

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA



Thomas Luis, pintor maneirista do sacro e do profano:
Arte, Conservação e Restauro
Casos de Évora, Aldeia Galega, Elvas, Idanha-a-Nova e
Vila Viçosa – séculos XVI a XVII

Filipa Raposo Cordeiro

DOCTORAMENTO EM ARTE, PATRIMÓNIO E RESTAURO

2013

**Thomas Luis, pintor maneirista do sacro e do profano:
Arte, Conservação e Restauro**

*Casos de Évora, Aldeia Galega, Elvas, Idanha-a-Nova e
Vila Viçosa – séculos XVI a XVII*

Orientador: Professor Doutor Vítor Veríssimo Serrão.
Co-Orientadora: Professora Doutora Agnès Le Gac.

ÍNDICE

SIGLAS E ABREVIATURAS	I
AGRADECIMENTOS	VII
RESUMO	XIII
ABSTRACT	XIV
INTRODUÇÃO	1
I. BIOGRAFIA DE THOMAS LUIS (c. 1560 - c. 1612)	17
1 – A Vida e a obra de Thomas Luis: contexto espaço-temporal	18
2 – A Ligação de Thomas Luis a pólos de circulação de ideias	51
2.1 – Lisboa: o centro difusor da estética maneirista	52
2.2 – Évora: as pinturas murais de Thomas Luis no Palácio dos Condes de Basto	54
2.3 – Vila Viçosa: o Palácio Ducal, parnaso das Artes e das Letras	59
3 – Os temas e as fontes literárias e documentais	65
4 – A iconografia sacra e profana de Thomas Luis: influências e inovações	97
4.1 – A influência dos vários ramos artísticos na pintura de Thomas Luis	99
4.2 – O espaço e as personagens nas pinturas retabulares e murais de Thomas Luis: características e inovações	113
5 – O círculo de Thomas Luis: ligação a artistas estrangeiros e portugueses	142
II. PINTURA RETABULAR	156
1 – O caso da « <i>villa de aldeia galega de ribatejo</i> »	157
1.1 – A Santa Casa da Misericórdia da antiga « <i>Aldea galega</i> », D. Nuno Alves Pereira e o retábulo pintado por Thomas Luis	158
1.2 – Além da aparência: a linguagem cifrada do painel <i>Visitação</i>	173
1.2.1 – O programa iconográfico do retábulo da SCM de Aldeia Galega	209
1.3 – A <i>Visitação</i> de Thomas Luis à luz de obras nacionais e estrangeiras: características e influências	214

1.4 – Os Materiais e a técnica na pintura retabular <i>Visitação</i>	232
1.4.1 – Os materiais e a técnica do « <i>mestre carpint^o</i> » Jaques de Campos	235
1.4.2 – A pintura das « <i>historias</i> », por Thomas Luis	248
1.5 – A história “transmemorial” da <i>Visitação</i>	295
1.5.1 – As alterações causadas pelos factores ambiental, biológico e humano: séculos XVI-XX	296
1.5.2 – A descoberta do painel <i>Visitação</i> e a primeira intervenção de conservação e restauro: 1998	304
1.5.3 – Os critérios e as etapas da segunda intervenção de conservação e restauro: 2003-2004	322
1.6 – Directrizes de museologia e curadoria para a <i>Visitação</i> de Thomas Luis, extensíveis a outros bens culturais	341
1.6.1 – Medidas de museologia: valorização cultural	342
1.6.1.1 – Acessibilidade	342
1.6.1.2 – Visitas guiadas e documentadas	343
1.6.1.3 – Workshop	344
1.6.1.4 – Divulgação	345
1.6.1.5 – Mecenato: amigos do Pólo Cultural da SCMM	346
1.6.2 – Parâmetros de curadoria: exposição e conservação preventiva	347
1.6.2.1 – Exposição: critérios de “autenticidade”	347
1.6.2.2 – Conservação preventiva	355
1.6.2.2.1 – Manuseamento	357
1.6.2.2.2 – Manutenção: luz, humidade relativa, sujidade, água e fogo	360
1.6.2.2.3 – Formação sobre os significados da Conservação e Restauro	370
2 – Os casos de Elvas e Idanha-a-Nova: pinturas atribuídas a Thomas Luis	395
2.1 – A Santa Casa da Misericórdia de Idanha-a-Nova: <i>Simão de Cirene ajuda Jesus a carregar a cruz</i> e <i>Cristo deposto da cruz</i>	395
2.2 – A Igreja do Convento de S. Domingos de Elvas: a <i>Fuga para o Egipto</i>	405

CONCLUSÃO	411
BIBLIOGRAFIA	461
1 – Fontes manuscritas	461
2 – Fontes impressas	464
3 – Recursos electrónicos	513
ANEXOS	516
I – Elenco documental	517
Índice do elenco documental	518
II – Relatórios	570
III – Comunicações, reuniões científicas, protocolos e colóquios: 2009-2012	586
IV – Estudos publicados e no prelo: 2009-2013	590

SIGLAS E ABREVIATURAS

Arquivos

ADE – Arquivo Distrital de Évora.

AHFCB – Arquivo Histórico da Fundação da Casa de Bragança, Vila Viçosa.

AHMM – Arquivo Histórico Municipal do Montijo.

ANTT – Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa.

Bibliotecas

BCM-DGPC – Biblioteca de Conservação e Museus da Direcção-Geral do Património Cultural, Lisboa.

BFLUL – Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

BINCM – Biblioteca da Imprensa Nacional Casa da Moeda.

BNE – Biblioteca Nacional de España, Madrid.

BNP – Biblioteca Nacional de Portugal.

BMC – Biblioteca Municipal de Cascais.

BPE – Biblioteca Pública de Évora.

FBN – Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

NAL – National Art Library, Londres.

UCL – University of Colombia Library, New York.

UGL – University of Glasgow Library.

Laboratórios de análises e/ou de conservação e restauro

AL – Arte-Lab SL, Madrid.

CFA-UL – Centro de Física Atómica da Universidade de Lisboa.

GCI – Getty Conservation Institute, Los Angeles.

HERCULES-UE – centro Herança Cultural, Estudos e Salvaguarda da Universidade de Évora.

IRPA – Institut Royal du Patrimoine Artistique.

LJF-DGPC – Laboratório José de Figueiredo, Direcção-Geral do Património Cultural.

OPD-MBCA – Opificio delle Pietre Dure del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali.

SRPMN – Services de Restauration des Peintures des Musées Nationaux.

Outras instituições e seus departamentos: universidades, fundações, associações, museus e galerias de arte

ACV – Associação Cultural Veritage.

ADCR – Associação para o Desenvolvimento da Conservação e Restauro.

AIC – American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works.

AIDP – Associação Internacional de Direito Pontifício.

APH – Academia Portuguesa de História.

ARP – Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal.

ARAAFU – Association des Restaurateurs d’Art et d’Archéologie de Formation Universitaire.

BM – British Museum.

CAC – Canadian Association for Conservation of Cultural Property.

CAFCB – Conselho Administrativo da Fundação da Casa de Bragança.

CAPC – Canadian Association of Professional Conservators.

CCB – Centro Cultural de Belém.

CCI – Canadian Conservation Institute.

CCP – Centro Cultural Português.

CDFLL – Conselho Directivo da Faculdade de Letras de Lisboa.

CHUL – Centro de História da Universidade de Lisboa.

CHAM – Centro de História de Além-Mar.

CITAR – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia da Arte.

CMM – Câmara Municipal do Montijo.

CNL – Cartório Notarial de Lisboa.

CMP – Câmara Municipal do Porto.

CMVV – Câmara Municipal de Vila Viçosa.

CNCDP – Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

CSE – Cabido da Sé de Évora.

CSIC – Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

DE-IPPAR – Departamento de Estudos do Instituto Português do Património Arquitectónico.

DEM-IPCR – Departamento de Estudo dos Materiais do Instituto Português de Conservação e Restauro.

DGEMN – Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais.

DGPC – Direcção-Geral do Património Cultural.

DR-FCTUNL – Departamento de Restauro da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.

ECCO – European Confederation of Conservator-Restorers' Organizations.

ESCR – Escola Superior de Conservação e Restauro.

ESAA-IPCB – Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

EST-IPT – Escola Superior de Tecnologia do Instituto Politécnico de Tomar.

EU – European Union.

FCB – Fundação da Casa de Bragança.

FCFA – Fundação das Casas de Fronteira e Alorna.

FCG – Fundação Calouste Gulbenkian.

FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia.

FCSH – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

FEA – Fundação Eugénio de Almeida.

FLUC – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

FLUP – Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

FUL – Fundação da Universidade de Lisboa.

GAPAE – Gabinete de Arquitectura e Património da Arquidiocese de Évora.

GU – Galleria degli Uffizi.

ICCROM – International Center for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property.

IGM – Instituto Geológico e Mineiro.

IGAC – Instituto de Gestão das Actividades Culturais.

IGESPAR IP – Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico, Instituição Pública.

IJF – Instituto José de Figueiredo.

IIC – International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works.

IHA-FLUC – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

IHA-FLUL – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa.

IHRU – Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana.

IMC IP – Instituto dos Museus e da Conservação, Instituição Pública.

INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda.

IPCR – Instituto Português de Conservação e Restauro.

IPHAN – Instituto do Património Histórico e Artístico Nacional.

IPPAR – Instituto Português do Património Arquitectónico.

IPPC – Instituto Português do Património Cultural.

ISA – Instituto Superior de Agronomia.

ISPJCC – Instituto Superior da Polícia Judiciária e Ciências Criminais.

IST – Instituto Superior Técnico.

LCRJF-IMC IP – Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo do Instituto dos Museus e da Conservação, Instituição Pública (actual LJF-DGPC).

LSM – Leal Senado de Macau.

ICCROM – International Center for the Study of Preservation and Restoration of Cultural Property.

ICOM – International Council of Museums.

ICOM-CC – International Council of Museums-Committee for Conservation.

ICOMOS – Conseil International des Monuments et des Sites.

ICVV – Instituto de Cultura Vasco Vill' Alva.

INIC – Instituto Nacional de Investigação Científica.

LNEC – Laboratório Nacional de Engenharia Civil.

MCTES – Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior.

MIC – Museo Internazionale delle Ceramiche.

NG – National Gallery.

MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga.

MNMC – Museu Nacional Machado de Castro.

MAHPJ – Museu e Arquivos Históricos da Polícia Judiciária.

NPS – National Park Service.

PCV – Pinacoteca Civica de Volterra.

SCM – Santa Casa da Misericórdia.

SCML – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.

SCMM – Santa Casa da Misericórdia do Montijo.

TAC – Taprobana, Associação Cultural.

TSO-IL – Tribunal do Santo Ofício, Inquisição de Lisboa.

UCP – Universidade Católica Portuguesa.

UE – Universidade de Évora.

UNESCO – Comité do Património Mundial da United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation.

UNL – Universidade Nova de Lisboa.

UL – Universidade de Lisboa.

V&A – Victoria & Albert Museum.

VPBC – Veritage, Preservação de Bens Culturais, L.^{da}.

Métodos de exame e análise (MEA)

EDXRF – espectrometria de fluorescência de raios X dispersiva em energia (Energy Dispersive X Ray Florescence).

μ -FTIR – micro-espectroscopia de infravermelho com transformada de Fourier (Fourier transform infrared spectroscopy).

IRR – Infra red reflectography.

MA – análises micro químicas (micro chemical analysis).

OM – microscopia óptica (optical microscopy).

RS – espectroscopia Raman (Raman spectroscopy).

SEM-EDX – microscopia electrónica de varrimento acoplada a espectrometria de energia dispersiva de raio X (scanning electron microscopy coupled with energy-dispersive X-ray spectroscopy).

Abreviaturas bíblicas

Col – *Carta aos Colossenses.*

Ex – *Livro do Êxodo.*

Jo – *Evangelho segundo S. João.*

Lc – *Evangelho segundo S. Lucas.*

Mt – *Evangelho segundo S. Mateus.*

Sb – *Livro da Sabedoria.*

1 Tim – *1ª Carta a Timóteo.*

1 Sm – *1º Livro de Samuel.*

Outras abreviaturas

Cx. – caixa.

CE – Código de Ética.

Com. pess. – comunicação pessoal.

Doc. – documento.

ED – Elenco Documental.

EPP – Estudos publicados e no prelo.

Fotog. – Fotografia.

Id. – *Idem* (o mesmo autor, ou o mesmo autor e fonte literária ou documental).

Ibid. – *Ibidem* (a mesma página, na mesma obra).

Lv. – livro.

PC – pólo cultural.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Doutor Vítor Serrão, Director do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (IHA-FLUL), orientador, pelo seu encorajamento e opiniões.

À Prof.^a Doutora Agnès Le Gac, Professora Auxiliar no Departamento de Restauro da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa (DR-FCTUNL) e investigadora no Centro de Física Atómica da Universidade de Lisboa (CFA-UL), co-orientadora, pelos seus pareceres e incentivo.

Ao Presidente da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), do Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior (MCTES), e ao Conselho Científico da mesma instituição, pela Bolsa de Doutoramento com a Ref.^a SFRH/ BD/ 46645/ 2008 para desenvolvimento do projecto *Thomas Luis, pintor maneirista do sacro e do profano: arte, conservação e restauro. Casos de Évora, Aldeia Galega, Elvas, Idanha-a-Nova e Vila Viçosa*.

Ao Prof. Doutor Paulo Alberto Farmhouse, Director da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, instituição de acolhimento,

Aos Professores do IHA-FLUL, Prof. Doutor Fernando Grilo, Prof.^a Doutora Maria João Neto, Prof.^a Doutora Clara Moura Soares e Prof. Doutor Luís Urbano Afonso pelos seus ensinamentos e encorajamentos.

Ao Dr. João Gaspar, Provedor da Santa Casa da Misericórdia do Montijo (SCMM) e a todos os membros da Mesa de Administração pela autorização para o estudo da pintura retabular de Thomas Luis, nessa instituição. Relativamente à mesma instituição: ao Tenente-Coronel José Manuel Sarreira Lopes, anterior Provedor, ao Dr. Francisco Correia, ex Secretário da Mesa Administrativa da SCMM e responsável pelo Arquivo Histórico Municipal do Montijo (AHMM), à Dra. Maria José Moinhos do Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico, Instituição Pública (IGESPAR IP), entidade que junto com a SCMM adjudicou e financiou o tratamento de conservação e restauro da *Visitação* de Thomas Luis realizado pela autora, que motivou o presente estudo sobre a vida e obra deste artista, ao Dr. Manuel

Cortiço, ex. secretário da SCMM pela cedência de documentação fotográfica referente à intervenção de conservação e restauro (datada de 1998) na *Visitação* de Thomas Luis, à Dra. Ana Almeida, Chefe dos Serviços Administrativos da SCMM pelas informações referentes ao Museu do Pólo Cultural (igreja e museu) da SCMM, e à D. Gertrudes Moreira, responsável pela Liturgia da Palavra pelo acolhimento na igreja dessa instituição e pelos ensinamentos sobre como a *Visitação* de Thomas Luis tem desempenhado a sua função catequética.

Ao Dr. Joaquim Morão, Provedor da SCM de Idanha-a-Nova, por permitir o estudo de pinturas de Thomas Luis dessa entidade.

Ao Dr. João Gonçalo do Amaral Cabral, ex. Presidente do Conselho Administrativo da Fundação da Casa de Bragança (CAFGB), entretanto falecido, pela autorização relativa ao estudo sobre pinturas de Thomas Luis do Paço Ducal de Vila Viçosa (pertencente à FCB), bem como ao Senhor Prof. Doutor Marcelo Rebelo de Sousa, seu sucessor no cargo, à Dra. Maria de Jesus Monge, Curadora do Paço Ducal de Vila Viçosa.

À Condessa de Vill'Alva, Dona Teresa Burnay Bello Eugénio de Almeida, proprietária do Paço dos Condes de Basto, também designado Palácio de São Miguel, seu nome original, actual Casa-Museu da Fundação Eugénio de Almeida (FEA), o qual integra pinturas murais aqui estudadas sob sua autorização. Da FEA: ao Rev.^{mo} Senhor Cónego Eduardo Pereira da Silva, Presidente da FEA, à Dra. Maria do Céu Baptista Ramos, Directora da FEA e à Dra. Alice Lopes, assessora da Condessa de Vill' Alva.

Ao Rev.^{mo} Senhor Bispo D. Carlos Azevedo, Professor na Universidade Católica de Lisboa, pela bibliografia disponibilizada.

Ao Rev.^{mo} Cónego Manuel Alves Lourenço, pelo debate de ideias.

Ao Rev.^{mo} Cónego João Seabra, Presidente do Instituto Superior de Direito Canónico da Universidade Católica Portuguesa (UCP), pelo mesmo motivo.

Ao Padre João José, prior do Hospital de Alcoitão, pelo motivo acima referido.

Ao Padre Pedro Boto de Oliveira, Pároco da Igreja de Santa Catarina de Lisboa, pela bibliografia referente aos Apócrifos.

Ao Padre José António Rebelo da Silva, Prior da Paroquia de Colares, por autorizar um estudo relativo à pintura maneirista da SCM daquela vila.

Ao Padre Rui Rosmaninho, Pároco da Sé de Setúbal, pela sua autorização respeitante a um estudo sobre pintura maneirista.

Ao Prof. Doutor António Filipe Pimentel, Director do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) pela autorização relativa ao estudo de pinturas renascentistas e maneiristas no Arquivo e no atelier de conservação e restauro desse museu.

Ao Prof. Doutor José Alberto Seabra, Curador do MNAA, pelo acima exposto.

À Prof^a. Doutora Ana Alcoforado, Directora do Museu Nacional Machado de Castro (MNMC), pela autorização para o estudo da técnica relativa a pintura maneirista desse museu.

Ao Dr. João Garrett, responsável pelo pólo cultural da Santa Casa da Misericórdia (SCM) de Alcochete, pelo consentimento para que se realizasse um estudo sobre a pintura maneirista dessa instituição.

À Prof. Doutora Maria Luísa de Carvalho, Professora Catedrática na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa (FCT-UNL) e Coordenadora do CFA-UL, pelo empréstimo dos aparelhos de espectrometria de fluorescência de raios X dispersiva de energia (EDXRF) e de espectroscopia Raman (RS), para a realização do estudo das pinturas de Thomas Luis dos casos de Évora e de Vila Viçosa. Do CFA-FCUL, às Eng.^{as} Sofia Pessanha, Marta Manso e Teresa Moreira pelo auxílio na utilização do aparelho de EDXRF, *in situ*, e à primeira pela interpretação dos resultados adquiridos por RS.

Ao Prof. Doutor António Candeias, sub-Director do Laboratório José de Figueiredo da Direcção Geral do Património Cultural, em Lisboa (LJF-DGPC), ex. Departamento de Estudo dos Materiais do Instituto Português de Conservação e Restauro (DEM-IPCR), e do Centro Herança Cultural, Estudos e Salvaguarda da Universidade de Évora (HERCULES-UE), por autorizar o estudo de vinte amostras de pinturas de Thomas Luis, dos casos de Aldeia Galega e Vila Viçosa, por meio de micro-espectroscopia de infravermelho com transformada de Fourier (μ -FTIR) e microscopia electrónica de varrimento acoplada a espectrometria de energia dispersiva de raio X (SEM-EDX), e

emprestar um microscópio digital Dino-Lite e de uma câmara fotográfica sensível a radiação infra-vermelha (IV) para o caso de Évora. Do LJF-DGPC: à Eng.^a Isabel Ribeiro, ex-Directora do LJF-DGPC, pelas indicações relativas aos equipamentos desse laboratório, à Eng.^a Ana Mesquita e Carmo, recente reformada, pelo auxílio na montagem de cortes transversais, à Bióloga Lília Esteves, pela ajuda na interpretação de espécies lenhosas, à Eng.^a Ana Margarida Cardoso pelo auxílio na interpretação dos resultados de μ -FTIR, ao Fotógrafo Luís Pedro Piorro, pelas indicações relativas à câmara fotográfica atrás mencionada e ao Fotógrafo Pedro Sousa, ex funcionário, pela interpretação de dois reflectogramas. Do HERCULES-EU: ao Prof. Doutor José Mirão, Professor Auxiliar no Departamento de Geociências, Centro de Geofísica de Évora e HERCULES da Universidade de Évora, à Bióloga Sara Valadas e ao Biólogo Luís Dias, pelo auxílio na utilização do SEM-EDX, e à Bioquímica Tânia Rosado pela interpretação dos resultados de biodegradação.

Ao Prof. Doutor Andrés Sanchez Ledesma, Director do Art-Lab SL (AL), pelo auxílio na interpretação de resultados obtidos nesse laboratório.

À Mestre Nicola Costaras, Head Paintings Conservator no Victoria & Albert Museum (V&A) pelos seus ensinamentos.

À Dr.^a Nazaré Escobar, ex responsável pela Biblioteca do Instituto dos Museus e da Conservação Instituição Pública (BIMC IP), actual Biblioteca de Conservação e Museus da Direcção Geral do Património Cultural (BCM-DGPC).

À Dr.^a Cláudia Pereira, Bibliotecária e Arquivista da BCM-DGPC.

Ao Dr. João Ruas do Arquivo Histórico da Fundação da Casa de Bragança (AHFCB).

À Prof.^a Doutora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira pela partilha da sua biblioteca pessoal e permuta de ideias.

À Prof.^a Doutora Márcia Almada, pelo mesmo motivo.

À Prof.^a Doutora Ana Calvo e à Prof.^a Doutora Rocío Bruquetas-Galán, Directoras da revista Ge-Conservación/Conservação pela sua receptividade à divulgação de um estudo relativo a esta tese.

Ao Prof. Doutor António João Cruz, pela sua opinião sobre uma publicação da autora relativa a esta investigação.

À Professora Doutor Maria do Rosário Lupi Bello, Professora Universitária de Teoria da Literatura, pelo seu parecer sobre um subcapítulo da tese.

Ao Prof. Pedro Flor pela partilha de uma referência bibliográfica relativa ao objecto deste estudo.

À Dra. Margarida Brito Correia pela tradução de alemão para português de dados relativos a esta tese.

À Dra. Sofia Andrade e Silva pela revisão da tradução de português para inglês de um abstract.

Ao Dr. José Furtado, Presidente da Associação Cultural Veritage (ACV), pela consulta do arquivo fotográfico relativo a pintura maneirista.

À Eng.^a Bióloga Paula Romão, da Presidência do Governo Regional dos Açores, Direcção Regional da Cultura (PGRA-DRC), pela cedência de documentação fotográfica inerente a pintura maneirista daquele arquipélago.

Ao Arq.^o Prof. Doutor José Manuel Aguiar Portela Costa, Prof. no IHA-FLUL, pela interpretação relativa a um elemento arquitectónico presente num objecto deste estudo.

Aos colegas conservadores-restauradores: Prof. Doutor Joaquim Caetano e Senhor José Artur Pestana da firma Mural da História, pelo empréstimo de doze amostras relativas a pinturas murais de Vila Viçosa da autoria de Thomas Luis; Dra. Conceição Viana, Dra. Joana Dias e Dr. António Salgado, pela permissão para a realização de um estudo sobre a *Visitação* de Giraldo Fernandes de Prado da SCM de Almada, na firma Arterestauro e pela cedência de uma fotografia da autoria do último; à Dra. Helena Melo, pela permuta de ideias e documentação fotográfica relativa a pinturas de Francisco João; ao Prof. Doutor Frederico Henriques, pelas suas opiniões e encorajamento; aos Mestres António Serôdio Lopes e Susana Campos pelos seus acolhimentos aquando da visita aos seus locais de trabalho para a observação de pinturas de Cristóvão Vaz e Fernão Gomes, respectivamente.

Aos colegas, investigadores no IHA-FLUL: Mestre José Meco, Prof. Doutora Patrícia Monteiro, Mestre Pedro Redol, Mestre Pedro Lapa, Bióloga Ana Costa e Mestre Joanna Latka, pelo seu incentivo.

Aos amigos: Emanuel Almeida, Júlia S. Pimentel, Mónica Brito, Cristina Santos, Ricardo Saldanha, Maria João Matos, Maria Hortense, Anne Woollston, Cláudia Monteiro, Rita Gomes da Costa, Cristina de Jesus, Luísa Rego, Maria Campos Pizarro, Madalena Fontoura, Madalena Guedes, Maria Emília Antunes, Paulo e Isabel Sá Luís, pela sua amizade e encorajamento.

À minha família: filha, marido, irmãos, pais, tios, primos e avós pela sua proximidade no percurso desta investigação.

RESUMO

A presente dissertação tem como objectivo apresentar um estudo interdisciplinar inovador sobre as pinturas retabulares e murais do artista inglês Thomas Luis (Thomas Lewis). Estas obras, realizadas entre c. 1582 e c. 1603, estão localizadas em cinco zonas de Portugal: Évora, antiga Aldeia Galega (actual Montijo), Elvas, Idanha-a-Nova e Vila Viçosa. Trata-se de um pintor pouco estudado, de certa forma desvalorizado quando comparado com outros mais prolíficos (caso dos pintores Diogo Teixeira, Simão Rodrigues e Francisco João), mas que apresenta pinturas monumentais que importa conhecer, singulares do ponto de vista artístico. A pintura subsistente em edifícios religiosos e civis dá conta de uma clientela de saber erudito e actualizado em relação ao que de melhor se produzia quer a nível nacional, quer no estrangeiro (na vizinha Espanha, na Alemanha, na Flandres e em Itália). Dez conjuntos pictóricos, compostos por cento e setenta e oito temas (sem esquecer as que desapareceram e pertencem, por isso, à cripto-história), são aqui devidamente fundamentados em termos autorais, como sendo de Thomas Luis. O método de investigação escolhido foi imposto pelo objecto, isto é, pelas próprias pinturas, a partir das quais se realizou a biografia de Thomas Luis. As suas obras-primas foram analisadas de forma pluridisciplinar, segundo seis perspectivas: histórica (contexto espaço-temporal, encomendantes e mecenas); iconográfica e iconológica (perscrutando o significado dos programas sacros e profanos em fontes documentais e literárias); estilística e artística (apresentando as influências plausíveis dos vários ramos da arte – gravura, iluminura, pinturas de cavalete e murais, azulejaria, talha e pedra –, nas obras de Thomas Luis); dos materiais e das técnicas, com base nos resultados adquiridos com métodos de exame e análise (MEA), de área e de ponto; da história “transmemorial” (cronologia das alterações e das intervenções de Conservação e Restauro, com o apoio dos MEA); da Museologia, propondo formas de divulgação do conhecimento adquirido sobre o Património estudado, e da Curadoria, recomendando quer critérios de “autenticidade” para a exposição de bens culturais sacros em pólos culturais (igreja e museu), quer directrizes de conservação preventiva para o prolongamento da sua vida, explicando qual é o papel desempenhado pelo conservador-restaurador nesses âmbitos. Em grandes linhas, este trabalho visa a preservação e projecção da obra de Thomas Luis, dá-la a conhecer ao grande público e fomentar o turismo cultural.

Palavras-chave: Thomas Luis; Pintura retabular; Pintura mural; Maneirismo; séculos XVI-XVII; iconografia; materiais e técnicas; patologias; conservação e restauro.

ABSTRACT

The goal of this thesis is to present an interdisciplinary and innovative study about the altarpieces and wall paintings by the English painter Thomas Luis (Thomas Lewis). These paintings, created between c. 1582 and c. 1603, are located in five areas in Portugal: Évora, the old Aldeia Galega (actual Montijo), Elvas, Idanha-a-Nova and Vila Viçosa. There are few studies about Thomas Luis, who has not been given sufficient recognition when compared with more productive painters (like Diogo Teixeira, Simão Rodrigues and Francisco João), in spite of his monumental paintings, which should be acknowledged, as they are unique.

His paintings can be found in religious and private buildings. They show evidence that Thomas Luis's patrons had an erudite taste and culture, concurrent with the best that was produced not only in Portugal, but also abroad (in neighboring Spain, in Germany, in Flanders and Italy). Ten pictorial groups, composed of one hundred and seventy eight themes (including the ones that disappeared), are herein justified in terms of authorship, as being by Thomas Luis. The research method chosen was imposed by the object, that is, by the paintings themselves, which, in fact, "write" Thomas Luis biography.

His masterpieces were studied in a pluridisciplinary way, through six perspectives: historic (space and time contexts, patrons and Maecenas); iconographical and iconological (exploring the meaning of sacred and profane themes in documents and literary sources); stylistic and artistic (showing possible influences, from various art fields – engraving, illumination, easel and wall paintings, tiles, wood and stone works –, in Thomas Luis work); material and technological, using surface and local methods of exam and analysis (MEA); "transmemorial" history (chronology of the alterations and Conservation and Restoration interventions, using MEA), Museology, proposing ways for a wider acquaintance of Thomas Luis work, exhibited in cultural places (church and museum), and Curadory, recommending not only "authenticity" criteria for the exhibition of sacred heritage, but also preventive conservation guide lines to ensure its lasting preservation, explaining the role played by the conservator-restorer in those areas. This work aims to acknowledge, preserve and project Thomas Luis work to a wider audience and promote the Cultural Heritage Tourism.

Key-words: Thomas Luis; altarpiece; wall painting; Mannerism; sixteen and seventeen century; iconography; analysis; materials and techniques; pathology; conservation and restoration.

À minha filha
Benedita

«MAIS VAL SABER QE FERMOSVRA»¹

Thomas Luis

¹ Legenda numa filacteria pintada por Thomas Luis no tecto do *Oratório de Santa Catarina de Alexandria e de Santa Apolónia* do Palácio Ducal de Vila Viçosa, datável de c. 1602-1603.

A advertência «*Mais val saber qe fermosvra*» encima a cabeça de uma mulher bela (decapitada - símbolo da Morte), segura por uma raposa (ligada à hipocrisia e aos vícios carnis). Parece tratar-se de uma exortação ao Homem, à virtude moral da “Prudência” na forma de utilização do tempo que lhe é dado, pois não sabe quando chegará o dia da sua morte. Segundo o *Livro da Sabedoria*, «os homens aprenderam as coisas que [...] agradam [a Deus] e pela sabedora foram salvos [recebidos por Deus na Eternidade]». Sb 9, 18, in *Bíblia Sagrada*, Lisboa: 15ª Ed. Difusora Bíblica (Missionários Capuchinhos), 1991, p. 875. A utilização errada do tempo, em função de si, por exemplo da efémera «*formosura*», conduz à morte da alma. Interpretação baseada nos elementos iconográficos presentes no programa iconográfico do oratório mencionado.

INTRODUÇÃO

O interesse pela vida e obra do artista maneirista Thomas Luis surgiu em 2003.

Nesse ano recebi o convite do Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico - Instituição Pública (IGESPAR IP) para realizar o diagnóstico e a proposta de tratamento de conservação e restauro para o painel *A Visitação da Virgem a Santa Isabel* pintado por Thomas Luis, pertencente à Santa Casa da Misericórdia (SCM) do Montijo (SCMM), antiga Aldeia Galega do Ribatejo.

A seleção da minha proposta, entre as de conservadores-restauradores acreditados pela Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal (ARP), serviu de alavanca para abraçar vários desafios que se seguiram, ligados a Thomas Luis.

Dois anos mais tarde fui convidada pelo Dr. Luís Marques, na época assessor da Cultura da Câmara Municipal do Montijo (CMM) e pelo Professor Doutor Vítor Serrão, Director do Instituto de História da Arte (IHA) da Faculdade de Letras de Lisboa (FLUL), grande estudioso da Arte maneirista portuguesa no contexto internacional, para publicar um livro de co-autoria¹ sobre a pintura retabular *Visitação* de Thomas Luis, desafio que acolhi como uma enorme honra.

O primeiro espanto diante do painel de Thomas Luis do Montijo foi crescendo, estendendo-se a todas as pinturas retabulares e murais do mesmo artista.

Desde 2008 até 2012, desenvolvi o projecto “transmemorial” *Thomas Luis, pintor maneirista do sacro e do profano: Arte, Conservação e Restauro. Casos de Évora, Aldeia Galega, Elvas, Idanha-a-Nova e Vila Viçosa – séculos XVI a*

¹ Vítor SERRÃO e Filipa R. CORDEIRO, *Tomás Luís e o Retábulo da Igreja da Misericórdia*, Lisboa: Ed. Colibri/ CMM, 2005. Esta obra é composta por dois capítulos: Vítor SERRÃO, «O pintor maneirista Tomás Luís. A Visitação da Virgem a Santa Isabel, da igreja da Misericórdia do Montijo (1591-1597)», cap. I, pp. 11-50 e Filipa R. CORDEIRO, «A Visitação da Virgem, de Tomás Luís. Relatório científico do tratamento da pintura sobre madeira», cap. II, pp. 51-87.

XVII, do Doutoramento em *Arte, Património e Restauro*, com especialidade em *Ciências do Património e Teoria do Restauro*, no IHA-FLUL. Tratando-se de uma investigação interdisciplinar, escolhi o Professor Doutor Vítor Serrão para orientar a vertente da História de Arte e a Professora Doutora Agnès Le Gac, Professora Auxiliar no Departamento de Restauro da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa (DR-FCTUNL) e investigadora no Centro de Física Atómica da Universidade de Lisboa (CFA-UL), como co-orientadora do ramo das Ciências da Conservação e Restauro.

Nesta dissertação, denomino o artista «*Thomas Luis*»², considerando estudos recentes que tiveram em atenção o nome que o pintor assinou com maior frequência na documentação coeva conhecida (estudos anteriores denominavam-no como «*Tomás Luís*»³ ou «*Thomás Luis*»⁴).

² Estudos de Filipa R. CORDEIRO: «A Visitação de Thomas Luis no contexto europeu: critérios de conservação e restauro baseados nos estudos iconográfico e da técnica. The *Visitation* by Thomas Lewis on the European context: conservation and restoration criteria based on iconographic and technical studies», *Estudos de Conservação e Restauro* 4, Porto: CITAR/UCP, 2013a, pp. 167-188. In http://artes.ucp.pt/citar/ecr/ecr_04/ecr_04.pdf (consulta: 20.07.2013); «Ver através da *Visitação* de Thomas Luis: contributos iconológicos», *Cadernos de História da Arte*, n.º 2, Lisboa: IHA-FLUL [*in peer review* 31.07.2013e] (pp. 1-16).

³ Investigações de Vítor SERRÃO: *A pintura maneirista em Portugal, Tomás Luís e o antigo retábulo da Misericórdia do Montijo (1591-1597)*, Súmula da Conferência realizada nos Paços do Concelho do Montijo [1999a] (pp. 1-7); «O pintor maneirista Tomás Luís e o antigo retábulo da Igreja da Misericórdia de Aldeia Galega do Ribatejo (1591-1597)», *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, Lisboa: FUL, CHUL e CDFLL, 2002, pp. 211-235; co-autor com Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2005.

⁴ Estudos de Filipa R. CORDEIRO: «A *Visitação*, de Thomás Luis», *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. In <http://www.ciarteblog.blogspot.com/2010/01/actas-das-ii-jornadas-da-arp.html>; «The Visitation of the Blessed Virgin Mary, by Thomás Luis», *e-conservationline magazine*, n.º 13, 2010b, pp. 78-93. In <http://www.e-conservationline.com/content/view/868/279/> e <http://www.e-conservationline.com/content/view/866/288/> (with rectification); «O Futuro do painel quinhentista de Thomás Luis: valorização cultural e prevenção», *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras*, Lisboa: CDFLL e CHUL, n.º 9-10, 2010-2011, pp. 241-277.

No título, incluí os termos «*sacro*» e «*profano*» pelo facto de Thomas Luis, além de utilizar iconografia geralmente designada como “profana” quando em contexto não religioso (incluindo grutesco⁵ e feitos alusivos à vida dos encomendantes, quer panegíricos, quer da vida quotidiana), pintou também temas relativos ao sagrado, vetero-testamentários, do *Novo Testamento*, hagiográficos, mitológicos (ligados a deuses da Antiguidade clássica) e grutesco em contexto sagrado.

Reconheço que para o presente estudo interdisciplinar teve uma importância fulcral a vivência em sete países (Portugal, Espanha, Inglaterra, Escócia, Canadá, Itália e China), onde, através de concursos públicos ou por convite, ganhei experiência no campo da conservação e restauro de bens culturais, aperfeiçoando o saber adquirido na Escola Superior de Conservação e Restauro (ESCR) através de Professores de diversas faculdades lisboetas (na época), cujos ensinamentos foram as bases da minha formação teórico-prática. Falo nomeadamente da Professora de Física, Professora Doutora Ana Isabel Seruya, da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, do Professor de História, Professor Doutor Carlos Moura da Universidade Nova de Lisboa, do Professor de Estudos de Materiais Pétreos, Professor Doutor Aires de Barros do Instituto Superior Técnico, e do Professor de Conservação Preventiva, Luís Elias Casanovas, entre outros a quem também estou agradecida. A passagem por instituições nacionais e estrangeiras de renome nas quais trabalhei na perspectiva de realizar trabalhos de salvaguarda do património móvel e imóvel, permitiu-me igualmente alargar a minha visão interdisciplinar sobre os bens culturais que estudei e preservei. Refiro-me nomeadamente às seguintes instituições: Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA, em 1994); Opificio delle

⁵ Nesta tese, utilizo a terminologia grutesco (sem itálico e sem aspas), e não grotesco (palavra ainda utilizada em estudos recentes, com a intenção de conter o significado da primeira). Estas palavras são relativas a conteúdos distintos. Segundo Cândido Figueiredo «*grutesco*» significa: «*Relativo a gruta* [, por incluir motivos iconográficos semelhantes aos contidos nos murais da *Domus Aurea*, utilizados] [...] *em Pintura* [...] *escultura* [e noutras áreas artísticas] [...] *Ornatos* [, que incluem elementos] [...] *da natureza*. O mesmo autor relata o seguinte significado para «*grotesco*»: «*Ridículo; caricato*». Cândido FIGUEIREDO, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, vol. 1, Venda Nova: Bertrand Editora, 1996, pp. 1302 e 1301, respectivamente.

Pietre Dure del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali (OPD-MBCA, em 1994/95); Leal Senado de Macau (LSM, em 1997); Canadian Conservation Institute (CCI, em 1997/98); Victoria & Albert Museum (V&A, em 1998); Monasterio de San Martín Pinario, em Santiago de Compostela (1999); firma Veritage Preservação de Bens culturais L.^{da} (VPBC, em 2004-2008); IHA-FLUL (entre 2008-2013); Universidade de Glasgow (UG, em 2013).

Na vida, acontece poucas vezes chegar a um sítio e detectar algo que só se compreende porque já se viu uma coisa semelhante antes ou aperceber-se que é rara porque já se viu muitas outras distintas. Foi o que aconteceu no impacto com a iconografia e a técnica de Thomas Luis nas suas pinturas retabulares e murais.

Com este estudo almejo complementar os escassos e breves estudos publicados sobre Thomas Luis e a sua obra, usando uma nova “metodologia de investigação interdisciplinar”, baseada na minha candidatura a uma bolsa Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT)⁶, aprovada por essa instituição e pelo IHA-FLUL em 2008, que poderá servir de apoio para futuros estudos artísticos que cruzem as ciências humanas com as ciências exactas.

Esse método tem em conta a análise de um bem cultural segundo seis perspectivas, designadamente:

- 1 – A contextualização espaço-temporal, os encomendantes e mecenas;
- 2 – A análise iconológica com base em fontes literárias, com o objectivo de desvendar a linguagem cifrada de cada bem cultural ou conjunto, inclusive a ordem da leitura de programas iconográficos complexos ou lacunares (fazendo paralelismos com outros reportórios);
- 3 – A análise artística do artefacto à luz de bens culturais anteriores e coevos de vários campos da arte [pintura (de cavalete e mural); documentos gráficos (gravura, iluminura e cartografia); pedra (altos relevos); e azulejaria], com o objectivo de descobrir quer as tendências da época, quer as influências e particularidades (características e inovações) do artista;

⁶ Filipa R. CORDEIRO, *Thomás Luis, pintor maneirista do sacro e do profano: história, conservação e restauro*, Projecto de candidatura a Doutoramento, Lisboa: IHA-FLUL [Jun. 2008b].

4 – A descrição dos materiais e das técnicas originais através de métodos de exame e análise (MEA) de área e de ponto, não destrutivos e micro invasivos (quando pertinente), complementares entre si, cruzando os resultados com a documentação coeva (quando existente);

5 – A história *transmemorial* de cada artefacto, que inclui a descrição das alterações (danos e factores de degradação) que sofreu e a cronologia das intervenções de conservação e restauro (o estudo dos materiais e das técnicas posteriores), também com o recurso aos MEA;

6 – A apresentação de propostas de museologia para a dinamização dos pólos culturais em que as obras se inserem; e de curadoria, incluindo directrizes para a exposição de bens sacros e medidas de conservação preventiva visando a preservação do património material.

As perspectivas n.^{os} 4 e 5 acima mencionadas, relativas ao estudo das técnicas (originais e posteriores) e dos danos e respectivos factores de alteração, foram alcançadas na sequência de protocolos que realizei entre o IHA-FLUL, minha instituição de acolhimento, com quatro laboratórios (três nacionais e um estrangeiro), respectivamente: o Laboratório José de Figueiredo da actual Direcção-Geral do Património Cultural (LJF-DGPC); o centro Herança Cultural, Estudos e Salvaguarda da Universidade de Évora (HERCULES-UE); o Centro de Física Atómica da Universidade de Lisboa (CFA-UL); e o laboratório espanhol Arte-Lab SL.

Para alcançar os resultados pretendidos, através de MEA, tive a possibilidade de usar os seguintes equipamentos: o microscópio para a microscopia óptica (optic microscopy – OM) e uma câmara fotográfica digital (com um filtro sensível até 820 nm) para fotografias sob radiação infra vermelha (IV), do LJF-DGPC; o microscópio digital Dino-Lite para a realização de macro fotografias, e lâmpadas com radiação ultra violeta (UV) para obtenção de fotografias sob essa radiação, do Centro HERCULES-UE. Certos equipamentos foram manuseados por técnicos especializados, tais como: o aparelho de micro-espectroscopia de infravermelho com transformada de Fourier (micro Fourier transform infrared spectroscopy – μ -FTIR) e um aparelho de reflectografia sensível até 1800 nm (Infra red reflectography – IRR), do LJF-DGPC; os aparelhos de espectrometria

de fluorescência de raios X dispersiva em energia (Energy Dispersive X Ray Florescence - EDXRF) e de espectroscopia Raman (Raman spectroscopy - RS) do CFA-UL; o aparelho de microscopia electrónica de varrimento acoplada a espectrometria de energia dispersiva de raio X (scanning electron microscopy coupled with energy-dispersive X-ray spectroscopy (SEM-EDX), do HERCULES.

Nesta tese foram estudados dez conjuntos pictóricos (sobre madeira e murais) de Thomas Luis (dois com documentação histórica e oito atribuídos), pertencentes a cinco zonas de Portugal (o Projecto de candidatura a Doutoramento inclui três áreas – Évora, Aldeia Galega e Vila Viçosa –, às quais juntei duas – Idanha-a-Nova e Elvas).

Os dez conjuntos, pintados entre c. 1582 e c. 1603, integram 178 “painéis”⁷ (com uma média de dez motivos iconográficos por cada um deles – 1780 no total). Elenco-os abaixo por ordem cronológica (os três primeiros, são relativos à pintura sobre madeira; e os seguintes à pintura mural):

- O painel *A Visitação da Virgem a Santa Isabel*, 1591-92, da igreja da SCM da antiga Aldeia Galega do Ribatejo (de um plausível conjunto de nove painéis, oito painéis estão desaparecidos);

- Os dois painéis, *Simão de Cirene ajuda Jesus a levar a cruz*, c. 1595-1600, e *Cristo deposto da cruz*, c. 1595-1600, da igreja da SCM de Idanha-a-Nova (também de um possível conjunto de nove painéis, do qual faltam sete);

- O painel *A Fuga para o Egipto*, c. 1600, do Convento de S. Domingos de Elvas (considerado individualmente neste estudo);

- O tecto do *Salão das Armas*, c. 1582, do Palácio dos Condes de Basto eborense (composto por vinte e dois painéis);

- O tecto da *Sala da Tomada de la Goleta*, c. 1582, do mesmo palácio (composto por quarenta e cinco painéis);

⁷ Embora em geral o termo painel seja utilizado para pinturas sobre madeira, neste estudo também o utilizo para murais, tal como Joaquim Oliveira CAETANO e José Alberto SEABRA nos seguintes estudos: *Frescos Quinhentistas do Paço de S. Miguel*, Évora: Instituto de Cultura Vasco Vill’ Alva (ICVV), 1998a, pp. 57 e 61; *id.*, *Os tectos pintados do Paço dos Condes de Basto*, Évora: Gráfica Maiadouro, 2004, p. 10.

- O tecto e o arco da capela de *S. Francisco de Assis*, c. 1595-1600, do Mosteiro das Chagas de Cristo de Vila Viçosa (que inclui dez painéis);
- O tecto e as paredes da *Gallerietta de D. Ana de Velasco y Girón*, 1602, do Paço Ducal calipolense (que inclui quinze painéis – nove *quadri riportati*; quatro paredes e dois painéis semi-circulares com grutesco, nos topos);
- O tecto da *Sala da Saga de Perseu*, c. 1602-1603, do mesmo palácio (dezoito painéis – oito *quadri riportati*, um brasão central e nove com grutesco);
- O tecto e as pilastras do *Oratório de Santa Catarina Alexandria e de Santa Apolónia*, c. 1602-1603, do mesmo edifício (dezoito painéis - nove na nave, o arco, quatro no altar-mor, dois nos topos e dois nas pilastras);
- O tecto e a sanca da *Sala de David e Golias*, c. 1602-1603, contíguo ao Oratório acima referido (trinta e um “painéis” – um no centro do tecto e quatro à volta deste, oito nos cantos, e dezoito na sanca).

Estruturalmente, o texto desta dissertação está dividido em duas partes: Parte I e Parte II.

Na Parte I, apresento a biografia de Thomas Luis, baseando-me em documentação coeva e nos dez conjuntos pictóricos mencionados. Nesta parte, que inclui cinco capítulos e cinco sub-capítulos, revelo dados inéditos sobre as pinturas de Thomas considerando sobretudo as três primeiras perspectivas da metodologia já referida.

No primeiro capítulo descrevo o contexto espaço-temporal da vida e obra de Thomas Luis: o local do nascimento; a forma de aprendizagem teórico-prática das duas técnicas pictóricas que dominou; quando terá vindo para Portugal e por que razão; onde habitou e laborou; o círculo aristocrático que frequentou; o prestígio artístico que alcançou; algumas influências artísticas determinadas pelos encomendantes; a perseguição da Inquisição. Termina com uma representação esquemática das datas e dos acontecimentos mais relevantes.

O segundo capítulo é referente às ligações entre Thomas Luis e pólos lusos de circulação de ideias. Este está subdividido em três sub-capítulos relativos a três grandes pólos, ou seja: Lisboa, centro difusor da estética do Maneirismo (morada de Thomas Luis, em 1591 e 1602); Évora (onde o artista trabalhou em

c. 1582); e Vila Viçosa (onde Thomas laborou entre c. 1595 e c.1603). Nesse sentido, primeiramente espelho o ambiente socio-cultural de Lisboa Quinhentista, descrevo o círculo humanista que Thomas Luis terá frequentado, dou exemplos de modelos artísticos (gravuras de artistas europeus), trazidos por artistas portugueses estagiários no estrangeiro ou por imigrantes. Em seguida, descrevo o ambiente de Évora, cidade considerada na época como o segundo pólo cultural do país, depois de Lisboa, onde circulavam ideias nomeadamente através da família Castro ligada a duas encomendas a Thomas Luis no Palácio dos Condes de Basto eborense. Por fim mostro como a cultura da Casa brigantina, para quem Thomas laborou em Vila Viçosa (terra considerada na época como um dos focos culturais mais significativos da Península Ibérica), teve influência nos programas iconográficos pintados por este artista.

Em terceiro lugar, à luz do contexto europeu dos séculos XVI e XVII, apresento conexões que detectei entre os temas representados por Thomas Luis (que incluem histórias sobre heróis bíblicos e mitológicos, santos e grotesco – compreendendo elementos iconográficos da fauna, flora, e instrumentos musicais), e fontes literárias e documentais que circulavam na época, portuguesas e estrangeiras, vetero-testamentárias e dos séculos I ao XVII. Explico porque era importante que o artista se formasse através de determinadas fontes literárias que apresento e dou alguns exemplos sobre obras que constavam nas bibliotecas dos encomendantes.

No quarto capítulo descrevo a iconografia sacra e profana utilizada por Thomas Luis nos dez conjuntos pictóricos referidos. Este é subdividido em dois sub-capítulos. No primeiro, através de paralelismos inéditos apresento as influências que as pinturas retabulares e murais de Thomas Luis terão tido de várias áreas artísticas (pintura de cavalete, mural, gravura, iluminura, cartografia, talha, pedra e azulejaria), a nível internacional, sobretudo do século XVI. No segundo sub-capítulo dou relevo às características e originalidades da pintura de Thomas Luis. Descrevo as particularidades inéditas deste artista na caracterização do espaço (da luz, dos “espaços vazios”, da arquitectura, da flora e da fauna) e das personagens europeias e do *Novo Mundo* (anatomia,

carnações e vestuário – panejamentos, chapéus, adornos de cabelo e calçado), nas suas pinturas retabulares e murais. Mostro, através de exemplos representativos, a originalidade das suas pinturas, o seu pioneirismo na utilização de certos motivos, em contexto nacional, ligado à representação de santos, de povos estrangeiros, da flora e fauna exótica, e as suas preferências por determinados motivos iconográficos. Também realço os instrumentos musicais representados por Thomas Luis que passaram despercebidos em estudos anteriores sobre os tectos monumentais em que aparecem, e proponho uma explicação para o significado dos números “oito” e “nove”, associados a alguns dos programas iconográficos objecto desta investigação, cuja relevância nunca foi referida.

No quinto e último capítulo da Parte I, exponho o círculo de contactos que Thomas Luis terá tido com artistas portugueses e estrangeiros dos vários campos da arte (pintura a óleo, têmpera e/ou fresco – modalidades que Thomas Luis dominava –, talha, douradura, caligrafia e iluminura), com actividade artística em Portugal na segunda metade do século XVI e início do XVII. Menciono as ligações inéditas entre Thomas Luis e esses artistas internacionais, que constatei por meio de três vias: da documentação coeva, de paralelismos iconográficos entre a pintura de Thomas Luis e a dos seus contemporâneos, de estudos que referem os pintores que laboraram, na mesma época, nos mesmos edifícios que Thomas.

Dado o limite de tempo e a extensão de dados que compilei, tornou-se prioritário e mais profícuo interligar conclusões referentes a todas as pinturas de Thomas Luis na Parte I (capítulos 1 a 5) e em artigos interdisciplinares publicados no decorrer desta investigação, sobre as pinturas retabulares e murais de Thomas (Anexo IV), e dedicar a Parte II sobretudo a uma pintura, pertencente a um conjunto monumental, fornecendo um olhar alargado sobre esta nas seis perspectivas referidas atrás.

Nesse sentido, na Parte II desta tese, referente a todas as pinturas retabulares de Thomas Luis descobertas até hoje (de autoria comprovada mediante documentação coeva ou atribuídas), aprofundo o conhecimento

sobre aquela que fomentou esta investigação. Dividi esta parte em dois capítulos e oito sub-capítulos.

No primeiro capítulo da Parte II, exponho um estudo interdisciplinar pormenorizado sobre a única pintura retabular de Thomas Luis que apresenta documentação coeva, a qual justifica cientificamente a sua autoria: a *Visitação*, datada neste estudo de 1591-92, da antiga Aldeia Galega do Ribatejo (actual Montijo).

De modo a utilizar a metodologia apontada, das “seis perspectivas” de análise de um bem cultural, dividi este capítulo em seis sub-capítulos, subdivididos em dez partes.

No sub-capítulo inicial apresento a instituição encomendante, o mecenato e a ligação existente entre o tema pintado, a Santa Casa e o seu fundador.

O segundo sub-capítulo está dividido em duas partes. Na primeira, confronto a iconografia da *Visitação* de Thomas Luis com dez fontes literárias e uma documental, dos séculos I ao XVII (duas fontes deste último século validam o conteúdo de outra do século XIII também referida). Aqui apresento cotejos artístico-literários inovadores e propostas de interpretação de todos os elementos iconográficos representados (personagens, paisagem e arquitectura). Na segunda parte deste sub-capítulo, exponho três hipóteses para o programa iconográfico original do conjunto retabular (o qual se encontra incompleto), através de representações esquemáticas baseadas em retábulos coevos praticamente intactos que observei *in situ*, em diferentes zonas do país.

Em seguida, apresento as características e plausíveis influências artísticas observadas na *Visitação* da SCM da antiga Aldeia Galega. Para apurar as eventuais influências artísticas que esta pintura terá recebido, efectuo paralelismos entre obras coevas e anteriores de diferentes áreas artísticas (documentos gráficos – gravura –, pintura mural e de cavalete), de artistas nacionais e estrangeiros, nomeadamente: portugueses, flamengos, italianos, um holandês e um alemão. Nesse sentido realizo cotejos entre diferentes aspectos inerentes aos elementos iconográficos, designadamente: localização, poses e atitudes das personagens; caracterização dos volumes; vestuário;

anatomia (rostos e mãos); arquitectura; paisagem; cores (vestes e carnações); e luz.

O quarto sub-capítulo está dividido em duas partes: a primeira é referente ao responsável pelo entalhe do suporte lenhoso, aos materiais e às técnicas que este utilizou, com demonstração do seu uso no contexto europeu; o segundo, às técnicas e materiais empregues pelo pintor Thomas Luis, e por um colaborador, a nível dos vários estratos pictóricos, incluindo também cotejos com técnicas europeias. Aqui, relaciono o conteúdo das fontes documentais relativas à encomenda do retábulo, com um receituário do século XVI e tratados do século XIV e XVII (deste último século, por registar mais tarde uma técnica já presente no painel quinhentista de Thomas Luis), com os resultados obtidos por meio de MEA de área e de ponto não destrutivos (fotografias sob luz normal, rasante e radiação UV; IRR e EDXRF) e micro-destrutivos (μ -FTIR, OM e análises micro químicas – MA), realizados *in situ* e no laboratório.

No quinto sub-capítulo partilho em detalhe a história “transmemorial” da *Visitação*, ou seja, a sua história, material e imaterial, ligada às modificações que sofreu. Este sub-capítulo tem três partes. Na primeira, tendo em conta as marcas presentes na *Visitação*, destaco os danos e as suas causas (factores ambiental, biológico e humano), que terão ocorrido entre a concepção da obra e o século XX. Na segunda parte, descrevo como aconteceu a descoberta desta pintura, a primeira intervenção de conservação e restauro realizada em 1998 (que infelizmente agravou o estado de conservação da *Visitação*, causando danos graves), e proponho definições para conceitos como “pintura de construção”, “remodelação” e “des-remodelação” ligados a determinadas observações. Na última, descrevo os critérios da última intervenção de conservação e restauro realizada entre 2003 e 2004, a qual envolveu o tratamento de danos muito graves (incluindo um raro). Debato critérios de “des-restauro”, “re-restauro” e “autenticidade”, ao abrigo de um documento da UNESCO de 1977 e da Carta de Cracóvia de 2000, e princípios de “compatibilidade”, “estabilidade”, “reversibilidade”, “diferenciação” e “intervenção mínima”. Nas três partes acima referidas, apresento informações baseadas em resultados adquiridos através de MEA de área (documentação

fotográfica com luz normal, rasante e radiação UV) e de ponto (EDXRF, μ -FTIR, OM e MA).

Por fim, no sexto sub-capítulo do primeiro capítulo da Parte II, dividido em duas grandes partes, forneço directrizes quer de museologia, quer de curadoria para a *Visitação*, aplicáveis a outros bens culturais com características estruturais e expostos em pólos culturais (igreja e museu) semelhantes, com condições ambientais análogas (na igreja).

No âmbito da primeira parte, apresento propostas de dinamização do Pólo Cultural da SCMM (igreja e Museu anexo), acções de Museologia para a valorização de pólos culturais: acessibilidade, dinamização, divulgação, e mecenato.

Na segunda parte, forneço medidas de curadoria: critérios de exposição para bens culturais sacros, baseados em parâmetros de “autenticidade”; e acções de conservação preventiva em vários âmbitos – manuseamento, manutenção (luz, humidade relativa, sujidade, água e fogo), e formação sobre os conteúdos das ciências da Conservação e Restauro. Considerando que, infelizmente, muitos bens culturais, tal como a *Visitação* de Thomas Luis, são ainda hoje alvo de “des-remodelações” que causam danos irreversíveis nos mesmos, subdividi a temática da formação em três partes, no sentido de dar resposta a estudos cujos autores se interrogam sobre como evitar problemas em intervenções de conservação e restauro. Primeiro, introduzo de forma breve a origem do “restauro”, as funções do “restaurador” na época de Thomas Luis e as funções do “conservador-restaurador” no século XXI. De seguida, no sentido da adequada preservação dos bens culturais, explico porque deve o curador contactar um conservador-restaurador especializado na área do bem cultural a preservar e não outro profissional. Por fim, proponho medidas para acautelar problemas em intervenções de conservação e restauro de bens culturais, que poderão envolver acções tais como: formação sobre as terminologias e os conteúdos da área interdisciplinar da Conservação e Restauro (incluindo uma reflexão sobre como agir em casos de pinturas sobrepostas, estando uma destas sujeita a uma “des-remodelação”, como se pensava ser o caso da *Visitação* de Thomas Luis), inspecção, e também assistência.

No segundo capítulo da Parte II, apresento outras pinturas atribuídas a Thomas Luis no decorrer desta investigação, sendo que apenas se conhecia uma pintura retabular da sua autoria, o caso da antiga Aldeia Galega. Descrevo três painéis retabulares: dois pertencentes ao caso de Idanha-a-Nova, *Simão de Cirene ajuda Jesus a levar a cruz*, e *Cristo deposto da cruz*, de c. 1595-1600; e um do caso de Elvas, o painel *A Fuga para o Egipto*, de c. 1600. Foi-me possível estudá-las segundo três perspectivas: espaço-temporal; iconológica (baseando-me em fontes literárias do século I); e artística, apresentando paralelismos inéditos, quer com outras obras de Thomas Luis para justificar a sua autoria, quer com bens culturais de vários ramos da arte (pintura de cavalete e gravura), lusos e estrangeiros, para fundamentar possíveis influências.

Após as Partes I e II desta tese, apresento a bibliografia, dividida em duas partes: fontes manuscritas e impressas (de consulta directa e indirecta).

No que concerne à primeira parte, apresento as referências documentais dos séculos XVI, XVII e XX, relativas ao contexto cultural e às pinturas de Thomas Luis (à sua execução e a restauros ulteriores). Estas fontes existem em arquivos nacionais (do Montijo, de Évora, de Vila Viçosa e de Lisboa), nomeadamente: Arquivo Histórico Municipal do Montijo (AHMM), Arquivo Distrital de Évora (ADE), Arquivo Histórico da Fundação da Casa de Bragança (AHFCB), Arquivo Nacional Torre do Tombo (ANTT) e Biblioteca Nacional de Portugal (BNP). No que diz respeito à segunda parte, tratando-se de uma tese interdisciplinar, foram consultados estudos impressos de várias áreas académicas, das ciências humanas e exactas, nas seguintes bibliotecas nacionais e estrangeiras: Biblioteca Nacional de Portugal (BNP); Biblioteca Nacional de Espanha (BNE); Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (BFLUL); Biblioteca de Conservação e Museus da Direcção-Geral do Património Cultural (BCM-DGPC); Biblioteca da Imprensa Nacional Casa da Moeda (BINCM); Biblioteca Municipal de Cascais (BMC); Biblioteca Pública de Évora (BPE); Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro (FBN); National Art Library, Londres (NAL) e University of Glasgow Library (UGL). As referências manuscritas e impressas estão elencadas por ordem alfabética.

Depois do texto, exponho quatro Anexos referentes aos seguintes assuntos: Elenco documental; Relatórios; Comunicações, Reuniões científicas, Protocolos e Organização de Colóquios; Estudos publicados e no prelo (EPP).

No Anexo I, apresento trinta e dois documentos referentes às pinturas retabulares e murais de Thomas Luis (testemunhos coevos e ulteriores – restauros), a outras decorações palacianas coevas (para cotejos necessários no texto), e ao artista. Parte das referências aos documentos apresentados encontravam-se dispersas em estudos de vários autores, carecendo de unidade, sendo alguns inéditos bem como a maioria da documentação fotográfica apresentada. Efectuo uma leitura paleográfica complementar a estudos anteriores (obedecendo a critérios que exponho na introdução do mesmo anexo). Apresento os documentos por ordem cronológica, em três capítulos, nomeadamente: antiga Aldeia Galega do Ribatejo, Vila Viçosa, e Inquisição. Determinados conteúdos destes documentos históricos foram fundamentais para certos paralelismos e conclusões.

No Anexo II, apresento dois relatórios (também por ordem cronológica). O primeiro consiste num breve estudo sobre a técnica de Thomas Luis na pintura retabular *Visitação* da Santa Casa da Misericórdia do Montijo, que encomendei em 2003 ao Departamento de Estudo dos Materiais do Instituto Português de Conservação e Restauro (DEM-IPCR, actual LJF-DGPC). Trata-se de um relatório realizado pela Senhora Engenheira Isabel Ribeiro, datado de Janeiro de 2004. O segundo relatório é referente a um estudo de biodegradação realizado no decorrer da presente investigação, sobre as pinturas murais atribuídas a Thomas Luis do Palácio dos Condes de Basto eborense, com o apoio da Bioquímica Tânia Rosado. A amostragem foi efectuada nos locais por mim referidos no sentido de fundamentar cientificamente parte do diagnóstico que realizei (para corresponder aos objectivos da presente tese), publicado numa edição do LNEC⁸. O relatório sobre a identificação de estirpes fúngicas por OM e SEM-EDX foi realizado por Rosado a 15 de Setembro de 2011.

No Anexo III, apresento o elenco das comunicações que proferi, das reuniões científicas em que participei, dos protocolos que fometei e dos

⁸ Filipa R. CORDEIRO *et al*, *op. cit.*, 2011b, pp. 399-406. Anexo IV – EPP, artigo n.º 7.

colóquios, de cuja Comissão Organizadora fiz parte, no âmbito da presente tese. Estas acções, efectuadas entre 2009 e 2012, foram essenciais para suscitar o debate e amadurecer as ideias publicadas nos estudos apresentados no quarto e último anexo.

No Anexo IV, apresento os Estudos Publicados e no Prelo (EPP), como forma de divulgação da presente investigação, datados entre 2010 e 2013: 11 artigos; 1 poster e 1 sinopse. Até Outubro de 2013, foram publicados 9 estudos (8 artigos e 1 poster), estando alguns *online*, tendo a maioria dessas publicações sido sujeitas ao rigoroso *peer review* de especialistas em História da Arte, Conservação e Restauro e Físico-química, portugueses e estrangeiros, tais como: Architype Publication/ British Museum (BM); Glasgow University (GU); Ge-conservación/conservação; *e-conservationline*; Cadernos de História da Arte do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa (IHA-FLUL); Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia da Arte (CITAR) da Universidade Católica do Porto (UCP); Laboratório Nacional de Engenharia Civil (LNEC); e Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal (ARP).

Através desta tese procuro conduzir o leitor à descoberta das pinturas de Thomas Luis, desde o contexto histórico do seu tempo até aos nossos dias, observando-as por vezes de muito perto, ao microscópio, mas também arriscando dar a conhecer o que está para lá da imagem, propondo «*olhares trans-contemporâneos que ajudem a reenfocar o seu poder de intervenção*»⁹.

A opinião geral diz que é preciso ter “coragem” para aceitar um trabalho, um desafio como este. Etimologicamente, a palavra “coragem” significa «*ter coração*»¹⁰, não indica ter um dom especial «*impedido a quem não possui força física ou inteligência, mas descreve uma virtude que diz respeito ao que se*

⁹ Tipo de olhar mencionado no seguinte estudo: Vítor SERRÃO, «Ver e Creer: “os Cinco Sentidos da Arte da Pintura”», sùmula do *Ciclo de debates do átrio dos Gentios – Diálogos sobre Deus: O Creer e o ver, Igreja de S. Nicolau, 1 de Março de 2011*, Lisboa: ciclo promovido por Zita Seabra, doc. [2011a] (p. 3).

¹⁰ Stefano NEMBRINI, «Cultura, reler Tolkien - Uma coragem de Hobbit», *Passos*, Lisboa: Taprobana Associação Cultural (TAC), Janeiro de 2013, p. 25.

ama na vida, por isso é acessível a todos»¹¹. Tal como narra Stefano Nembrini podemos-nos «sentir pequenos e frágeis diante da vida! Mas é surpreendente descobrir que podemos ser meios-homens e sermos escolhidos, convocados para a mais extraordinária das aventuras, de tal forma que nos tornamos os protagonistas da história»¹².

Espero que as descobertas aqui partilhadas sobre as pinturas retabulares e murais de Thomas Luis, pintor antes desconhecido do público geral, parte integrante da arte maneirista em Portugal na transição dos séculos XVI e XVII, contribuam para o incremento do Turismo cultural em expansão, e consequentemente para o crescimento da economia nacional.

Filipa R. Cordeiro
4 de Outubro, 2013

¹¹ *Id., ibid.*

¹² *Id., ibid.*

I

BIOGRAFIA DE THOMAS LUIS

(c. 1560 - c. 1612)

1 – A vida e a obra de Thomas Luis: contexto espaço-temporal

Até à penúltima década do século XX, o artista maneirista Thomas Luis, da transição do século XVI para o XVII, pintor de óleo e de fresco, havia passado quase despercebido entre os pintores maneiristas portugueses de renome. O seu nome aparece pela primeira vez num estudo do investigador regional José Simões Quaresma, datado de 1948¹³, embora ainda sem se compreender a importância do seu papel. Só a partir de 1983, com um impulso determinante dado por Vítor Serrão, Thomas Luis começa a ganhar lugar de destaque em análises histórico-artísticas¹⁴ abrangendo a vida e a obra de artistas maneiristas portugueses e estrangeiros activos em Portugal na segunda metade do século XVI e início do XVII. O pintor Thomas apenas é individualizado em estudos pontuais desde 1999¹⁵, entre os quais se destaca o primeiro breve estudo interdisciplinar sobre o retábulo da Misericórdia da antiga Aldeia Galega do Ribatejo (actual Montijo), da co-autoria de Vítor Serrão e Filipa Cordeiro, datado de 2005¹⁶.

Os escassos estudos relativos a Thomas Luis não definem o espaço temporal da sua vida, apenas referem as datas relativas à sua actividade artística: «act. 1590 – 1603»¹⁷, a qual se contextualiza aqui entre c. 1592 e c. 1603.

¹³ José Simões QUARESMA, *Albergaria, Hospital e Misericórdia de Aldeia-Galega do Ribatejo*, Montijo: Ed. de autor, 1948, pp. 40-41.

¹⁴ Estudos de Vítor SERRÃO: *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa: IN-CM, 1983, pp. 326-328, 331 e 390; «A pintura fresquista à sombra do Mecenato Ducal (1600-1640)», revista *Monumentos*, nº 6, 1997, pp. 14-21; «O Parnaso pictórico: Mitologia, fábula e alegoria moral nas decorações a fresco no Paço de Vila Viçosa (1550-1630)», revista *Monumentos*, Lisboa: Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU), nº 27, Dez. 2007, pp. 66-81; co-autor com José Artur PESTANA, «Os frescos do Paço de Vila Viçosa, um ciclo artístico de dimensão internacional», *Pedra & Cal*, nº39, Julho-Setembro, 2008, pp. 19-22; *O fresco maneirista do Paço de Vila Viçosa, Parnaso dos Duques de Bragança (1540-1640)*, Caxias: Fundação da Casa de Bragança (FCB), 2008.

¹⁵ *Id.*: *op. cit.* [1999a]; *op. cit.*, 2002; co-autor com Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2005.

¹⁶ Trata-se do seguinte estudo: Vítor SERRÃO e Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2005.

¹⁷ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 152.

Apesar da investigação realizada nos arquivos, com o objectivo de traçar com exactidão a biografia deste grande artista da «terceira geração»¹⁸ de pintores maneiristas, ainda não se conhecem nem os nomes dos seus pais nem o lugar e a data do seu nascimento e da sua morte, mas sabe-se que era de origem inglesa, segundo documentação coeva¹⁹.

É plausível que Thomas Luis tenha nascido em Inglaterra, c. 1560, durante o reinado de Elizabeth I (1558 – 1603) [em Portugal, na regência de D. Sebastião, *O Desejado* (1557-1578)], época em que se dava em Itália um dos mais importantes Concílios ecuménicos, o de Trento, realizado de 1545 a 1563.

A aprendizagem de Thomas Luis sobre os materiais e as técnicas de pintura sobre madeira (a óleo e têmpera) e mural (a fresco) ter-se-á realizado na sua infância e juventude. Segundo Natália Ferreira-Alves, o «itinerário profissional de todo o artista assentava em três etapas fundamentais: a aprendizagem, a passagem a oficial e a obtenção do grau de mestre»²⁰. O tempo de ensino do ofício de “pintor”, em que o aprendiz ficava a cargo de um mestre (podendo o saber passar de pai para filho), era variável consoante os países: em Portugal durava entre «cinco e nove anos»²¹; na vizinha Espanha «de 4 a 6 anos»²²; e em Itália, as técnicas a óleo (sobre madeira) e a fresco demoravam cada uma seis anos, segundo *Il Libro dell’Arte*²³ de Cennini (1370). O *Livro dos regimêtos*

¹⁸ A «terceira geração» de pintores maneiristas inclui, em traços gerais, os artistas activos no último quartel do século XVI: Diogo Teixeira, Fernão Gomes, Venegas e outros. Vítor Serrão, «A pintura maneirista e o desenho», *O Maneirismo, História de Arte em Portugal*, vol. 7, Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p. 62.

¹⁹ *Arquivo de Simancas, Consejo de Estado*, nº 839, Junho de 1594, *Apud* Martin HUME, *Calendar of State Papers, Spain (Simancas) - 1587-1603*, vol. 4, Ed. Autor, 1899, pp. 612-613. Anexo I – Elenco Documental (ED), doc. 32. Professor Doutor Pedro Flor, *com. pess.*, 2009 (a quem a autora agradece).

²⁰ Natália Marinho FERREIRA-ALVES, *A arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela. Materiais e técnica*, Tese de Doutoramento, vol. 1, Porto: Câmara Municipal do Porto (CMP), 1989, p. 69.

²¹ *Id.*, p. 70.

²² Tradução da autora. Rocío BRUQUETAS GALÁN, *op. cit.*, 2002, p. 75.

²³ Cennino d’Andrea CENNINI, *Il Libro Dell’Arte*, Vicenza: Neri Pozza Editore, 1982.

*dos officiaes mecanicos da mui nobre e sepre leal cidade de Lixboa*²⁴, datado de 1572, refere que para ter a oficina aberta, o pintor era obrigado a ter a «*carta*»²⁵ (diploma) de exame. Segundo as regras do «*Regimento dos Pintores*»²⁶, para ser pintor de óleo e de fresco, Thomas Luis teve que obter duas cartas: a de «*pintura de oleo*»²⁷ e a de «*tempera ou fresco*»²⁸. O oficial estrangeiro pagava «*seiscentos rs*»²⁹ por exame, o dobro do cobrado aos oficiais lusos, por cada modalidade.

A nível da técnica, Thomas Luis ter-se-á formado através de fontes impressas e manuscritas, internacionais (portuguesas, italianas, inglesas e castelhanas), coevas e da Antiguidade, que se imiscuíram na formação artística europeia, tais como as que aqui se destacam: *Da Pintura Antigua* (com impressão espanhola em 1563³⁰) do arquitecto, pintor de óleo, tratadista e humanista português Francisco de Holanda (Lisboa, 1517-1584); *Idea del Tempio della Pittura*³¹ e *Trattato dell'Arte de la Pittura*³² de Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600); *Le Vite*³³ do também pintor, arquitecto, tratadista e humanista italiano Giorgio Vasari (1511-1574); *A Very Proper Treatise, wherein*

²⁴ Os regimentos são compilações de regras obrigatórias que visavam a organização interna dos ofícios. Na história dos regimentos, o primeiro momento significativo deu-se com a reforma do legista Duarte Nunes de Leão, em 1572. Natália Marinho FERREIRA-ALVES, *op. cit.*, 1989, p. 67. Sobre os regimentos dos ofícios: Virgílio CORREIA, *Livro dos regimêtos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sepre leal cidade de Lixboa* (1572), Coimbra: Impr. da Universidade, 1926.

²⁵ Em 1572, a «*carta*» de exame, para cada ofício (pintor, dourador, marceneiro, etc.) era obtida segundo as regras dos regimentos. *Id.*

²⁶ *Id.*, p. 104.

²⁷ *Id.*, *ibid.*

²⁸ *Id.*, p. 105.

²⁹ *Id.*, p. 3.

³⁰ Francisco de HOLANDA, *De la Pintura Antigua* [1548], Versión castellana de Manuel Denis (1563), Madrid: Ed. E. Tormo y F.J. Sánchez Cantón, Madrid, 1921.

³¹ Giovanni Paolo LOMAZZO, *Idea del Tempio della Pittura*, Milano: per Paolo Gottardo Pontio, 1590.

³² *Id.*, *Trattato dell'Arte de la Pittura*, Milano: per Paolo Gottardo Pontio, 1584.

³³ Giorgio VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori* [1550, Florença: 1ª ed. Lorenzo Torrentino], 9 vols., Milano: Edizioni per il Club del Libro, 1963-66.

is briefly set for the Art of Limming, com impressão londrina em 1573³⁴; *De Re Metallica en la qual se tratan muchos y diversos secretos del conocimiento de toda suerte de minerales*³⁵ de Bernardo Pérez de Vargas, e *Reglas para pintar*, título de um manuscrito castelhano (anónimo) «escrito provavelmente no final do século XVI»³⁶ (hoje na Biblioteca da Universidade compostelana), que inclui uma série de conselhos sobre técnicas pictóricas com uma clara intenção didáctica; *De Materia Medica*³⁷ de Pedanius Dioscórides (c. 40 - c. 90 d.C) e *Historia Naturalis*³⁸ de Plínio o Velho, entre outros (Parte I, 3).

Para a representação iconográfica de temas religiosos, Thomas Luis terá estado a par das fontes literárias *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* de S. Carlos Borromeu (editada em 1577) e *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* do Cardeal Paleotti (publicada em 1582), as quais incluem normas dirigidas aos artistas definidas no Concílio de Trento (em 1563), Sínodo que desempenhou um papel determinante na arte sacra pós Reforma católica, designada da Contra-Reforma³⁹.

³⁴ Tratado direccionado sobretudo para iluminura. Rocío BRUQUETAS GALÁN, *Técnicas y materiales. La pintura española en los Siglos de Oro*, Ciudad Rodrigo: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, p. 40.

³⁵ Bernardo PÉREZ DE VARGAS, *De Re Metallica en la qual se tratan muchos y diversos secretos del conocimiento de toda suerte de minerales...*, Madrid: Pierres Cosin, 1569.

³⁶ Tradução da autora. Rocío BRUQUETAS GALÁN, *op. cit.*, 2002, p. 39.

³⁷ Versão latina: Pedacii DIOSCORIDES ANARZABEI, *De medicinali materia libri quinq[ue]*. De virulentis animalibus & venenis cane rabioso & eoru[m] notis ac remediis libri quattuor. Ioanne Ruellio Suessionensi interprete, Antonio de Nebrija (pref.), Compluti carpetani[a]e: in officina Arnaldi Guillelmi, 1518. Versão espanhola: Pedacio DIOSCORIDES ANAZARBEO, *Acerca de la materia medicinal, y de los venenos mortiferos*, traduzidos de lengua griega, en la vulgar castellana, & ilustrado con claras substantiales annotationes, y con las figuras de innumerables plantas exquisitas y raras, por el Doctor Andres de Laguna, Salamanca: por Mathias Gast, 1566.

³⁸ Plínio-o-Velho, *Historia Naturalis*, Philippus Beroaldus (ed.), Parma: Stefano Corallo (impr.), 1476.

³⁹ Sobre a Contra-Reforma: António Camões GOUVEIA, «Contra-Reforma», *Dicionário de história religiosa de Portugal*, Carlos Moreira Azevedo (Dir.), vol. 2, Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, pp.15-19.

É plausível que Thomas tenha emigrado para Portugal antes da dinastia filipina, entre 1575 e 1580, durante o final da dinastia joanina da qual foi simpatizante: de D. Sebastião, Rei absoluto desde 1568 (fig. 1); do seu tio Cardeal D. Henrique que reinou de 1578 a 1580 (fig. 2); ou do malogrado D. António (fig. 3), filho do Infante D. Luís (5º Duque de Beja) e da cristã-nova Violante Gomes (a *Pelicana*), que foi prior do Crato e reinou de Julho a Agosto de 1580⁴⁰ no Continente e entre 1580-1583 em algumas ilhas dos Açores, nomeadamente na Terceira.

Nesse contexto é provável que se tenha integrado no círculo humanista da 6ª Duquesa de Viseu, da Infanta D. Maria II (Lisboa, 8.6.1521 - 10.10.1577, filha de D. Manuel I o *Venturoso*, irmã do infante D. Luís), tal como os pintores António Campelo (que estudou em Roma com uma bolsa do Rei D. João III), Diogo Teixeira, Gaspar Dias, António Leitão e Cristóvão Vaz. Nessa época, segundo Vítor Serrão, Thomas Luis terá sido discípulo ou, pelo menos, actuado na órbita do mestre Diogo Teixeira (tal como António da Costa, Cristóvão Vaz, Francisco João e Belchior de Matos, entre outros) e também do italianizado António Campelo, mesmo que depois tenha seguido o seu próprio caminho artístico, tanto na pintura retabular (a óleo e têmpera), como mural (a fresco), destacando-se nesta última como especialista em temas com grutesco.

⁴⁰ D. António, prior do Crato (1531-1595), apoiado pelo povo de forte sentimento nacionalista que se opunha à fusão com Castela reinou apenas três meses no continente pois não havia força militar para se opor ao poderosíssimo exército do monarca espanhol Felipe II (futuro Filipe I de Portugal). Sobre D. António: Joaquim Veríssimo, *Prior do Crato (1580-1582)*, vol. 1, Coimbra: Universidade de Coimbra, 1956.



Fig. 1 – *El Rei D. Sebastião*, c. 1571, pintura, Cristóvão de Morais, © MNAA.

Fig. 2 – *O Cardeal D. Henrique*, século XVI, gravura. © M. Sousa.

Fig. 3 – *O Prior do Crato, D. António*, século XVI, gravura. © M. Sousa.

Em terras lusas, Thomas Luis escolheu a cidade de Lisboa⁴¹ como morada.

Provavelmente não muito depois de ter chegado converteu-se ao cristianismo e ganhou a segunda nacionalidade, recebendo a designação de «Portuguez»⁴² (perdendo o título de «Nasção»⁴³).

Longe da sua pátria, assolada por lutas entre protestantes e católicos, em Portugal este artista encontrou maior estabilidade político-económica e

⁴¹ Realizou-se uma pesquisa no 1º Cartório Notarial de Lisboa, considerando-se o espaço de tempo entre 1568 e 1602, que compreende a juventude de Thomas, e os contratos da SCM de Aldeia Galega e de D. Teodósio II (7º Duque de Bragança), com Thomas Luis, nos quais consta que o artista era morador em Lisboa. Em toda a documentação analisada apenas se detectou em 1601 a menção a «Belchior Tomaz», pelo notário João Veiga. No entanto o conteúdo do documento não tem ligação ao artista «Thomas Luis B.». ANTT, 1º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício A, Livros de notas, cx. 2, lv. 6, fl. 17.

⁴² Nos reinados dos reis D. Diniz, D. Afonso IV, D. João I e D. Afonso V, embora existissem Judeus em Portugal não havia a distinção entre cristãos-velhos e novos para os antigos e recentes convertidos. Naquele tempo, existiam os judeus públicos, com liberdade para a sua religião, e aquele que se convertia à Fé de Cristo ficava reputado como «Christam verdadeiro» e legítimo súbdito do Estado, perdendo o nome de «Nasção», tomando a designação de «Portuguez». A. SANCHES, (1699-1783), *Christãos novos e christãos velhos em Portugal*, Raul Rêgo (pref.) Porto: Ed. Paisagem, 1973, p. 33.

⁴³ *Id.*, *ibid.*

religiosa⁴⁴ (a temível Inquisição espanhola adquirira na época uma fama que não encontrava igual em Portugal, antes da Monarquia filipina), melhores condições de trabalho e climáticas, tal como muitos outros artistas contemporâneos oriundos da Flandres, caso do pintor de óleo e de fresco Francisco de Campos e do mestre de marcenaria Jaques de Campos (que trabalhou na estrutura lenhosa de um retábulo pintado por Thomas Luis). Também o artista italiano Rosso Fiorentino (1495 - França, 1540), um dos precursores do Maneirismo cuja obra mais longinquamente influenciou Thomas Luis, partiu para França onde encontrou preferíveis condições de trabalho e um crescente sucesso⁴⁵.

Entre os séculos XV e XVII, os ingleses tinham em Portugal condições de trabalho que incluíam «*privilegios*»⁴⁶ e direitos (à semelhança dos conferidos aos italianos, flamengos, franceses e alemães). Em Quinhentos, um documento de «*Dom João [...] Rey de Port. e dos Alg.*» narra: «*os moradores inglezes do Reyno de Inglaterra que vierem à cid.^e de Lx.^a e a quaesquer lugares deste Reyno, temos por bem e mandamos que elles hajão daqui em d.^{te} todos os privilegios e liberdades que hão os Genovezes [...] q vem a nossos reinos [...] era de mil e quatrocentos*»⁴⁷. Em Abril de 1581, Filipe I ao ser proclamado Rei de Portugal, nas Cortes reunidas em Tomar, jura guardar e conservar todos os foros, privilégios, usos e liberdades que no seu novo reino tinham por concessão dos seus antecessores. Ainda na primeira metade do século XVII, uma carta do último sucessor da dinastia filipina, Filipe III (com

⁴⁴ Segundo um estudo revisto por Sua Eminência Robert H. Brom, Bispo de San Diego «*In England and Ireland, Reformers engaged in their own ruthless inquisitions and executions. Conservative estimates indicate that thousands of English and Irish Catholics were put to death - many by being hanged, drawn, and quartered for practicing the Catholic faith and refusing to become protestant*». «*Calvin not only banished from Geneva those who did not share his views, he permitted and in some cases ordered others to be executed for "heresy" (e.g. Jacques Gouet, tortured and beheaded in 1547; and Michael Servetus, burned at the stake in 1553)*». In <http://www.catholic.com/tracts/the-inquisition> (consulta 13.6.2013).

⁴⁵ Sobre a vida de Rosso: Giorgio VASARI, *op. cit.* [1550], vol. 4, 1963, pp. 430-450.

⁴⁶ Vítor RIBEIRO, *Privilégios de estrangeiros em Portugal: ingleses, franceses, alemães, flamengos e italianos*, Coimbra: [s. n.], 1917, p. 39.

⁴⁷ *Id.*, *ibid.*

reinado entre 1621 e 1640) intitulada «*Privilegios q S. M. concede a João Watson Ingles mercador e m.^{or} na cidade de Faro R.^{no} do Algarve, anno de 1633*»⁴⁸ confirma o acolhimento da nação inglesa em Portugal ainda nesta época.

Em Portugal, Thomas Luis alcançou prestígio entre grandes mestres, que também dominavam as duas técnicas pictóricas em que se especializou (pintura mural e sobre madeira), tais como o português Giraldo Fernandes de Prado (Guimarães, c. 1530; Almada, 1592), Francisco de Campos, de plausível origem neerlandesa (c. 1515; Évora, 1580), e artistas destros em pintura retabular (incluindo a técnica a óleo) e a fresco, tais como Diogo Teixeira (c.1540 - c.1612) e Simão Rodrigues (Alcácer do Sal, c. 1560; Lisboa, 1629).

Após doze anos de familiarização com o uso dos materiais e das técnicas empregues em pintura mural e sobre madeira, o artista terá adquirido uma boa prática. No entanto, observando a forte italianização da sua arte, é plausível que almejando atingir a perfeição nas técnicas pictóricas que aprendera, e aprofundar a seu conhecimento iconográfico e iconológico, tenha estagiado em Itália em c. 1585-87, durante o pontificado de Sisto V (1585-1590), na mesma época que os pintores portugueses Simão Rodrigues (que teria a mesma idade de Thomas) e Álvaro Nogueira. Pelas similitudes entre certos detalhes iconográficos presentes nas suas pinturas e bens culturais italianos, é plausivelmente que tenha estado em Itália, certamente passando por Roma, Florença, e Pádua (e possivelmente também por Assis e Loreto, como se explicará). Em Itália, terá compilado gravuras de Marcantonio Raimondi, de Francesco Colonna e de Nicolletto da Modena, observado os grutescos da *Domus Aurea* de Roma, de Raffaello Sanzio (Urbino, 1483 - Roma, 1520), nas *Loggie* do Vaticano, e de Cesare Nebbia (Orvieto, c. 1536 - c. 1614), e outros, do Oratório do Gonfalone da mesma cidade, e admirado temas ligados à *Sagrada Família* e à vida dos santos, ilustrados não só por pintores maneiristas tais como Jacomo Pontormo e Rosso Fiorentino (em Florença), mas também por artistas proto renascentistas, como Giotto (em Pádua e Assis), precursor da

⁴⁸ Vítor RIBEIRO, *op. cit.*, 1917, p. 20.

Renascita segundo Vasari, dominador das duas modalidades pictóricas desenvolvidas por Thomas Luis e influenciador do tratado de Cennini⁴⁹.

Apesar de persistir ainda algum mistério sobre a vida de Thomas Luis e de se desconhecer se foi casado ou se teve filhos, ele encontra-se documentalmente referenciado como morador «na cidade de Lisboa»⁵⁰ na transição dos séculos XVI e XVII, entre «1591»⁵¹ e «1602»⁵². Nesse espaço temporal, Thomas Luis teve que se ausentar de Lisboa durante longos períodos de tempo por questões laborais. Além de ter trabalhado em Évora em c. 1582, laborou na Aldeia Galega, entre 1591 e 1592, terá trabalhado em Idanha-a-Nova e Elvas em meados da última década de Quinhentos, e em duas diferentes empreitadas em Vila Viçosa, entre c. 1595 e 1603 (fig. 4).



Fig. 4 – Mapa de «Portugallia et Algarbia», século XVI, «Vernando Alvaro Secco». © F. R. Cordeiro (de proprietário particular). Indicação de alguns locais onde Thomas Luis laborou, na cartografia coeva: 1 – Aldeia Galega, 2 – Évora, 3 – Vila Viçosa, 4 – Elvas, e 5 – Idanha-a-Nova.

⁴⁹ Cennino d' Andrea Cennini aprendeu as técnicas da pintura mural e sobre madeira com Agnolo de Taddeo Gaddi (1345-1396), que por sua vez estudou com o seu pai Taddeo Gaddi (1332-1366), este último afilhado de Giotto e seu discípulo. Cennino CENNINI, *El Libro del Arte*, comentado y anotado por Franco Brunello, Madrid: Ediciones Akal SA, 1988, p. 33.

⁵⁰ AHMM, núcleo da SCMM, «maço de avulsos da Miz^a, sécs. XVI-XVII». Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 1983, doc. nº 60, pp. 326-327. Anexo I – ED, doc. 17.

⁵¹ *Id.*, *ibid.*

⁵² ADÉ, «L^o 10 de Notas de Simão Luís de Cerveira, Tabela de Vila Viçosa, fls. 152 v^o a 155». *Id.*, *op. cit.*, 2008, p. 252. Anexo I – ED, doc. 26.

Com aproximadamente 22 anos de idade, em c. 1582⁵³, já no reinado de Filipe I de Portugal (1581⁵⁴-1598), Felipe II de Espanha, Thomas Luis laborou para a família Castro, pintando a fresco os tectos monumentais do *Salão das Armas* (decoreação de maior dimensão do edifício), e da *Sala da Tomada de La Goleta*, no piso térreo do Paço de S. Miguel eborense mais tarde designado Palácio dos Condes de Basto (actual Casa-Museu da Fundação Eugénio de Almeida – FEA).

Embora estudos⁵⁵ atribuam as pinturas acima mencionadas a Francisco de Campos, nesta tese considera-se a inegável autoria de Thomas Luis nas duas salas, segundo Vítor Serrão⁵⁶, não descartando a possibilidade de ter existido uma co-autoria na *Sala da Tomada de La Goleta*, onde se notam a presença de diferentes mãos⁵⁷ (incluindo as de colaboradores). Além de Thomas Luis, artista que terá pintado o programa dos tectos das *Salas da Tomada de La*

⁵³ A datação das pinturas dos referidos tectos do Palácio dos Condes de Basto sofreu uma evolução nas últimas três décadas, foi considerada: entre «1578 e 1580» in Joaquim Oliveira CAETANO e J. A. Seabra CARVALHO, *op. cit.*, 1998a, p. 39; «c. 1580-85» in Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2005a, p. 48; «c.1585-90», o da *Sala da Tomada de La Goleta*, in Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 154; e por fim entre «c.1580-1583» (contexto da datação que se apresenta neste estudo), in Filipa R. Cordeiro, «O Futuro do painel quinhentista de Thomás Luis: valorização cultural e prevenção», *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras*, Lisboa: CDFLL e CHUL, Vols. 9-10, 2010-2011, p. 242, Anexo IV – Estudos publicados e no prelo (EPP), artigo n.º 4; Filipa R. Cordeiro *et al*, *op. cit.* [2011] (p.1), Anexo IV – EPP, sinopse, n.º 5. Finalmente chegou-se à conclusão que terá sido em c. 1582, como se justifica mais à frente.

⁵⁴ No dia 25 de Agosto de 1580, Felipe II conquista Portugal ao vencer D. António na Batalha de Alcântara. Em Abril de 1581, o monarca espanhol foi aclamado Rei sob o nome de Filipe I, aquando da reunião das Cortes no Convento de Cristo em Tomar.

⁵⁵ Joaquim O. CAETANO, J. A. Seabra CARVALHO, *op. cit.*, 1998a; Joaquim O. CAETANO, J. A. Seabra CARVALHO, FEA (Coord.), *op. cit.*, 2004.

⁵⁶ Vítor SERRÃO, «O pintor maneirista Tomás Luís. A Visitação da Virgem a Santa Isabel, da igreja da Misericórdia do Montijo (1591-1597)», V. Serrão e F. R. Cordeiro, *Tomás Luís e o Retábulo da Igreja da Misericórdia*, Lisboa: Ed. Colibri, 2005, cap. I, p. 48, pp. 36, 47-48.

⁵⁷ Observação corroborada por: Joaquim O. CAETANO, J. A. Seabra CARVALHO, *op. cit.*, 1998a, p. 63; Túlio ESPANCA, *Inventário Artístico de Portugal, Concelho de Évora*, vol. 7, Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1966.

Goleta e das Armas (no geral), numa pequena parte da *Sala da Goleta* poderá ser atribuível a Francisco de Campos (primeiro artista escolhido, que havia afrescado o tecto da *Sala Oval* contígua, em 1578). Francisco de Campos terá iniciado este último tecto em c. 1578-1579, no entanto foi substituído por Thomas Luis, por motivos de doença (Campos foi «*vitimado pela peste*» em 1580⁵⁸). Na *Sala da Tomada de La Goleta* nota-se ainda a mão de um ou mais ajudantes (de F. Campos ou de T. Luis), visível na deficiente qualidade pictórica de alguns painéis. Após o início da pintura do tecto da *Sala da Tomada de La Goleta*, que terá sido realizado por Francisco de Campos na época acima referida, ter-se-á seguido um interregno de aproximadamente dois anos, sendo a maior parte finalmente concluída provavelmente em c. 1582 por Thomas Luis, antes de D. Fernando de Castro ser nomeado 1º Conde de Basto por Filipe I de Portugal (como se explica mais à frente).

Determinados aspectos como o estilo e a forma de certos elementos iconográficos presentes nas salas acima referidas são idênticos aos retomados por Thomas Luis em 1602-1603 no Paço Ducal de Vila Viçosa, nomeadamente na *Gallerietta*⁵⁹ e na *Sala da Saga de Perseu*⁶⁰: o tema panegírico alusivo a um feito na Costa Africana e grutescos fantasistas incluindo esfinges com delicados tapetes, figuras com asas de libelinha e idênticos laços avermelhados, de traçado fino, com pontas “serpentinatas”, e a repetição de certos tipos de flora e fauna (figs. 5 e 6).

O gosto italianizado dos programas fresquista do *Salão das Armas* e da *Sala da Tomada de La Goleta* foi certamente influenciado por D. Diogo de Castro o *Velho* que acompanhou o séquito da Infanta D. Leonor (irmã de D. Afonso V, o *Africano*, com reinado entre 1432 e 1481) aquando do seu casamento com Frederico III, em Siena, desenvolvendo aí os seus conhecimentos sobre arte.

⁵⁸ Joaquim de Oliveira CAETANO e J. A. Seabra CARVALHO, *op. cit.*, 2004, p. 3.

⁵⁹ A «*Gallerietta*» (espaço contíguo à *Sala da Saga de Perseu*) é assim designada em estudos anteriores, nomeadamente: Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2005a, p. 49; *id.*, *op. cit.*, 2008, p. 196.

⁶⁰ Esta sala está definida em estudos como «*Sala de Medusa*», no entanto como apresenta no tecto seis temas alusivos à história do herói mitológico Perseu e apenas um destes relativo à vilã *Medusa*, nesta tese denominou-se como a *Sala da Saga de Perseu*. Sobre a denominação anterior: Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 194.

A sensibilidade artística dos Castros também terá sido amadurecida através da ligação entre a família Castro e a dos Albuquerque. Brás de Albuquerque (filho do nobre D. Afonso de Albuquerque⁶¹, que por morte do seu pai passou a ter o mesmo nome, por indicação régia), educado no Convento lisboeta de Santo Elói, sob a protecção de D. Manuel I, em 1521 viajou a Itália na comitiva de D. Beatriz (que casaria com o Duque Carlos III de Sabóia), tendo a oportunidade de percorrer algumas cidades italianas que, na época, se encontravam no auge da sua fama e grandeza artística, trazendo dessa excursão ensinamentos que lhe moldaram o gosto artístico. O laço entre as duas famílias fortaleceu-se com o casamento entre D. Fernando de Castro (primogénito de D. Diogo de Castro) e D. Joana de Albuquerque (neta de D. Afonso de Albuquerque), consertado em 1546. Tanto o Palácio dos Castros como a Quinta da Bacalhoa dos Albuquerque apresentam grutesco que alterna com *quadri riportati*.

Nos temas panegíricos incluídos nas duas salas referidas do Palácio dos Castros, houve também certamente a influência da ligação da Família Castro à corte espanhola, fomentada quer pelo feito heroico da *Tomada de La Goleta* (bastião de Túnis que deu o nome a uma das salas com este tema representado), em 1535, no qual D. Diogo de Castro esteve presente ao lado do imperador Carlos V (Carlos I de Espanha, pai de Felipe II de Espanha), quer pelo cargo de D. Diogo como mordomo-mor da Princesa D. Joana (filha de Carlos I).

⁶¹ Afonso de Albuquerque (Alhandra, 1462; Goa, 1515), célebre militar e político, governador da Índia desde 1508, maior vice-Rei da Índia, educado na corte de D. Afonso V, nomeadamente em Matemática, ciência exacta essencial para a navegação.



Fig. 5 – Tecto da *Sala da Tomada de La Goleta*, c. 1582, Francisco de Campos (pequena parte), Thomas Luis e colaboradores (atribuição), Palácio dos Condes de Basto, Évora. © FEA, 2008.

Fig. 6 – Tecto do *Salão das Armas*, c. 1582, Thomas Luis (atribuição), mesmo Paço. © FEA, 2008.

É plausível que os referidos tectos tenham sido pintados por Thomas Luis em c. 1582, com o objectivo de adornar o Palácio para receber Filipe I no início do ano seguinte⁶², após este monarca espanhol ter nomeado D. Fernando de Castro como 1º Conde de Basto, mérito justificado na carta de título, a qual narra: «os serviços que particularmente D. Diogo de Castro, seu pai, que Deus haja, e ele nos fizeram»⁶³.

⁶² Segundo um estudo de Joaquim O. Caetano e José A. Seabra Carvalho, D. Fernando de Castro «já investido com o título de Conde de Basto [...] preparou a visita de Filipe II, no início de 1583, e teve a honra de hospedar na sua casa o monarca», tendo a referida nomeação de D. Fernando de Castro ocorrido a «24 de Fevereiro de 1583». Joaquim Oliveira CAETANO, J. A. Seabra CARVALHO, 1998a, p. 28.

⁶³ Conforme referido na «carta de título, apenas passada a 12 de Setembro de 1585». *Id.*, p. 28.

Os tectos pintados da *Sala da Tomada de La Goleta* e do *Salão das Armas* tiveram intervenções de conservação e restauro entre os séculos XIX e XXI⁶⁴.

A 26 de Maio de 1591, o Provedor de Aldeia Galega do Ribatejo D. António da Gama de Mendonça contratou o pintor de «oleo»⁶⁵ Thomas Luis e o pintor de «tempera»⁶⁶ Domingos Pacheco (seu colaborador), no sentido de cumprir um projecto de D. Nuno Alves⁶⁷ Pereira, fundador da Santa Casa da Misericórdia (SCM) de Aldeia Galega do Ribatejo que fora «*escrivão de fazenda na Corte joanina [...] [e] serviu a D. Sebastião em diversas missões diplomáticas*»⁶⁸.

A Thomas Luis coube pintar nos «*painéis [...] as historias que os irmãos da meza*»⁶⁹ solicitaram e a Domingos Pacheco a aplicação da preparação⁷⁰ em

⁶⁴ Num estudo recente identificaram-se materiais dos séculos XIX e XX nestes tectos, os quais poderão ter sido fruto de duas intervenções ou apenas de uma no século XX: no século XIX, quando o palácio pertencia aos Marqueses de Valada, e/ou após a aquisição de Paço por Vasco Eugénio de Almeida, Conde de Vill’Alva, em 1957, que «*procedeu a importantes obras de recuperação*». Filipa R. CORDEIRO *et al*, *op. cit.*, [30.05.2013d] (p. 10), Anexo IV – EPP, artigo n.º 12. Entre 1 e 24 de Agosto de 2012, a firma Mural da História realizou a conservação e restauro dos revestimentos pictóricos do tecto da *Sala da Tomada de La Goleta*. Na mesma época, a empresa Junqueira 220 interveio nos “panos das abóbadas” do *Salão das Armas*. Sobre as datas das últimas intervenções: Joaquim CAETANO, *com. pess.*, Julho 2013.

⁶⁵ AHMM, núcleo da SCMM, «*maço de avulsos da Miz^a, sécs. XVI-XVII*». Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 1983, doc. 60, pp. 326-327. Anexo I – ED, doc. 17.

⁶⁶ *Id.*

⁶⁷ No século XVI a língua portuguesa não era fixa, escrevia-se como se pronunciava e por vezes utilizavam-se abreviaturas. Na documentação conhecida da época referente ao instituidor da Misericórdia de Aldeia Galega predomina o apelido «Alves» (evolução de «Alveres»), pontualmente aparece «Alveres» (filho de Álvaro). Na documentação póstuma, dos séculos XVII e XVIII, referente ao mesmo instituidor, surge também o apelido «Alves». Por esse motivo neste estudo quando se refere D. Nuno apelida-se Alves Pereira. Sobre a documentação, datada dos séculos XVI, XVII e XVIII: José Simões QUARESMA, *op. cit.*, 1948, pp. 30- 37 e 42-44. O mesmo autor refere: «*Éra, pois, em 1468, Nuno Alves ou Alveres, – pelas duas maneiras o seu nome se encontra nos vários documentos do arquivo, – procurador da santa casa*». *Id.*, p. 35

⁶⁸ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2005a, p. 25.

⁶⁹ AHMM, núcleo da SCMM, *maço de avulsos da Miz^a, sécs. XVI-XVII*. *Apud* Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 1983, doc. n.º 60, pp. 326-327. Anexo I – ED, doc. 17.

toda a superfície retabular e «*dourar as culunas e fryzo de syma*»⁷¹, por preço global de «*cento e vinte mil Rês*»⁷² para ambos os mestres, o mesmo valor do trabalho prévio do «*mestre carpint^o d obra de maçonaria*»⁷³ Jaques de Campos (que também assinava «*Jácome*»⁷⁴ ou «*Jacomo*»⁷⁵ de Campos), com actividade em Portugal de «*1571 até 1617*»⁷⁶, contratado em 24 de Agosto de 1588⁷⁷ (dois anos antes do trabalho de Thomas Luis) para entalhar a estrutura retabular, que iniciou em «*1589*»⁷⁸ e finalizou antes da «*Pascoa*»⁷⁹ de 1591, por valor idêntico ao trabalho dos outros dois artistas.

⁷⁰ Já no início do século XVI a aplicação da preparação não era tarefa do pintor de óleo mas de artesãos (na época designados como “oficiais”). Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2010a, p. 75.

In <http://www.ciarteblog.blogspot.com/2010/01/actas-das-ii-jornadas-da-arp.html> (consulta: 30.04.2010).

⁷¹ Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 834 (2953), fl. [1]. Anexo I – ED, doc. 20.

⁷² Leitura de Vítor Serrão. AHMM, núcleo da SCMM, «*maço de avulsos da Miz^a, sécs. XVI-XVII*». Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 1983, doc. nº 60, pp. 326-327.

⁷³ Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, *Livro dos Inventarios desta S.^{ta} Caza... 1586*, fl. 25. Anexo I – ED, doc. 1, inédito.

⁷⁴ Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 827 (2962), fl. [1]. Anexo I – ED, doc. 7.

⁷⁵ *Id.*, fl. [1] v.º. Anexo I – ED, doc. 8.

⁷⁶ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2005a, p. 28.

⁷⁷ AHMM, núcleo da SCMM, *Livro dos Inventarios desta S.^{ta} Caza... 1586*, fl. 25. Anexo I – ED, doc. 1, inédito.

⁷⁸ Jaques de Campos terá iniciado o trabalho de carpintaria pouco depois da sua declaração datada de 16 de Outubro de 1589. Anexo I – ED, doc. 5. Existem vários documentos referentes ao entalhe da estrutura retabular: Anexo I – ED, docs. 1-15.

⁷⁹ Jaques de Campos terá concluído o entalhe retábulo da SCM da antiga Aldeia Galega antes da «*Páscoa*» de 1591, conforme documentação coeva (Anexo I – doc. 7) e referido no seguinte estudo: Filipa R. CORDEIRO, «*Altarpieces in Portugal: joinery techniques within the context of fifteenth- and sixteenth-century European workshop practice*», *The Renaissance Workshop: The Materials and Techniques of Renaissance Art, British Museum, London, 10th – 11th May 2012*, David Saunders, Marika Spring, Andrew Meek (eds.), London: Archetype Publications Ltd. & British Museum, 2013c, p. 53. In <http://www.archetype.co.uk/publication-details.php?id=192> (consulta: 05.09.2013). Anexo IV – EPP, artigo n.º 11.

No centro do retábulo figurava o painel *Visitação da Virgem a Santa Isabel* (fig. 7), o qual pode ser admirado na capela-mor original, na igreja da SCM do Montijo (SCMM).

As ligações de sangue entre o fundador da SCM de Aldeia Galega, e a Casa brigantina, para quem uma década depois Thomas Luis afrescaria pinturas monumentais, explicam a escolha do artista, que segundo um estudo⁸⁰ é provável que em 1588 já tivesse sido seleccionado para pintar as



Fig. 7 – *Visitação da Virgem a Santa Isabel*, 1591-1592, Thomas Luis, pintura sobre carvalho, alt. 291,5 x larg. 212 x esp. 3 cm, igreja da SCM de Aldeia Galega. © F. R. Cordeiro, 2004.

duas pinturas da *Bandeira Real* da Santa Casa, *Nossa Senhora da Misericórdia* (frente), e *Nossa*

Senhora da Piedade (verso), pelo elevado preço de «45.000 rs»⁸¹ (bandeira infelizmente perdida).

O retábulo foi concluído em 1592, ano em que Thomas Luis firmou um recibo concernente ao «panell do mejo»⁸², relativo à *Visitação* (pintura de maior

Após o término da obra de Campos, seguiu-se o contrato entre a SCM de Aldeia Galega e Thomas Luis para a pintura do retábulo, datado de 26 de Maio desse ano (Anexo I – ED, doc. 17). Os recibos datados entre 1592 e 1594 serão respeitantes a quitações em atraso.

⁸⁰ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2005a, p. 27.

⁸¹ AHMM, núcleo da SCMM, *L^o 1^o dos Inventarios desta Santa Caza da Miz^a, 1586-1589*, fl. 53 v.º. Segundo Vítor Serrão é provável que a *Bandeira* tivesse sido encomendada a Thomas Luis. *Id.*, *ibid.*

⁸² Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 834 (2953), fl. [1]. Anexo I – ED, doc. 20.

dimensão⁸³, central, orago⁸⁴ da Misericórdia já no início do século XVI), e se realizou o pedido de transladação do corpo do fundador da SCM de Aldeia Galega, D. Nuno Alvares Pereira para a sepultura da mesma igreja (Parte II, 1.1). No ano de 1597, o artista deslocou-se novamente a Aldeia Galega para receber as duas últimas prestações⁸⁵ do trabalho no retábulo.

Em 1594, no mesmo ano em que o pintor Francisco João conseguia o estatuto de “liberalidade” para os pintores de óleo, em Évora, o qual incluía regalias sociais⁸⁶, Thomas Luis e dezasseis ingleses cristãos-novos que viviam em Lisboa (com profissões distintas da sua – um organista, correctores, mercadores, um cônsul, artilheiros, etc. –, e um vagabundo), apesar de «*professarem ser católicos*»⁸⁷ foram vítimas de várias acusações pelo Alcaide Valadares, do Tribunal da Inquisição, nomeadamente de serem heréticos e de conspirarem contra o reinado filipino. Na mesma época, alguns artistas estrangeiros, de nacionalidade francesa⁸⁸, também foram perseguidos na vizinha Espanha.

⁸³ Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2010-2011, p. 255. Anexo IV – EPP, artigo n.º 4.

⁸⁴ *Id.*, *op. cit.*, 2010a, p. 74.

⁸⁵ Thomas Luis deslocou-se a Aldeia Galega nos meses de Maio e de Junho de 1577 para receber as quantias de 5.000 rs e 18.000 rs, respectivamente: AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 838 (2952), fl. [1].; *Lº de Receita e Despesa de 1591-1595*, fl. 7». Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 155. Anexo I – ED, docs. 23 e 24.

⁸⁶ Em 1594, o respeitado e “liberalizado” pintor eborense Francisco João dirigiu uma vitoriosa disputa reivindicando regalias sociais para os pintores de óleo. Vítor SERRÃO, «Francisco Nunes Varela e as oficinas de pintura em Évora no século XVII», *Separata de “A Cidade de Évora”*, II Série, n.º 3, 1998-1999, p. 86. Francisco João ainda no século XVII era lembrado por essa acção quando um neto seu, Bartolomeu de Brito, entrou na Ordem Militar de Avis, dando-se como vantagem curricular acrescida e parâmetro determinante de nobilitação do candidato o facto de que a «*Pintura não era arte mechânica, e que assim tinham detriminado outros senhores da meza*». BNL, Reservados, *Ementas de Habilitação das Ordens Militares*, fl. 50 vº. *Apud* Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 111.

⁸⁷ Tradução da Autora. Martin HUME, *op. cit.*, 1899, pp. 612-613. Anexo I – ED, doc. 32.

⁸⁸ Em Espanha, Filipe II tinha preferência por artistas italianos e flamengos. Entre os artistas estrangeiros, certos escultores franceses cuja linguagem não se entendia, sendo por isso considerados «*suspeitosos*», foram acusados de heresia: Maria José REDONDO CANTERA,

A distinção entre cristãos-velhos e cristãos-novos surgiu em Portugal no reinado de D. Manuel I, o *Venturoso* (1469-1521), depois de se ter dado no país vizinho. Foi mais notória a diferença entre cristãos-novos e velhos depois do costume de se tirarem «*Inquirições*»⁸⁹ a todos aqueles que queriam entrar no estado eclesiástico, ou cargos honrosos da República tanto em Portugal como em Castela⁹⁰. A política de D. Manuel I a este respeito foi vista, na corte, como tolerante. Ao contrário do que se deu em Espanha, não houve em Portugal grandes perseguições em cadeia antes da expulsão ordenada de “não-cristãos” pelo Rei D. Manuel em 1496⁹¹. Infelizmente, em 1513⁹², D. João III começou as suas diligências secretas no sentido de criar em Portugal o Tribunal da Inquisição que tinha partidários e adversários. A bula da Inquisição data de 1536 e o primeiro auto-de-fé realizou-se cinco anos depois⁹³. Os cristãos-velhos eram submetidos a inquéritos, nos quais deviam ter testemunhas para aferir que eram cristãos até aos «*quatro avós*»⁹⁴.

Embora a linguagem pictórica de Thomas Luis nem sempre estivesse de acordo com os parâmetros tridentinos de representação de temas sacros, segundo o Cardeal Paleotti e S. Carlos Borromeu, como se explicará (Parte II, 1.2), foi sempre bem aceite pelos nobres encomendantes, quer em Évora, quer na Aldeia Galega, quer em Vila Viçosa. A iconografia utilizada pontualmente pelo artista poderia suscitar acusações de “heresia” (ex. caso da *Visitação* de

«Aportacion de los franceses a la escultura castellana del siglo XVI: Bigarny, Picardo, Juni y Jamete», *Colóquio do IHA-FLUL, 21 de Maio de 2013*, Lisboa: IHA-FLUL [2013].

⁸⁹ A. SANCHES, *op. cit.*, 1973, p. 33.

⁹⁰ O costume das «*Inquirições*» terá tido origem no *Decreto da Sé de Tolledo* feito no ano de 1547 que defendia que não se podia entrar no Estado Eclesiástico sem primeiro passar por elas, de modo a que constasse que o requerente não descendia de sangue judaico ou mourisco. Para confirmação do dito Decreto, aquele Cabido alcançou a Bulla do Papa Paulo III e uma confirmação do Conselho Real de Castela. *Id.*, p. 36.

⁹¹ José A. SARAIVA, *Inquisição e cristãos-novos*, Coleção Imprensa universitária, n.º 42, Lisboa: 5ª ed. Estampa, 1985, pp. 27-28.

⁹² *Id.*, *ibid.*

⁹³ M. SOUSA, *op. cit.*, 2002, p. 94.

⁹⁴ A. SANCHES, *op. cit.*, 1973, p. 39.

Aldeia Galega, na qual não colocou auréola nos santos), no entanto não terá sido o motivo fulcral das acusações do Tribunal da Inquisição.

Thomas Luis, junto com conterrâneos cristãos-novos, foi considerado como um elemento dinamizador de conspirações contra o reinado filipino. O facto de Thomas ser originário de Inglaterra (país cuja influência política o Rei Filipe I desejava neutralizar⁹⁵), e simpatizante da Monarquia anterior (é plausível que o artista tenha chegado a Portugal nessa época, como se referiu) e não da pós 1580, frequentando círculos aristocráticos nitidamente opostos à Monarquia dual, como a mesa da SCM de Aldeia Galega do Ribatejo, ser apoiante de D. Sebastião (monarca que concedeu a autorização para a construção da igreja da Santa Casa dessa vila), e mais tarde a Casa brigantina, cujo 8º Duque sucederia a Filipe III de Portugal (reinado de 1621-1640), terá fomentado essa acusação. Após longa *inquirição*, Thomas Luis e os seus conterrâneos foram acusados de «*espionagem, contrabando, albergarem e consorciarem com heréticos, dando informação indirecta aos seus conterrâneos para injúria de Espanha*»⁹⁶.

Nas listas de acusados pela Inquisição portuguesa (entre os estrangeiros⁹⁷), não se encontrou até agora referência a Thomas Luis, nem aos ingleses do mesmo grupo de acusados, apenas se detectou a menção a outro indivíduo com o primeiro nome semelhante: «*Tomaz*»⁹⁸.

⁹⁵ Recorde-se que em 1588 Felipe II Espanha (Filipe I de Portugal) invadiu Inglaterra com a Armada Invencível numa malograda tentativa de neutralizar a influência inglesa sobre a política dos Países Baixos Espanhóis e reafirmar a sua hegemonia na guerra marítima. O episódio da Armada constituiu uma derrota política e estratégica para a Coroa espanhola, mas teve um impacto positivo para a identidade nacional inglesa.

⁹⁶ Martin HUME, *op. cit.*, 1899, pp. 612-613.

⁹⁷ Francisco BILOU, «Alguns artistas estrangeiros residentes em Portugal (1550-1640). Notas documentais colhidas nos processos da Inquisição de Lisboa», *Cadernos de História da arte*, n.º1, Lisboa: IHA-FLUL, 2013, pp. 89-98.

⁹⁸ O primeiro livro com a *Lista de Notícias do Tribunal do Santo Ofício (TSO)* data de 1563. Para este estudo iniciou-se a pesquisa a partir de 1580 (época das pinturas mais antigas de Thomas Luis), até 1597, três anos após a data em que o artista é acusado de heresia e de conspirar contra a Monarquia filipina (ou seja até ao doc. m0056). Ao contrário da pesquisa no 1º Cartório Notarial de Lisboa, detectaram-se referências a vários indivíduos de primeiro nome

As razões originais da Inquisição, de combate à heresia, para salvar Itália de malfeitores, transformaram-se de forma negativa, já no século XVI, quando as instituições a si ligadas começaram a exhibir com soberba um poder ilimitado que causou muitas vítimas até ao reinado de D. João V (1706-1750), ou mais tarde⁹⁹, por vezes atingidas por razões obscuras, incluindo conspirações com objectivos de «*limpeza de sangue*»¹⁰⁰. Diante de tal anacronismo bárbaro, o Padre António Vieira (Lisboa, 1608; Salvador da Bahia, 1697), da Companhia de Jesus, dizia que «*Portugal estava mais atrasado que os índios selvagens do Brasil*»¹⁰¹.

Embora se desconheça se a acusação a Thomas Luis foi retirada, crê-se que sim, pois sabe-se que o pintor teve posteriormente trabalho de vulto na Casa de Bragança.

Para conseguir o perdão do Tribunal do Santo Ofício, Thomas Luis terá pago uma avultada quantia ao Rei Filipe II (reinado de 1598-1621), conseguida através do seu trabalho, considerando que depois da introdução da inquisição em Portugal, os Sumos Pontífices introduziram “quatro perdões gerais”, sendo o último concedido até ao ano de 1604 (dois anos após o contrato de Thomas

«Thomas», judeus e cristãos-novos, mas nenhum correspondente a «Thomas Luis B», nomeadamente: «*Thomas Gomez da villa de Goveia per judaísmo*», 1581. ANTT, *Lista de Notícias*, PT/ TT/ TSO – IL/ 004/ 0006, Lv. 6. m0029; e «*Thomas Guodim [Godinho] ingles de nasção christão novo per heresia*», 1586. ANTT, *Lista de Notícias*, PT/ TT/ TSO – IL/ 004/ 0006, Lv. 6. m0032.

⁹⁹ Sobre a data da exclusão do Tribunal da Inquisição em Portugal existem respostas distintas: segundo um estudo de José A. SARAIVA, o Tribunal da Inquisição desapareceu após os decretos do Marquês de Pombal que incluíram a queima das listas de cristãos-novos. José António SARAIVA, *op. cit.*, p. 210; no entanto segundo um estudo recente de Giuseppe Marcocci e José Paiva, a Inquisição Portuguesa duraria até 1821. Sobre este assunto: Giuseppe MARCOCCI e José Pedro PAIVA, *História da Inquisição Portuguesa 1536-1821*, Porto: A Esfera dos Livros, 2013.

¹⁰⁰ José António SARAIVA, *op. cit.*, p. 210.

¹⁰¹ *Id.*, *ibid.*

Luis com D. Teodósio II, 7º Duque de Bragança). O último perdão geral consistia num «*Donativo a El Rey Phelippe*»¹⁰².

Sendo cristãos-novos, Thomas Luis e a sua descendência, ao contrário dos cristãos velhos, ficavam excluídos de todos os «*cargos honrosos da sua Pátria para sempre*»¹⁰³.

Cerca de seis anos depois das perseguições da Inquisição, Thomas Luis teve mais duas grandiosas encomendas, ambas ligadas plausivelmente à Casa brigantina.

Em c. 1595-1600, o Provedor da SCM de Idanha-a-Nova encomendou o retábulo-mor, composto por

vários painéis emoldurados (ainda subsiste parte da talha), dos quais apenas

restam dois, *Simão de Cirene ajuda Jesus a levar a cruz*¹⁰⁴ e *Cristo deposto da cruz* (fig. 8), cujo estilo e características artísticas denotam a autoria de



Fig. 8 – *Cristo deposto da cruz*, c. 1595-1600, Thomas Luis (atribuição), igreja da SCM de Idanha-a-Nova. © F. R. Cordeiro.

¹⁰² A propósito do quarto perdão, um estudo refere: «os da Nasção Judaica [deram] *hum Donativo a El Rey Phelippe 3º*». A. SANCHES, *op. cit.*, 1973, p. 37.

¹⁰³ Segundo um estudo, os cristãos-novos e a sua descendência ficavam excluídos de: «*todos os cargos honrosos de sua Pátria para sempre; sem contar com o desprezo com que eram tratados pelos vizinhos e conhecidos, separados da sociedade onde nasceram*». *Id.*, p. 39.

¹⁰⁴ Designação inédita da autora resultante do confronto da imagem com uma passagem do *Evangelho segundo S. Mateus*. Mt 27, 32, *op. cit.*, 1991, p. 1330 (ver Parte II, 2.1).

Thomas Luis¹⁰⁵. É plausível que a Casa brigantina, senhora de terras na Idanha, tenha influenciado a Santa Casa na escolha do pintor e sido mecenas.

Na mesma época, Thomas Luis pintou a fresco o arco e o tecto da *Capela de S. Francisco de Assis*¹⁰⁶ do Mosteiro das Chagas de Vila Viçosa, segundo o gosto erudito de D. Teodósio II (fig. 9).

Na transição da centúria, o artista terá participado numa importante empreitada ligada a uma encomenda religiosa da zona fronteiriça.



Fig. 9 – *Capela de S. Francisco de Assis*, c. 1595-1600, Thomas Luis (atribuição). © F. R. Cordeiro.

¹⁰⁵ Vítor SERRÃO, «Focos de pintura quincentista entre Tomar, Abrantes, e a raia albacastrense», *Colóquio Entre Tomar e a Raia Beirã: o Desenvolvimento Artístico no Séc. XVI. Continuidades e Práticas de Perduração...*, 3 de Maio de 2013, Escola Superior de Tecnologia do Instituto Politécnico de Tomar (EST-IPT), Tomar: EST-IPT, Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco (ESAA-IPCB), IHA-FLUL [2013b], s.p.

¹⁰⁶ Capela designada «de S. João Evangelista» num estudo de Vítor Serrão. Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, pp. 205-206, 287. Neste estudo atribui-se o nome que terá tido originalmente, considerando a pintura alusiva a S. Francisco (precursor da ordem religiosa das Clarissas do Mosteiro) na parede fundeira, junto ao tecto abobadado, e que a remodelação alusiva à *Vida de S. João Evangelista* que sobrepunha parte dos grutescos e *quadri riportati* do tecto, datada de c. «1685(?)» segundo o estudo de Serrão. Sobre a datação da dita remodelação: Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 206. Esta remodelação foi efectuada com a técnica a óleo, segundo os resultados obtidos por μ -FTIR durante a presente investigação, a partir de amostras gentilmente cedidas pela firma Mural da História. José PESTANA, *Capela de S. João Evangelista do Convento das Chagas de Vila Viçosa* [relatório dos locais da amostragem], Lisboa: Arquivo da firma Mural da História, s.d. [2007]. A remodelação foi removida durante uma intervenção de conservação e restauro realizada pela Mural da História, de forma faseada, entre Outubro 2007 e Abril de 2009. José PESTANA, *com. pess.*, Set. 2013.

É plausível que Thomas Luis tenha colaborado com Simão Rodrigues (também nascido em c. 1560) no painel *Fuga Para o Egipto* (fig. 10), datado de c. «1600»¹⁰⁷ pertencente a um dos retábulos colaterais da igreja do Convento de S. Domingos de Elvas.

Esse trabalho terá sido na sequência da encomenda do retábulo-mor, em 1593, pelo fidalgo Luis de Mesquita Pimentel¹⁰⁸, donatário da capela-mor do convento.

Conforme se justifica em detalhe mais à frente (Parte II, 2. 2), as similitudes entre a *Visitação* de Thomas Luis, da SCM de Aldeia Galega, e a *Fuga para o Egipto* referida são enormes, nomeadamente: na representação de S. José com barba longa e chapéu de aba larga; na montanha depurada; nas dobras das vestes estilizadas com



Fig. 10 - *Fuga para o Egipto*, c. 1600, Simão Rodrigues e Thomas Luis (atribuição), pintura sobre madeira, igreja do Convento de S. Domingos de Elvas. © R. Santos.

¹⁰⁷ Segundo um estudo de Patrícia Monteiro, Simão Rodrigues esteve em Elvas, c. 1600, para trabalhar «no retábulo» da igreja do Convento de S. Domingos. Nesse sentido, enquanto não existirem documentos que o contrariem, considera-se que a pintura do retábulo colateral aqui mencionada tenha sido realizada nessa época. Patrícia MONTEIRO, *A pintura no Norte Alentejo (séculos XVI a XVIII). Núcleos temáticos da serra de S. Mamede*, Ramo de Doutoramento em História, especialidade História da Arte, Orientador: Prof. Doutor Vítor Serrão, vol. I e II (2012), Departamento de História da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2013, p. 132. In <http://hdl.handle.net/10451/8454> (consulta: 19.07.2013).

¹⁰⁸ Segundo a importante descoberta de Mário cabeças, referida em: Vítor SERRÃO, «Tábua da igreja do Convento de S. Domingos de Elvas, *Adoração dos Pastores*, Simão Rodrigues, c. 1595», *A Pintura Maneirista em Portugal – Arte no tempo de Camões*, Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses (CNCDP), 1995c, p. 255.

rectas; e nas mãos de dedos longos e estreitos. Aspectos distintos das caracterizações de Simão Rodrigues, em pinturas alusivas à vida da Sagrada Família, nas quais: S. José apresenta a barba curta e encaracolada, e um chapéu de aba estreita; os panejamentos têm as dobras sinuosas; as paisagens são elaboradas e as mãos têm dedos robustos.

Em Agosto de 1602, com cerca de 42 anos de idade, Thomas Luis assinou um contrato com D. Teodósio II, que incluiu a decoração a «fresco»¹⁰⁹ da primeira divisão das quatro que aqui se indicam pertencentes à mesma mão, no Paço Ducal de Vila Viçosa (actual Fundação da Casa de Bragança – FCB), pintadas entre o final de 1602 e meados de 1603: a *Gallerietta* de D. Ana de Velasco y Girón (Agosto-Setembro¹¹⁰ de 1602), a *Sala da Saga de Perseu* (c. 1602-1603), o *Oratório de Santa Catarina de Alexandria e de Santa Apolónia*¹¹¹ (c. 1602-1603), e a *Sala de David e Golias* (c. 1602-1603) – figs. 11 a 14.

¹⁰⁹ ADE, L^o 10 de *Notas de Simão Luís de Cerveira*, Tabela de Vila Viçosa, fls. 152 v^o a 155. Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, pp. 252. Anexo I – ED, doc. 26.

¹¹⁰ Contexto temporal inédito, considerado a partir do conteúdo do doc. acima referido.

¹¹¹ Em estudos anteriores, este espaço sacro estava denominado como «*Oratório grande da Duquesa D. Catarina*» de Bragança. Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 192. Nesta tese designou-se como *Oratório de Santa Catarina de Alexandria e de Santa Apolónia* porque estas figuram nas pinturas murais do tecto, em lugar de destaque, próximo do altar.

Apesar das quatro divisões mencionadas terem sido objecto de intervenções de conservação e restauro, realizadas entre os séculos XVIII e o XXI¹¹², a técnica de Thomas Luis é predominante, conforme detectado através de MEA de superfície.

Na sensibilidade de cariz erudito presente nos programas iconográficos das divisões calipolenses sente-se a influência da ligação entre a Casa Brigantina e a família Farnése da Corte de Parma (cujo Cardeal Alessandro Farnése –

¹¹² Em 1949, a *Gallerietta* foi intervencionada pelos pintores Lauro Corado e António Gomes, envolvendo o restauro de «*umas faixas em que não existia pintura*» na ombreira de «*uma porta*». AHFCB, Breve Relatório dos factos mais importantes sucedidos no Museu-Biblioteca e no Paço Ducal, em 1949, apresentado ao Ex.^{mo} Sr. Presidente do Conselho Administrativo da FCB, pelo Conservador do Museu-Biblioteca, 8 pp. dactilografadas. Anexo I – ED, doc. 30. Por μ -FTIR, identificaram-se gesso e cera de abelha, relativos a essa intervenção. Sobre a amostragem: José PESTANA, *Gallerietta do Paço Ducal de Vila Viçosa* [relatório dos locais da amostragem], Lisboa: Arquivo da firma Mural da História, s.d. [2004]. Meio século depois, uma equipa de conservadores-restauradores da firma Mural da História realizou a conservação e restauro das pinturas murais da sala, de «*10 de Maio a 24 de Junho de 2004*». José PESTANA, *com. pess.*, Julho de 2013.

O tecto da *Sala da Saga de Perseu* sofreu as intervenções do pintor Serafim Gomes, em 1888, e mais tarde de António Gomes, entre 1949 e 1950, a qual implicou a limpeza «*da péssima pintura que os cobria*». AHFCB, *Vila Viçosa: Correspondência e Requerimentos 1881 a 1890*, cx. 54 – M. 2539, maço 22. AHFCB, Breve Relatório dos factos mais importantes sucedidos no Museu-Biblioteca e no Paço Ducal, em 1949 [...]. AHFCB, *Processos de Obras - processo administrativo que acompanhou a feitura e entrega do relatório relativo ao restauro (3-6-52 a 3-10-52)*. Anexo I – ED, docs. 29-31.

As pinturas murais do tecto do *Oratório de Santa Catarina de Alexandria e de Santa Apolónia* foram intervencionadas «*pelo pintor de Arte, Snr. Lauro Corado*» no «*Verão*» de 1948 e pelo pintor António Gomes em 1950. AHFCB, Breve Relatório dos factos mais importantes sucedidos no Museu-Biblioteca e no Paço Ducal, em 1949 [...]. AHFCB, Breve Relatório dos factos mais importantes sucedidos no Museu-Biblioteca e no Paço Ducal, em 1949 [...]. Anexo I – ED, docs. 30-31.

As pinturas do tecto e da sanca da *Sala de David e Golias* foram restauradas por António Marins Gomes em 1950. AHFCB, *Processos de Obras – processo administrativo que acompanhou a feitura e entrega do relatório relativo ao restauro (3-6-52 a 3-10-52)*. Anexo I – ED, doc. 31.

1520; 1589 –, influenciara a decoração do Oratório de Gonfalone¹¹³ romano), aberta com o casamento de D. Maria (filha de D. Isabel de Bragança e de D. Duarte) com o Duque Alessandro Farnése no ano de 1565. O saber e a experiência de Thomas Luis, provavelmente adquiridos também em terras de Itália, não terão sido alheios a esse gosto «*ao romano*».

Na *Sala de David e Golias*, aquela que terá sido a última divisão afrescada dessa empreitada, Thomas Luis pintou o seu presumível auto-retrato¹¹⁴ (fig. 15). Nesse tema a expressão do seu rosto afasta-se das caracterizações fleumáticas renascentistas. Ali, o pintor não escondeu o que sentia, dando de si uma visão idealizada. Mostra um olhar introspectivo, conturbado e penetrante, parecendo fitar tanto o observador como o infinito, impelindo o observador mais além, para lá da imagem visível. O retrato está carregado de dramaticidade, transparece pouco o orgulho que este grande pintor de fresco terá sentido ao concluir a grande e nobre empreitada nas divisões do Palácio (talvez o trabalho mais relevante da sua vida), espelha a perplexidade em que vivia, fruto das perseguições e acusações de que fora alvo oito anos antes (em 1594).

Apesar das grandiosas empreitadas em que Thomas Luis laborou, considerando que terá pago uma soma avultada para receber o perdão das acusações sofridas em 1594, pode-se presumir que viveu certamente os seus últimos anos sem opulência, de modo regrado.

¹¹³ Em 1575, o Gonfalone teve a protecção do Cardeal Alessandro Farnése, grande mecenas das artes, que levou para a Confraria de Gonfalone o projectista Jacopo Bertoja da corte do duque de Parma (irmão do Cardeal).

¹¹⁴ No Renascimento, os pintores italianos Raffaello Sanzio e Leonardo da Vinci, entre outros, representaram-se a si próprios, tal como faria mais tarde o maneirista Taddeo Zuccaro (1529-1566). Em Portugal, na época de Thomas Luis, também os pintores lusos Francisco de Holanda, Giraldo de Prado e Pedro Nunes, e o espanhol Fernão Gomes pintaram auto-retratos.



Pinturas murais de Thomas Luis no Palácio Ducal calipolense:

Fig. 11 – *Gallerietta* de D. Ana de Velasco y Girón, 1602, © F. R. Cordeiro;

Fig. 12 – *Sala da Saga de Perseu*, c. 1602 – 1603, © F. R. Cordeiro;

Fig. 13 – *Oratório de Santa Catarina de Alexandria e de Santa Apolónia*, c. 1602 - 1603, © F. R. C.;

Fig. 14 – *Sala de David e Golias*, c. 1602 – 1603, © F. R. Cordeiro.

Segundo a documentação contratual e os recibos firmados por Thomas Luis, este utilizou três assinaturas, mantendo os nomes «*Thomas [com h] Luis*» na mais antiga e na última: «*Thomas Luis B¹¹⁵*»¹¹⁶, em 1592 (fig. 15), «*Tomas Luis*»¹¹⁷, em 1597 (Fig. 16) e «*Thomas Luis*»¹¹⁸, em 1602 (fig. 17).

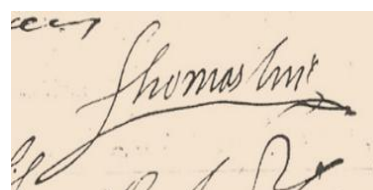
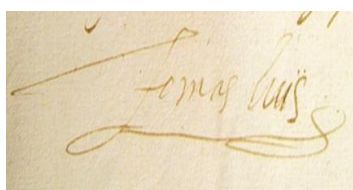
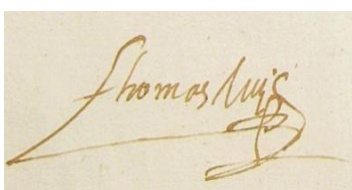


Fig. 15 – “Auto-retrato”, detalhe da sanca da *Sala de David e Golias*, 1602-03, Thomas Luis, Palácio Ducal de Vila Viçosa. © F. R. Cordeiro.
Figs. 16 a 18 – Assinaturas de Thomas Luis em 1592, 1594 e 1602, respectivamente. © F. R. Cordeiro. © V. Serrão (fig. 18).

¹¹⁵ Segundo Vítor Serrão a abreviatura «B» poderá ser de «*britannius*». V. SERRÃO, *com. pess.*, 17.06.2013, IHA-FLUL.

¹¹⁶ AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 834 (2953), fl. [1]. Anexo I – ED, doc. 20.

¹¹⁷ *Id.*, doc. 838 (2952), fl. [1]. Anexo I – ED, doc. 23.

¹¹⁸ ADÉ, *L^o 10 de Notas de Simão Luís de Cerveira*, Tabelaio de Vila Viçosa, fls. 152 v.^o a 155. Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 252. Anexo I – ED, doc. 26.

É significativo que Thomas Luis não tenha estado envolvido na contenda que envolveu o Senado da Câmara de Lisboa em 7 de Fevereiro de 1612, na qual dezasseis pintores das técnicas de óleo e de fresco, com oficina na capital (entre eles André Peres, fiscal de Thomas Luis nos frescos do Paço Ducal calipolense), reclamaram «*o foro de nobreza para a sua arte e os privilégios da classe*»¹¹⁹.

Thomas Luis também esteve ausente nas manifestações dos pintores de Lisboa que decorreram entre 1612 e 1614, onde participaram cerca de quarenta praticantes de óleo e de têmpera, inscritos na irmandade de S. Lucas. A falta de Thomas Luis nestas ações pela defesa da sua arte indica que já não estaria vivo em c. 1612. No entanto, é ainda de considerar que pudesse ter faltado por doença, trabalho, estatuto (tal como outros pintores¹²⁰ coevos que também não compareceram às ditas contendas), ou até por eventualmente ter retornado ao seu país de origem¹²¹.

Com base nos dados de que se dispõe, pode-se concluir que o artista inglês Thomas Luis, com actividade artística em cinco zonas de Portugal (em Évora, na antiga Aldeia Galega do Ribatejo, em Idanha-a-Nova, em Elvas e em Vila Viçosa), terá nascido em c.1560 e falecido em c.1612¹²² (tabela 1).

¹¹⁹ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 1983, pp. 274-275.

¹²⁰ O pintor Simão Rodrigues, designado «*hum dos melhores pintores de imaginário e óleo que havia n'estes Reinos*» (Parte I, 6), na época das lutas para protecção dos direitos da sua profissão realizadas entre 1612 e 1614, encontrava-se a trabalhar em Coimbra e não teve interesse em ir a Lisboa, preferiu ficar a deixar que os seus discípulos adiantarem o trabalho na sua ausência. Este artista faleceu em 1629.

¹²¹ Thomas Luis poderá ter vivido até à ditosa idade de outros artistas seus contemporâneos, como por ex. dos mestres Francisco de Holanda (1517-1584) e Diogo Teixeira (c.1540 - c.1612), que faleceram com aproximadamente 67 e c. 72 anos, respectivamente. Será possível comprovar cientificamente o espaço temporal da vida de Thomas Luis após a eventual descoberta de novos documentos.

¹²² Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2010-2011, pp. 241-242. Anexo IV – EPP, artigo n.º 4.

Tabela 1
Biografia de Thomas Luis (c. 1560 – 1612)¹²³

Datas	Acontecimentos
c. 1560	Nascimento de Thomas Luis em Inglaterra.
c. 1568-1580	Formação em duas modalidades pictóricas: pintura mural (fresco) e pintura sobre madeira (óleo e têmpera).
c. 1578-1580	Vinda para Portugal. Conversão de Thomas Luis ao cristianismo, tornando-se cristão-novo.
c. 1582	Os Castros encomendam as pinturas dos tectos da Sala da Tomada de la Goleta e do Salão das Armas , no Paço de S. Miguel (mais tarde designado Palácio dos Conde de Basto), em Évora.
c. 1585	Plausível estágio em Itália, passando por importantes pólos de circulação de ideias como Roma e Florença.
1588	<ul style="list-style-type: none"> • 1588 – D. Antónia da Gama de Mendonça, mulher de D. António da Gama de Mendonça, Provedor da Santa Casa, encomenda as duas telas da Bandeira Real plausivelmente a Thomas Luis, Nossa Senhora da Misericórdia (anverso) e Nossa Senhora da Piedade (verso), para a Igreja da SCM de Aldeia Galega do Ribatejo (actual Montijo) pelo preço de 45.000 rs.
1591 – 1592	<ul style="list-style-type: none"> • 26 de Maio 1591 – contrato entre o Provedor D. António da Gama de Mendonça, o artista de óleo Thomas Luis para pintar os temas designados pela mesa da SCM de Aldeia Galega, entre os quais a Visitação da Virgem a Santa Isabel, e o artesão Domingos Pacheco, pintor de tempera, como seu colaborador, encarregue de aplicar o preparo na superfície retabular e dourar colunas e friso(s), por preço total de 120.000 rs para ambos os artistas (o mesmo valor pago ao mestre de carpintaria Jaques de Campos, pelo trabalho de marcenaria).

¹²³ Esta tabela ilustra o texto anterior, por esse motivo apenas se referenciam os documentos coevos quando se acrescenta algo de novo sobre o seu conteúdo ou não foram ainda mencionados neste estudo.

- “1591-1592”¹²⁴ – O Provedor D. António da Gama de Mendonça dá um donativo para o retábulo, no valor de 20.000 rs.
- “1591-1592”¹²⁵ – A mulher do Provedor, D. Antónia da Gama de Mendonça dá também um donativo para o retábulo, no valor de 14.000 rs.
- 28 de Junho de 1592 – Thomas Luis e Domingos Pacheco firmam um recibo relativo a 100 cruzados (provavelmente correspondentes aos 40.000 rs mencionado no final do doc.¹²⁶). Quantia que ambos receberam de D. Antónia da G. de Mendonça, por: Thomas Luis pintar o painel central do retábulo (o da *Visitação*), e Domingos Pacheco dourar as colunas e o friso de cima. O doc. narra que ambos estão «*sastyfeytes*»¹²⁷, indicando que a maioria do valor global da empreitada estaria paga a ambos (a Thomas Luis, apenas faltaria pagar os 23.000 rs que recebera em 1597).

1594 • O Alcaide Valadares do Tribunal da Inquisição acusa o pintor «*Thomas Lewis*»¹²⁸ (Thomas Luis) e outros dezasseis ingleses cristãos-novos, de serem heréticos e de conspirarem contra o reinado filipino.

c. 1595 - 1600 • Thomas Luis pinta o retábulo da igreja da SCM de Idanha-a-Nova, do qual apenas restam os painéis ***Simão de Cirene ajuda Jesus a levar a cruz*** e ***Cristo deposto da Cruz***.

c. 1595 - 1600 • Thomas Luis pinta a fresco o arco (alt. 235 x larg. 139 x esp. 65 cm) e o tecto abobadado (comp. 341,5 x larg. 183 cm) da ***Capela de S. Francisco de Assis*** do Mosteiro das Chagas de Vila Viçosa (actual Pousada de D. João IV), com cenas das vidas de S.

¹²⁴ AHMM, núcleo da SCMM, *Livro das receita e despesas... anno de 1591* [inclui o registo de despesas do ano de 1589], fl 7. Lista de donativos sem data, elencados entre uma despesa datada de Julho de 1589 e outra de Julho de 1592. Anexo I – ED, doc. 18.

¹²⁵ AHMM, núcleo da SCMM, *Livro das receita e despesas... anno de 1591*, fl 7 (mesmo fólio que o doc. precedente). Anexo I – ED, doc. 19.

¹²⁶ AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 834 (2953), fl. [1]. Anexo I – ED, doc. 20.

¹²⁷ *Id.*

¹²⁸ Martin HUME, *op. cit.*, 1899, pp. 612-613.

Francisco de Assis e de Santa Maria Madalena, grottesche e quadri riportati.

1595-1597 Quitações em atraso, referentes ao retábulo da SCM de Aldeia Galega (realizado entre 1591 e 1592, como se referiu):

- 8 de Junho de 1595 – Domingos Pacheco recebe do Provedor D. António da Gama de Mendonça 20.000 rs¹²⁹.
- 23 de Abril de 1596 – Domingos Pacheco recebe 10.000 rs¹³⁰.
- 13 de Maio de 1597 – Thomas Luis recebe 5.000 rs¹³¹.
- No mês de Junho de 1597 – Thomas Luis recebe 18.000 rs, valor «*com que se lhe acabou de pagar tudo o que se lhe devia da pintura do dito retabolo*»¹³².

Na mesma despesa de quitação, pagou-se 11.000 rs a Domingos Pacheco, artesão que «*dourou*»¹³³ o conjunto retabular.

c. 1600 • Thomas Luis colabora com Simão Rodrigues na ***Fuga para o Egipto*** do retábulo da igreja do Convento de S. Domingos de Elvas.

1602 • 7 de Agosto de 1602 – O sétimo Duque de Bragança, D. Teodósio II contrata Thomas Luis, para pintar a ***Galerietta*** de D. Ana de Velasco y Girón. Esta «*camara*»¹³⁴ com vários “painéis”, com grutesco alusivos às indicações do Duque, tem uma área total de cerca de 40 m². Estas pinturas a fresco, com molduras douradas (à semelhança de outros espaços ducais, da época de D. Teodósio I¹³⁵), tiveram o preço global de 100.000 rs, pago de forma faseada:

¹²⁹ *Id.*, doc. 836 (2950), fl. [1]. Anexo I – ED, doc. 21.

¹³⁰ *Id.*, doc. 837 (2951), fl. [1]. Anexo I – ED, doc. 22.

¹³¹ *Id.*, doc. 838 (2952), fl. [1]. Anexo I – ED, doc. 23.

¹³² AHMM, núcleo da SCMM, *Lº de Receita e Despesa de 1591-1595*, fl. 7. Vítor SERRÃO, 2008, p. 155. Anexo I – ED, doc. 24.

¹³³ *Id.*

¹³⁴ Leitura da autora. ADÉ, *Lº 10 de Notas de Simão Luís de Cerveira*, Tabela de Vila Viçosa, fls. 152 v.º a 155. Anexo I – ED, doc. 26.

¹³⁵ Na época de D. Teodósio I, os espaços religiosos e civis do Paço Ducal calipolense apresentavam pinturas ricamente adornadas com «*ouro*». A documentação datada de 1565 refere: o «*ouro que esta gastado nas cornizas cornizas he nos allquitraves he asi qaixilho do*

30.000 rs de entrada; 30.000 rs durante o trabalho e 40.000 rs no final (até ao término de Setembro desse ano), entregues após a vitória do pintor ducal André Peres. Além da verba paga em dinheiro, o pintor recebeu o «*ouro, estuque*»¹³⁶, ou seja, o material necessário para os estratos preparatórios do fresco – o *arriccio* e o *intonaco* –, e da «*douragem*»¹³⁷, e os «*oficiais*»¹³⁸ (artesãos) necessários. Durante o tempo da empreitada, Thomas Luis e um «*mosso*»¹³⁹ (aprendiz) tiveram casa e alimentação disponibilizada pelo 7º Duque de Bragança.

É plausível que Thomas Luis tenha cumprido o prazo estipulado no contrato, realizando a obra em cerca de um mês e meio. O artista datou a decoração da dita câmara, na parede junto da janela – «1602» –, provavelmente no final do trabalho.

1602 - 1603

• É seguro que D. Teodósio II, satisfeito com a requintada pintura da *Gallerietta*, de cariz erudito, e com o cumprimento do prazo de execução, realizou outros contratos com Thomas Luis pois existem no mesmo piso do Paço Ducal, contíguos à referida câmara, três divisões com grutesco, figuras híbridas e mitológicas idênticas (que partiram do mesmo cartão), com um estilo de inegável autoria do mesmo artista: a **Sala da Saga de Perseu** (comp.14 m x larg. 6,5

alltar he asi nas grades do coro douradas»; «huma quamarinha que esta na salla do duque he asi ouro como pintura»; a «amteqamara do duque he vimos todo ho dourado que tem he asi pintura»; «ho oratorjo do duque he asj dourado como ha pjmtura»; a «quamara da snora Duqueza dona brites he vimos todo ho ouro que nella esta dourado he asi há mais pintura». Leitura de Vítor Serrão. AHFCB, Vila Viçosa, Manuscritos da Biblioteca de D. Manuel II, Res. Ms. 17, *Avalliaçam das pinturas das casas de Vila Viçosa* (Março de 1565), Maço 1, t. 2, fls. 32, 32 v.º e fl. 33. Vítor SERRÃO, *op. cit.* 2008, p. 233. Anexo I – ED, doc. 25.

¹³⁶ *Id., ibid.*

¹³⁷ Segundo o Glossário Multilingue a «*douragem*» é «*obtida cobrindo uma superfície mais ou menos extensa com ouro ou com outros metais, sob a forma de folha ou pó, imitando ouro*». Manuela MENDONÇA *et al*, *CD Rom Narcisse, Glossário Multilingue*, Lisboa: Arquivos Nacionais Torre do Tombo, 1993, p. 41.

¹³⁸ *Id., ibid.*

¹³⁹ Leitura da autora. ADE, *Lº 10 de Notas de Simão Luís de Cerveira*, Tabelaio de Vila Viçosa, fl. 153 v.º .

m); o *Oratório de Santa Catarina de Alexandria e de Santa Apolónia*; e a *Sala de David e Golias*. Estas pinturas terão sido concluídas antes de Junho de 1603¹⁴⁰, mês do casamento de D. Teodósio II com D. Ana de Velasco y Girón.

c. 1612

Julga-se que Thomas já não estaria vivo em 1612. Não esteve envolvido na contenda contra o Senado da Câmara em 7 de Fevereiro de 1612 (nem nas que se seguiram durante dois anos), na qual dezasseis pintores da técnica a óleo e a fresco, com oficina na capital, aparecem a reclamar um novo estatuto de “liberalidade” para a sua arte. No entanto, poderá ter tido outras encomendas fora dos grandes centros, talvez ainda na zona beirã onde laborou.

2 – A ligação de Thomas Luis a pólos de circulação de ideias

As pinturas murais e retabulares de Thomas Luis revelam artifícios de um artista senhor de uma cultura artística invejável, formada através das suas vivências em Inglaterra (de onde foi originário), Itália (país onde plausivelmente estagiou) e em Portugal. Neste último Reino frequentou e laborou para círculos aristocráticos, em Lisboa (onde foi discípulo de Diogo Teixeira, segundo Vítor Serrão), em Vila Viçosa e Évora, pólos de circulação de ideias cujo contexto cultural e artístico se descreve em seguida.

¹⁴⁰ Segundo Francisco de Moraes SARDINHA, no seu *Parnaso de Villa Viçosa*, 1618, a obra de pintura dos tectos das «casas novas» não ficou concluída, prosseguiu após o casamento de D. Teodósio II. O mesmo se deduz da descrição Sebastião Lopo Vogado na *Relação das Festas*. BNP, Res. Cód. 1544. *Apud* Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 55 (nota 125). Crê-se que a decoração das «casas novas» por concluir fosse a da ala poente. Ao subir a grande escadaria afrescada por André Peres, os convidados do casamento teriam que passar pelas salas da ala nascente, nomeadamente pela *Sala de David e Golias* para chegar ao *Oratório*. A *Gallerietta* fora afrescada e dourada em 1602 (segundo contrato), logo presume-se que a *Sala da Saga de Perseu* tenha sido pintada na sequência da contígua salinha de D. Ana de Velasco y Girón.

2.1 – Lisboa: o centro difusor da estética maneirista

Em Portugal, Lisboa (fig. 19), morada de Thomas Luis, era na época o principal centro difusor da estética do Maneirismo.

Thomas Luis laborou para a ilustre aristocracia portuguesa, nomeadamente para a família Castro em Évora e na Casa de Bragança em Vila Viçosa, à qual estava ligado o Provedor da Santa Casa de Aldeia Galega do Ribatejo (próxima de Lisboa), para quem o artista também



Fig. 19 – Vista da cidade de Lisboa, século XVI, George Braunio, gravura. © J. M. Alves.

trabalhou. Nesse contexto é plausível que o artista tenha feito parte dos círculos humanistas lisboetas dos cultos infantes D. Luís¹⁴¹ e D. Maria de Portugal¹⁴², tal como os pintores portugueses Diogo Teixeira, Cristóvão Vaz e António Leitão. Nesse âmbito, Thomas pode ter privado com personalidades lusas como o poeta Luís Vaz de Camões (Lisboa? c. 1524; Lisboa 10.6.1580), cavaleiro-fidalgo da Casa real, cuja obra *Os Lusíadas* (publicada em 1572), mostra concomitância com a sua pintura (Parte I, 3), e com Francisco de Holanda, discutindo com este último as problemáticas da “liberalidade” dos artistas e da *idea* motriz da criação em Pintura. Terá sedimentado a sua

¹⁴¹ O infante D. Luís, filho de D. Manuel I e de D. Maria, sua segunda mulher, terá sido o filho mais dotado do rei. Muito culto, perito em ciências (aluno de Pedro Nunes), cultor da poesia, foi pai de D. António, prior do Crato, aclamado Rei em 1580.

¹⁴² A infanta D. Maria, filha de D. Manuel I e de D. Leonor (irmã de Carlos V), sua terceira esposa, foi discípula da erudita Luísa Sigeia (humanista da corte portuguesa). Esta princesa, considerada a mais culta e rica da Cristandade, foi mecenas da cultura e da arte.

formação de base italiana com Holanda, que convivera com Miguel Ângelo¹⁴³ e com o círculo humanístico de Vittoria Colonna.

Na época, os modelos de artistas europeus circulavam em Lisboa através de gravuras: italianas, de Raffaello Sanzio, Michelangelo, Federico Barocci, Marcello Venústi, dos irmãos Zuccari, Nicoletto da Modena (também chamado Nicoletto Rosex), Giovanni Battista de Cavalieri, Francesco Colonna, Zoan Andrea, Giovanni Antonio da Brescia, Agostino Veneziano e Raimondi; alemãs, de Albrecht Dürer e Heinrich Aldegrever; holandesas, por exemplo de Cornelis Cort; e flamengas de Hieronymus Wierix, Hans Vrederman de Vries, e Hieronymus Cock (sendo este último, engenheiro e criador, autor de tratados importantes sobre a arquitectura). Os arquétipos chegavam por meio de artistas portugueses estagiários na Flandres, por ex. António Leitão, e em Roma, casos de Francisco de Holanda, António Campelo¹⁴⁴ (estagiário em 1550-1560, com um périplo de trabalhos fresquistas junto à escola de *Trinitá dei Monti*¹⁴⁵, de quem Thomas Luis recebeu influência na sua pintura), Gaspar Dias, António Leitão, Simão Rodrigues e Álvaro Nogueira (estes dois últimos estagiaram em Roma durante o Pontificado de Sisto V).

Numa época de atracção cultural ao pós-Renascimento italiano, a formação de artistas em Itália foi decisiva na afirmação do *sentido maneirista* da arte nacional e incrementou a consciencialização do valor individualizado do artista (da sua liberdade criativa), que aspirava a um novo estatuto de “liberalidade”, difundida esta através da proliferação de tratados, de textos de reflexão estética e de manifestos nos centros peninsulares.

O gosto italianizado foi dinamizado pela acção da geração de pintores lisboetas acima referidos que, tendo sido educados na lição renascentista, a

¹⁴³ Sylvie DESWARTE-ROSA, «Francisco de Holanda: *Maniera e Idea*», *A pintura Maneirista em Portugal, Arte no tempo de Camões*, Lisboa: CCB/CNCDP, 1995, pp. 58-89.

¹⁴⁴ Os magníficos desenhos de António Campelo podem ser observados em Lisboa no MNAA. Estes denunciam o seu conhecimento aprofundado das inquietações formais do maneirismo.

¹⁴⁵ Vítor SERRÃO, «O Retábulo de D. Lopo de Almeida e a actividade do pintor maneirista Diogo Teixeira na Misericórdia do Porto (1590-1592). Inovação da obra e expansão regional dos seus modelos», *Culto, Cultura, Caridade, Actas do II Congresso de História da Santa Casa da Misericórdia do Porto, 28 – 29 de Junho de 2012*, Porto: SCMP, 2012, pp. 109-147.

rejeitaram em função de um gosto mais moderno, fomentado pelo Maneirismo. Adaptando-se à ideologia catequética da Contra-Reforma tridentina, incarnaram de modo absoluto o figurino estético preferido por todo o Reino, «desde os círculos de corte aos centros periféricos»¹⁴⁶.

Além de Lisboa, também Évora e Vila Viçosa, cidades onde Thomas Luis laborou, foram um importante pólo de circulação de ideias.

2.2 - Évora: as pinturas murais de Thomas Luis no Palácio dos Condes de Basto

Desde meados do século XVI até ao final, Évora apresentou-se como o segundo pólo cultural do país, depois de Lisboa, vivendo o estimulante ambiente pictórico imposto pela actividade de mestres locais, como o prolífico Francisco João e o enigmático “Mestre de Tourega”, sem deixar de recorrer a grandes mestres lisboetas, casos de Thomas Luis (inglês de origem), Simão Rodrigues, Fernão Gomes, Diogo Teixeira, Francisco de Campos (de plausível origem neerlandesa), ou mesmo espanhóis, caso de Luís de Morales (1512-1586), pintor de Badajoz denominado *el Divino*.

Versado numa cultura erudita, Thomas Luis terá iniciado a sua actividade como pintor de fresco em c. 1582, aquando da empreitada no Palácio de S. Miguel ou dos Condes de Basto (actual FEA), da família Castro (Fig. 20), onde afrescou *grotesche*, figuras alegórico-mitológicas e feitos heroicos em *quadri riportati* de gosto italianizado.

O Palácio situa-se no ponto mais elevado da cidade de Évora, incrustado nas velhas muralhas, junto da ermida de S Miguel e ladeado pela Sé. A história do Paço de S. Miguel remonta ao início da conquista cristã de Évora, em 1165, passando de Alcazar mourisco a Sede da ordem de cavalaria de S. Bento de Calatrava dois anos depois dessa data.

¹⁴⁶ Anísio Salazar FRANCO, Joaquim O. CAETANO e Vítor SERRÃO, *A Pintura dos séculos XVI a XVIII no Concelho de Cuba*, Cuba: Câmara Municipal de Cuba, 1992, p. 41.



Fig. 20 – Palácio dos Condes de Basto, Évora. © F. R. Cordeiro (2008).

Até à empreitada de Thomas Luis no Palácio de S. Miguel, nele viveram e passaram grandes personalidades, tal como sucedeu no Paço Ducal de Vila Viçosa (sobre o qual se falará no próximo item).

Este Paço foi morada régia de D. Fernando I, o *Formoso* (1345-1385), aí pernoveram nobres como o Condestável D. Nuno Álvares Pereira (fundador da Casa brigantina) e o seu modesto exército (antes de vencer mais uma das suas batalhas contra as invasões de Castela, de que saiu sempre vitorioso, dessa vez a Batalha de Atoleiros). A Família Castro de “treze arruelas” (cujo brasão encima os portais do Pátio de S. Miguel), encomendante das pinturas a Thomas, uma das famílias nobres mais prestigiadas do Reino, teve aí morada no reinado de D. Afonso V (1432-1481), desde o último quartel de Quatrocentos. Posteriormente a corte de D. João III esteve no Paço de Dezembro de 1534 a Maio de 1536, reunindo Cortes em 1535, e D. Sebastião também aí ficou entre 1573 e 1575.

O primeiro Castro a habitar este palácio foi D. Diogo de Castro o *Velho* que se distinguiu em várias expedições guerreiras ao serviço das armas portuguesas, quer na expansão marroquina, quer no combate de Toro (perto

dessa cidade espanhola) a 1 de Março de 1476, onde foi gravemente ferido. Esse prestígio valeu-lhe a nomeação de 1º Capitão da gente de guerra da cidade de Évora, por carta de 25 de Maio de 1475¹⁴⁷. D. Fernando de Castro, 1º filho varão de D. Diogo teve uma grande influência na Cidade de Évora, entre outros cargos importantes que teve, foi um dos fundadores da SCM eborense em 1499 (ano seguinte ao da fundação da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa - SCML), junto com a sua mulher D. Maria de Vilhena, o Bispo D. Afonso, D. Jorge, mestre de Santiago, o Conde de Tentúgal, numa lista de quinze confrades.

Os tectos afrescados na *Sala Oval*, por Francisco de Campos, no *Salão das Armas* e na *Sala da Tomada de La Goleta* por Thomas Luis (este último ainda com uma pequena participação de Campos), denotam uma forte influência italiana a nível do reportório iconográfico e da interligação dos programas. Segundo Santiago Sebastián, o Palácio renascentista italiano estava ligado aos conceitos de Amor, Fama e Virtude¹⁴⁸. Segundo um estudo de Oliveira Caetano, na *Sala Oval* está exaltada a ideia de «Amor»¹⁴⁹, a *Sala da Tomada de La Goleta* simboliza a «Fama»¹⁵⁰ (embora também aluda às Virtudes, nomeadamente a da “prudência”¹⁵¹, através da representação de *Perseu*), e o *Salão das Armas*, igualmente designado como *Salão das «Aves»*¹⁵², alude às «Virtudes»¹⁵³ (no entanto contem também elementos iconográficos ligados à fama, como o retrato de um militar, provavelmente *D. Diogo de Castro*, e ao Vício, como por exemplo a serpente).

¹⁴⁷ Joaquim O. CAETANO, J. A. Seabra CARVALHO, *op. cit.*, 1998a, p. 11.

¹⁴⁸ Joaquim O. CAETANO, «O logro de Pantasileia. O Palácio dos Castros em Évora», *Do mundo antigo aos Novos Mundos, humanismo, classicismo e notícias dos descobrimentos em Évora (1516-1624)*, António Baptista Pereira (Coord.), Lisboa: CNCDP, 1998b, p. 216.

¹⁴⁹ *Id.*, *ibid.*

¹⁵⁰ *Id.*, *ibid.*

¹⁵¹ Sobre as virtudes de Perseu: Natale CONTI, *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem* [1551], R. M. Iglesias Montiel y Maria Consuelo Álvares Morán (trad. y coment.), Universidad de Murcia, 1998.

¹⁵² Joaquim O. CAETANO, *op. cit.*, 1998b, p. 216.

¹⁵³ *Id.*, *ibid.*

O gosto pela arte italiana (que influenciaria fortemente a decoração dos tectos acima referidos), terá tido origem na estada de D. Diogo de Castro o *Velho* em Siena acompanhando o séquito da Infanta D. Leonor (irmã de D. Afonso V), aquando do seu casamento com Frederico III.

A sensibilidade dos Castros para a pintura de cariz erudito «*ao romano*», maturou-se mais tarde, plausivelmente através da sua amizade com os Albuquerque. Como se referiu, Brás de Albuquerque viajou a Itália no final do primeiro quartel de Quinhentos na comitiva de D. Beatriz, futura Duquesa de Sabóia, trazendo dessa excursão ensinamentos artísticos que influenciaram a decoração da Quinta da Bacalhoa, nomeadamente a encomenda de painéis e rodapés azulejares com *quadri riportati* alternando com grutesco de pendor lascivo, contendo meninos nus, figuras híbridas (ex. esfinges), motivos de flora (ex. frutos) presos por delicados fios, e fauna (ex. macacos), que Thomas terá observado devido à grande semelhança entre esses motivos e os presentes no *Salão das Armas*.

A estadia de D. Sebastião no Paço em 1573-75 influiu também certamente nos programas iconográficos do tecto da *Sala Oval* que o artista Francisco de Campos assinou e datou de 1578 (ano em que D. Sebastião viria a falecer em Alcácer-Quibir) e os tectos contíguos das salas da *Tomada de La Goleta* e das *Armas* pintados por Thomas Luis (tendo o da *Goleta* ainda uma pequeníssima parte da autoria de Campos e alguns painéis da mão de um ou mais ajudantes, como se referiu).

Na escolha dos temas panegíricos incluídos nas duas salas, atribuídas a Thomas Luis, houve certamente influência da ligação entre os Castros e a corte espanhola, fomentada pela presença de D. Diogo de Castro na *Tomada de La Goleta* em 1535 (designação de uma das salas com esse tema), bastião de Túnis, ao lado de Carlos V (pai de Filipe I de Portugal), e pelo seu cargo como mordomo-mor da Princesa D. Joana (filha de Carlos V). Em 1583, Filipe I nomeou 1º Conde de Basto a D. Fernando Castro, filho de D. Diogo de Castro, pelos serviços que o seu pai prestara à Corte espanhola.

O tema da *Tomada de La Goleta* imortaliza em tom laudatório o contributo heroico da família Castro na travagem do avanço turco. Este capítulo épico

militar ecoou durante séculos por toda a Europa através de poemas, crónicas, pinturas, gravuras e tapeçarias, sendo representado noutros palácios renascentistas ibéricos como por exemplo na Torre do «*Peinador de la Reina*»¹⁵⁴ após o regresso do Marquês de Bergamasco participante nesse feito. Outro tema militar, naval, foi a célebre Batalha de Lepanto¹⁵⁵ (1571) que simbolizou o fim da ameaça marítima do império Otomano à Europa, representada a fresco no Palácio de El Escorial, também interpretada em seis telas de grandes dimensões da mão do genovês Orazio Cambiaso, que deram os cartões para seis tapetes sobre o mesmo tema tecidos em Amberes em 1581-1582¹⁵⁶ (época das pinturas objecto deste estudo). As batalhas eram tema frequente em tapetes portáteis, recordações com valor propagandístico que acompanhavam por exemplo Carlos V (pai de Filipe I), pelo que o seu filho pediu a artistas italianos que pintassem a *Galería de las Batallas* no El Escorial «*ao modo de tapetes pendurados*»¹⁵⁷, tal como sucede neste palácio eborense. Existem similitudes entre determinados motivos iconográficos pintados no Paço eborense e os representados no Palácio de El Escorial por Niccolò Granello.

¹⁵⁴ Maria José REDONDO CANTERA, *Palacios españoles del Renacimiento, Colóquio do IHA-FLUL, 20 de Maio de 2013*, Lisboa: IHA-FLUL, [2013]. As pinturas a fresco do gabinete (também chamado tocador ou mirador) do Peinador de la Reina em Alhambra, realizadas provavelmente entre 1539 e 1546 pelo italiano Julio Aquiles e pelo flamengo Alexander Mayner aludem à batalha de Carlos V em Túnis, no ano de 1535. O programa iconográfico desses murais contou com o aconselhamento do artista flamengo Jan Cornelisz Vermeyen (pintor, gravador e desenhador de tapeçarias) presente na batalha de Túnis onde fez esboços que trouxe.

¹⁵⁵ A batalha de Lepanto representou o fim da expansão islâmica no Mediterrâneo na sequência da invasão da Ilha de Chipre (então na posse da República de Veneza) pelos Turcos Otomanos, em 1570. Uma esquadra da Liga Santa reunida pelo Papa Pio V (República de Veneza, Reino de Espanha, Cavaleiros de Malta e Estados Pontifícios), sob o comando de João da Áustria, venceu o Império Otomano, no dia 7 de Outubro de 1571, ao largo de Lepanto, na Grécia. No combate, com três horas de duração, os cristãos perderam apenas doze navios e destruíram ou capturaram cento e noventa galés turcas.

¹⁵⁶ NEWCOME, Mary, «Fresquistas genoveses en El Escorial», in Mario Di Giampaolo (coord.), *Los frescos italianos de El Escorial*, com introdução de Alfonso E. Peres, Madrid: ed. Electa, 1993, p. 35.

¹⁵⁷ *Id.*, *ibid.*

Outro elemento decorativo de influência espanhola, utilizado na *Sala da Tomada de La Goleta*, foi o feixe de plumas sobre a cabeça de mulheres de peito desnudo metamorfoseadas de folhagem. Estas plumas foram designadas como «*espanholete*»¹⁵⁸, por serem moda nas «*vestimentas à espanhola*»¹⁵⁹.

Para a caracterização de determinados elementos contidos no tecto da *Sala da Tomada de La Goleta* (c. 1582) do referido Palácio eborense, Thomas Luis baseou-se nas *Metamorfoses*, cuja primeira versão portuguesa foi editada em Évora oito anos antes da referida empreitada, no ano de «1574»¹⁶⁰.

Segundo um inventário¹⁶¹, recém-descoberto, essa fonte literária constava na livraria do Paço. Talvez existisse a edição da data acima referida, da oficina de André de Burgos (reimpressão da versão espanhola de Sebastião Trujillo, editada em Sevilha em meados do século XVI), ou uma mais antiga impressa em Lyon (em 1557) ou em Frankfurt (em 1563), à semelhança das edições existentes no Paço Ducal de Vila Viçosa que influenciaram outras pinturas de Thomas, nomeadamente a pintura dos tectos das Salas *da Saga de Perseu* e de *David e Golias* (c. 1602-1603), segundo se apurou.

2.3 - Vila Viçosa: o Palácio Ducal, parnaso das Artes e das Letras

Depois de 1580 a vila calipolense, dominada por uma requintada estrutura urbanística ortogonal e por um casario nobre de grande carácter, era vista como capital alternativa do Reino, referencial de resistência política. Vila Viçosa

¹⁵⁸ Talvez se trate de um caso de uso das *espanholete* pioneiro no contexto europeu, considerando alguns estudos que referem que os feixes de plumas foram incorporados na corte de Luis XV. Este tema ornamental é «*muito comum em aplicações de bronze no mobiliário régência*». Sobre o uso das «*espanholete*» no século XVIII: Myriam A. Ribeiro de OLIVEIRA, *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, Tese de Doutoramento, São Paulo: Cosac & Naify, 2003 (nota 14 do capítulo II), p. 303.

¹⁵⁹ *Id.*, *ibid.*

¹⁶⁰ Joaquim O. CAETANO, J. A. Seabra CARVALHO, *op. cit.*, 1998a, p. 68.

¹⁶¹ Sobre o inventário dos bens dos Condes de Basto: Vítor SERRÃO, «Um ciclo sublime da pintura maneirista portuguesa: o fresco do século XVI no Paço dos Condes de Basto», *Ciclo de Conferências sobre o Paço dos Condes de Basto da Fundação Eugénio de Almeida, Palácio dos Condes de Basto, 26 de Fevereiro de 2013*, Évora: FEA e IHA-FLUL: [2013a], s.p.

assumiu-se como um dos mais significativos focos culturais da Península Ibérica, onde a própria Corte se sediava frequentemente.

No final do século XVI e na primeira metade do século XVII, o ambiente artístico da cidade de Vila Viçosa fervilhava de actividade, tornando-a uma verdadeira «cidade de mármore»¹⁶².

O enriquecimento do ambiente no Paço Ducal brigantino, em termos culturais, deve-se ao 5º Duque de Bragança D. Teodósio¹⁶³ I (c. 1503-1563), durante os reinados de D. João III (1502-1557) e D. Sebastião. A este ilustrado Duque, educado pelo mestre latinista Diogo Sigeu, apreciador de boa música, escultura e pintura, como descreveram os principais cronistas de Vila Viçosa, se deve a conclusão das obras do Mosteiro das Chagas calipolense, que o Duque D. Jaime, seu pai, iniciara. Pouco antes do casamento de sua irmã D. Isabel com o Infante D. Duarte (irmão de D. João III e pai de D. Catarina, a pretendente ao trono em 1580) que decorreu a 24 de Abril de 1537¹⁶⁴, D. Teodósio I deu início à grande remodelação do Palácio Ducal, ampliando as casas velhas mandadas construir por seu pai, conferindo-lhe um modelo arquitectónico mais ajustado com o gosto do Renascimento. Esse novo palácio é descrito pelo humanista Manuel da Costa¹⁶⁵ como uma espécie de «*Jardim de “Hespérides”*»¹⁶⁶, ou seja, evocativo do Paraíso.

¹⁶² José Manuel FERNANDES, «A cidade de mármore», *Callipole*, n.º 12, 2004, pp. 205-207. *Apud* Vítor Serrão, *op. cit.*, 2008, p. 121.

¹⁶³ Teodósio – do latim *a deo dato*, que significa “dado a Deus”.

¹⁶⁴ BNP, Reserv., Cód. 1544, *Memórias da Casa de Bragança, Relação das festas que se fizeram no casamento do Duque de Bragança Dom Theodozio com a Srª Dona Ana de Velasco filha do Condeestable de Castella*, fl. 197. Documento escrito por Sebastião Lobo Vogado, moço da câmara do senhor Dom Alexandre, em 1603. *Apud* Vítor SERRÃO, *op. cit.* 2008, pp. 252-254.

¹⁶⁵ «*Emmanuelis Costae Iureconsulti Lusitani Regii Senatoris de nuptiis Eduardi Infantiis Portugalliae, atquae Isabelae, Illustrissimi Theodosii Brigantiae Ducis germanae, Cármen Heroicum*, Coimbra, 1552». *Apud* Vítor Serrão, *op. cit.*, 2008, p. 39.

¹⁶⁶ O Jardim das filhas de Atlas e de Hespéris (Hespérides) produzia “maçãs de ouro”, símbolo da «imortalidade». Federico REVILLA, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid: Ed. Cátedra S.A., 1995, p. 200.

Na transição do século XVI-XVII, o Palácio Ducal de Vila Viçosa era visto como um verdadeiro «*Parnaso das Artes e Letras*»¹⁶⁷, assim designado por Francisco de Moraes Sardinha (em 1618), escritor e funcionário da casa do Duque D. Teodósio II. Esta «*corte na aldeia*»¹⁶⁸, era considerada como um centro impar devido às excepcionais potencialidades do seu viver cultural.



Fig. 21 – Palácio Ducal de Vila Viçosa. © F. R. Cordeiro (2008).

Nessa época, o Paço calipolense tornou-se um lugar de grande prestígio, célebre pelos serões musicais, tertúlias literárias, festas, teatro, caçadas na tapada, etc. Por ele passaram grandes personalidades: em 1571, o Cardeal Alexandrino, enviado do Papa Pio V (1566-1572); em 1584, os membros da primeira embaixada japonesa que visitou uma corte europeia, cujas visitas seriam relatadas pelos cronistas calipolenses Sebastião Lobo Vogado (1603), contemporâneo da empreitada de Thomas Luis no Paço, e mais tarde por Moraes Sardinha (1618)¹⁶⁹; em 1601, D. Rainúncio, 4º Duque de Parma [sobrinho de D. Catarina de Bragança, filho de D. Maria (oriunda do casamento

¹⁶⁷ Vítor Serrão, *op. cit.*, 2008, p. 54.

¹⁶⁸ *Id.*, *ibid.*

¹⁶⁹ *Id.*, *op. cit.*, 1997, p. 14.

de D. Isabel de Bragança com D. Duarte) e do Duque Alessandro Farnése, «*integrado numa numerosa comitiva*»¹⁷⁰; entre muitos outros.

Neste edifício ducal observam-se magníficas intervenções fresquistas realizadas entre a segunda metade do século XVI e a primeira metade do século XVII, da autoria de quatro importantes pintores destacados num estudo¹⁷¹ de Vítor Serrão: Francisco de Campos, Giraldo Fernandes de Prado Thomas Luis e André Peres (Parte I, 5). Tal como Thomas Luis, os outros artistas referidos também trabalharam no palácio dos Condes de Basto referido neste estudo, facto que demonstra que, na época, havia uma preferência por um grupo de artistas, considerando a qualidade técnica e sensibilidade estética de cada um (ex. o neerlandês Francisco de Campos realizou pinturas que mostram a influência do Maneirismo nórdico).

Thomas Luis realizou cinco pinturas monumentais, ao gosto de D. Teodósio II, para dois edifícios calipolenses: um religioso, o Mosteiro das Chagas (c. 1595-1600), e um civil, o Paço Ducal de Vila Viçosa (1602-1603) – fig. 21.

Os programas dos tectos afrescados por Thomas Luis incluem um faustoso reportório iconográfico com motivos de grutesco (incluindo instrumentos musicais, de flora e de fauna) que alternam com *quadri riportati*, contendo temas hagiográficos, mitológicos, do quotidiano ou heroicos, alusivos aos costumes e virtudes da Casa brigantina.

Depois de 1580, Vila Viçosa era vista como «*capital alternativa*» do Reino e *referencial de resistência política*»¹⁷².

À semelhança da pintura do tecto da *Sala da Tomada de La Goleta* (c. 1578-79, início por Francisco de Campos; c. 1582, conclusão por Thomas Luis) do Palácio dos Condes de Basto eborense, alusiva ao feito ilustre de D. Diogo de Castro na tomada do bastião de Túnis, Thomas Luis também afrescou, em

¹⁷⁰ Vítor SERRÃO, «Mitologia e fausto na pintura a fresco em Vila Viçosa ao tempo do Duque D. Teodósio II, 1568-1630», *Primeiras Jornadas de História de Vila Viçosa, Actas 25 de Junho de 2005*, Lisboa: MMV, APH, 2005, p. 169.

¹⁷¹ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008.

¹⁷² Vítor SERRÃO e José Artur PESTANA, «Os fresco do Paço de Vila Viçosa, um ciclo artístico de dimensão internacional», *Pedra & Cal*, n.º 39, Julho-Setembro 2008, p. 20.

1602, os feitos navais brigantinos no tecto da *Gallerietta* de D. Ana de Velasco do Palácio Ducal de Vila Viçosa.

No caso da *Gallerietta*, os dois painéis, com temas incluindo navios, aludirão a «*uma Batalha naval contra os turcos (conquista de Túnis?)*»¹⁷³, e da alusão à participação de D. João I (pai de D. Teodósio II) na primeira expedição de D. Sebastião ao Norte de África em 1574, ou à viagem de D. Teodósio II a Alcácer Quibir em 1578 (com a idade de 10 anos), na companhia do tio D. Jaime (que aí viria a falecer), tendo D. Teodósio II ficado ferido e prisioneiro por mais de um ano (sendo libertado em 1579 na sequência de ofícios pessoais de Filipe II).

Dois anos antes da pintura da *Gallerietta* por Thomas Luis (uma das «casas novas»¹⁷⁴ do Paço Ducal), André Peres (fiscal¹⁷⁵ do trabalho de Thomas conforme contrato) pintou *A Tomada de Azamor*, feito heroico brigantino no qual participou o 4º Duque D. Jaime I, em 1513.

Os modelos dos grutescos «*ao modo de Itália*» pintadas por Thomas Luis na *Gallerietta* terão em parte sido levados pelo próprio artista, mas a maioria do «*brutesquo*» (grutesco) a pintar já estava previamente definido por D. Teodósio II. O contrato firmado pelo artista em Agosto de 1602, define que o artista «*pinte e debuxe as estorias e feguras que o Duque [...] [na] camara destas suas casas e assim os brutesquos conforme a repartição dos paineis que Sua Excellencia mandar fazer [...]*»¹⁷⁶.

¹⁷³ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2007, p. 75. Talvez se trate da expedição de Carlos V a Túnis e La Goleta, em 1535, na qual «*D. Teodósio I só não chegou a participar, junto a outros portugueses, incluindo pessoal da Casa de Bragança, por ter dessa sua intenção sido desmotivado pelo próprio rei, que temia pela sua segurança em empresa tão perigosa*». Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 41.

¹⁷⁴ As «casas novas», assim designadas num texto de Sebastião Lobo Vogado, incluem as divisões pintadas por Thomas Luis no andar nobre do Paço Ducal calipolense. Sobre as «casas novas»: BNP, Reserv., Cód. 1544, *op. cit.*

¹⁷⁵ A pintura da *Gallerietta* foi «*vista por André Peres... para que a veja se estiver conforme a esta escritura*». ADÉ, Lº 10 de Notas de Simão Luís de Cerveira, Tabelaio de Vila Viçosa, fls. 152 v.º a 155. Anexo I – ED, doc. 26.

¹⁷⁶ Leitura da autora. ADÉ, Lº 10 de Notas de Simão Luís de Cerveira, Tabelaio de Vila Viçosa, fl. 153. Anexo I – ED, Doc. 26.

Muitos dos motivos de *grotesche* aqui apresentados estão “à la page” com o que, no final do século XVI, se fazia em Itália (ex. nas *loggie* do Vaticano e no Oratório do Gonfalone, em Roma) e em Espanha (nos Palácios de El Escorial e do El Pardo, em Madrid; no Alcazar de Sevilha, etc.).

Nos casos das pinturas realizadas por Thomas Luis em Vila Viçosa, os programas iconográficos, quer na *Capela de S. Francisco de Assis* (c. 1595-1600) do Mosteiro das Chagas, quer nas «casas novas» do Paço Ducal [da *Gallerietta de D. Ana de Velasco y Girón* (1602), da *Sala da Saga de Perseu* (c. 1602-1603), do *Oratório de Santa Catarina de Alexandria e de Santa Apolónia* (c. 1602-1603) e da *Sala de David e Golias* (c. 1602-1603)], foram produzidos com um repertório classicista resultante do gosto italianizado de D. Teodósio II¹⁷⁷, certamente influenciado pelos contactos entre a Casa brigantina e centros não só «castelhanos e andaluses»¹⁷⁸, como italianos, nomeadamente com a Corte de Parma e em Roma, e possibilitaram a circulação de livros, obras de arte, e o intercâmbio de artistas e ideias.

De salientar as ligações com centros castelhanos, nomeadamente com o ambiente artístico do Palácio de Medina Sidónia (onde D. Teodósio II passou uma longa temporada¹⁷⁹), em Sanlúcar de Barrameda, onde se forjaram as bases para dois casamentos de Duques de Bragança¹⁸⁰. Filipe III, em 1599, tomou diligências com vistas ao casamento de D. Teodósio II (que assumira o

¹⁷⁷ Pelo tipo de repertório iconográfico com *grotesche* presentes tanto no tecto e arco da *Capela de S. Francisco de Assis* (assim designada neste estudo), fundada por Soror Isabel da Conceição e Soror Guiomar, como nos frescos das «casas novas» pintadas por Thomas Luis, no Palácio Ducal de Vila Viçosa, serão todos fruto de encomendas do Duque D. Teodósio II. Um estudo de Vítor SERRÃO corrobora esta observação: Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 260.

¹⁷⁸ *Id.*, «Mitologia e fausto na pintura a fresco em Vila Viçosa ao tempo do Duque D. Teodósio II, 1568-1630», *Primeiras Jornadas de História de Vila Viçosa, Actas 25 de Junho de 2005*, Lisboa: MMV, APH, 2005, p. 169.

¹⁷⁹ A reivindicação do 7º Duque de Bragança do direito ao trono português, na crise de sucessão dinástica (1578-1580) por morte de D. Henrique, teve como consequência a sua envolvimento num velado contencioso político entre Portugal e Castela que lhe valeu a “retenção” prolongada na casa do duque de Medina-Sidónia, regressando a Vila Viçosa só em 1580.

¹⁸⁰ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 54.

ducado em 1583, com 15 anos, aquando do falecimento de D. João I, seu pai) com Maria de Médicis, filha do grão-Duque da Toscana, no entanto sem bons resultados pois a noiva sugerida veio a desposar Henrique IV de França, em 1600. Ainda nesse ano, o mesmo monarca fixou finalmente o casamento de D. Teodósio II, desta vez dentro do mundo Ibérico, com D. Ana de Velasco y Girón, filha do Condestável de Castela e Leão, Duque de Frías e Conde de Haro (Camareiro-mor de Filipe II de Portugal) e de D. Maria de Girón.

O casamento de D. Teodósio II foi minuciosamente preparado, por procuração em 1602 e, mais tarde, através de uma cerimónia religiosa, dentro dos preceitos da Igreja católica, em Junho de 1603, sendo as obras nas «casas novas», que seriam habitadas pelos noivos, apressadas para a recepção daquela que iria ser a mãe do primeiro Rei D. João IV, o *Restaurador* (reinado 1640-1656), da quarta e última dinastia portuguesa, a de Bragança. Thomas Luis pintou motivos iconográficos em quatro divisões das ditas «casas» (tectos, paredes e sancas) que se assemelham aos utilizados pelo pintor bolonhês Pellegrino Tibaldi na Biblioteca do Mosteiro Real de São Lourenço de El Escorial, em particular no *Oratório de Santa Catarina e Santa Apolónia* do Paço Ducal de Vila Viçosa, e ter-se-á também inspirado em elementos da azulejaria talaverana, datada de 1602, a qual reveste as paredes da *Sala de David e Golias* do mesmo Paço calipolense (Parte I, 4.2).

Vários artistas italianos decoraram os palácios¹⁸¹ de Filipe II, nomeadamente o de El Escorial de Madrid, de Aranjuez, de Segóvia e de Toledo, fomentando o gosto por decorações alegóricas de forte efeito cenográfico *all'antico*, que proliferou nos finais do século XVI pelos salões da aristocracia Ibérica, incluindo os casos de Évora e de Vila Viçosa que aqui se apresentam. Filipe II patrocinou a estadia em Itália dos seus pintores de corte, nomeadamente de Gaspar Becerra, e em 1567, chamou a Espanha artistas italianos para

¹⁸¹ Mary NEWCOME, «Fresquistas genoveses en El Escorial», *Los frescos italianos de El Escorial*, Mario Di Giampaolo (Coord.), Madrid: ed. Electa, 1993, pp. 25-39.

decorarem a fresco os grandes espaços do Palácio de El Escorial¹⁸². Entre eles constavam os pintores genoveses¹⁸³ Fabrizio Castello (filho de Giovanni Battista Castello, nascido em Bérgamo, denominado “el Bergamasco”, também chamado para decorar El Escorial), Niccolò Granello, Lazaro Tavarone, Luca Cambiaso (celebridade falecida nesse palácio em 1585) e o seu filho Orazio Cambiaso, cujas obras apresentam similitudes com as pinturas murais de Thomas Luis. A decoração de gosto requintado e monumental, assumida por estes artistas, iniciou em 1550 com a actividade de Pietro Morone (um discípulo de Pietro di Giovanni Buonaccorsi – Florença 1501; Roma 1547 –, também designado Perino del Vaga) em Guadalajara¹⁸⁴, e com as decorações do estremenho Gaspar Becerra, cerca de 1565, no Palácio de El Pardo¹⁸⁵ em Madrid, e culminou com a presença de uma personalidade maior, o bolonhês Pellegrino Tibaldi, chegado ao El Escorial em Agosto de 1586 que seria o responsável pela decoração da Biblioteca (1590-92). A escolha de Tibaldi deveria estar ligada à sua colaboração com S. Carlos Borromeu (que define em 1563 os padrões iconográficos das representações religiosas), no ambiente do rígido Milão da Contra-Reforma. Tibaldi trabalhou nessa cidade no curso dos anos precedentes à sua vinda a Espanha, e além do modo como interpretava Michelangelo, também se adaptava bem aos preceitos tridentinos e pós-tridentinos de «*heroísmo, grandeza, e dignidade*»¹⁸⁶ procurados por Filipe II para o próprio Mosteiro Real.

As relações com Itália, nomeadamente com a Corte de Parma, com Roma (ao tempo da embaixada de Lourenço Pires de Távora), e com Veneza,

¹⁸² Sobre o estágio de Gaspar Becerra em Itália e os artistas italianos que trabalharam em El Escorial na época de Filipe II: Mário GIAMPAOLO (coord.), *Los frescos italianos de El Escorial*, Madrid: ed. Electa, 1993.

¹⁸³ Mary NEWCOME, *op. cit.*, 1993, p. 25.

¹⁸⁴ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 16.

¹⁸⁵ Carmen GARCÍA-FRÍAS CHECA, *Gaspar Becerra y las pinturas de la Torre de la Reina en el Palacio de El Pardo*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2005. *Apud Id., ibid.*

¹⁸⁶ Carmen GARCÍA-FRÍAS CHECA, «Pellegrino Tibaldi y los frescos de la biblioteca de El Escorial», in Mario Di Giampaolo (coord.), *Los frescos italianos de El Escorial*, com introdução de Alfonso E. Peres, Madrid: ed. Electa, 1993, p. 175.

permitiram o conhecimento de soluções estéticas maneiristas e a atracção por programas sacros e profanos em que a Mitologia clássica imperava como matriz temática essencial¹⁸⁷. É neste quadro internacionalizado dentro da conjuntura coeva, que a pintura maneirista do Paço de Vila Viçosa se insere.

Para a decoração de salões e capelas privadas, a clientela aristocrática portuguesa coeva não foi indiferente ao gosto requintado e erudito que chegava de Itália, ecoando preceitos dos espaços afrescados por Raffaello de Urbino, Giovanni da Udine, Polidoro da Caravaggio, Pietro di Giovanni Buonaccorsi, e por outros mestres famosos.

As ligações da Casa brigantina com a família Farnése da Corte de Parma criaram-se através do casamento de D. Maria (filha de D. Isabel de Bragança e de D. Duarte), com o Duque Alessandro Farnése, em 1565.

As decorações «*ao romano*» de edifícios religiosos e civis ligados à família Farnése incluem motivos de grutesco (esfinges, figuras humanas metamorfoseadas de folhagem, elementos da flora e da fauna), intercalados com *quadri riportati* (com temas relativos às vidas de santos ou episódios mitológicos), que terão influenciado o programa iconográfico das «casas novas» do Paço Ducal calipolense, através de debates e intercâmbio de ideias entre a Corte de Parma e a Casa brigantina. Os frescos de Cesare Nebbia e da sua oficina, realizados em Roma, no Oratório do Gonfalone, entre 1572 e 1576, apresentam elementos iconográficos semelhantes aos pintadas por Thomas Luis no Palácio Ducal de Vila Viçosa. Sabe-se que a Confraria do Gonfalone teve a protecção do Cardeal Alessandro Farnése, grande mecenas das artes, que inclusive levou para lá o projectista Jacopo Bertoja, da Corte de Parma. Descobriu-se, também, que o artista Pietro Buonaccorsi (que com Raffaello Sanzio colaborou na proliferação do gosto «*ao romano*» pela Europa), em meados do século XVI afrescou a *Sala di Perseo* no apartamento Farnése, no Castello Sant'Angelo em Roma, tema que seria reutilizado por Thomas Luis no Palácio Ducal de Vila Viçosa.

¹⁸⁷ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 54.

Aquando da preparação do Paço para o casamento de D. Teodósio II com D. Ana de Velasco, que se realizou em Junho do ano de 1603 (tinha o Duque 35 anos), fizeram-se grandes obras no Paço, cuja extensão é possível conhecer através de uma «*Relação das festas que se fizerão no casamento do Duque de Bragança Dom Theodozio com a Sr^a Dona Ana de Velasco filha do Condestable de Castella*»¹⁸⁸ escrita por Sebastião Lobo Vogado, moço da câmara de D. Alexandre de Bragança (irmão de D. Teodósio I), 5^o Arcebispo de Évora desde 1602, que por doença passou a maior parte do seu episcopado em Vila Viçosa, junto da família.

Os modelos «*ao romano*» escolhidos para decorar a fresco a *Capela de S. Francisco de Assis* do Mosteiro das Chagas e as divisões do Paço Ducal de Vila Viçosa, terão sido inspirados não só em gravuras e descrições contidas nos livros do Paço, como também em estampas e desenhos coligidos pelo próprio pintor Thomas Luis (com plausível estágio em Itália), e pelo arquitecto Pero Vaz Pereira, responsável pelo obradoiro das «*casas novas*», acabadas de edificar pelo arquitecto régio Nicolau de Frias (chamado pelo Duque D. João I em 1583, que faleceria nesse mesmo ano, ficando a obra a cargo do seu filho D. Teodósio II). O jovem arquitecto portalegrense, de boas apetências artísticas, teve estada na cidade Papal no pontificado de Clemente VIII, para onde fora enviado pelo 4^o Arcebispo de Évora D. Teotónio de Bragança (com arcebispado de 1578 a 1602, irmão de D. Teodósio I), sob protecção de D. Teodósio II, para aperfeiçoar a sua arte, antes de se instalar definitivamente na corte calipolense.

Pero Vaz Pereira terá então trazido as últimas tendências decorativas para os tectos do Palácio Ducal brigantino, aconselhando D. Teodósio II na decisão dos programas e reportórios iconográficos a pintar.

As pinturas do Paço Ducal de Vila Viçosa estão irmanadas no objectivo comum de enaltecer a antiguidade de uma das famílias nobres mais

¹⁸⁸ Trara-se da «*Relação das festas que se fizerão no casamento do Duque de Bragança Dom Theodozio [Segundo] com a Sr^a Dona Ana de Velasco filha do Condeestable de Castella*, fl. 197», documento redigido por Sebastião Lobo Vogado, moço da câmara de D. Alexandre. *Apud* Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, pp. 252-254.

importantes da Península e de a legitimar em nome da fama, do heroísmo e das virtudes de alguns dos seus membros.

A utilização das *Metamorfoses* era frequente na época em toda a Europa por conter episódios de cariz panegírico, alegórico às virtudes dos encomendantes. Para pintar os painéis do tecto da *Saga de Perseu*, alusivos ao herói mitológico, Thomas Luis seguiu os modelos de estampas do francês Bernard Salomon (c. 1506-1561) e do alemão Virgil Solis (Nuremberga, 1514-1562) que ilustram as *Metamorfoses* de Ovídio, editadas em Lyon nos anos de 1557 e 1563 (gravadas por Salomon e Solis, respectivamente), obras que «*deviam existir*»¹⁸⁹ no Paço Ducal. Esta fonte literária contava na livraria do Paço dos Condes de Basto, como se referiu.

Também havia na «*livraria*»¹⁹⁰ do Paço Ducal calipolense livros de arqueologia romana com elementos da gramática neroniana, que terão influenciado o reportório das pinturas de Thomas Luis, nomeadamente o da *Gallerietta* que apresenta um painel de *Roma Subterrânea* com *rovine* clássicas.

A riquíssima biblioteca do Duque D. Teodósio I, avô do encomendante dos frescos calipolenses de Thomas Luis, reunia vários núcleos temáticos, matéria de discussão de saraus, tertúlias e estudo. Além dos livros de Poesia clássica e de História referidos, a biblioteca incluía, entre os mais de mil e quinhentos livros cobrindo várias áreas como a Teologia, a Filosofia, o Direito civil e eclesiástico, a Medicina, a Arquitectura, o Urbanismo, a Gramática, a Cartografia, a Astrologia, a Matemática, a Oratória, a Música e a Numismática. Dado o seu alto grau de especialização, «era considerada uma das mais

¹⁸⁹ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 50.

¹⁹⁰ Sobre a livraria de D. Teodósio I: A. AIRES DO NASCIMENTO, «A livraria de D. Teodósio I, Duque de Bragança», *Actas do Congresso de História. No IV Centenário do Seminário de Évora*, Évora: [s. n.], 1994, pp. 209-220. *Apud* Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2007, p. 81. Dessa livraria constavam: um «*Livro que conthem as Termas de Diocleciano e outras, um Livro de Debuxos de Diversos Templos, Antiguidades e casarias (sic) de Roma, e Hum livro de Antigualhas de Roma, com os desenhos, plantas e alçados*». *Apud Id.*, *Ibid.*

extensas e actualizadas de toda a Europa»¹⁹¹. Como diz Aires do Nascimento, «excedia largamente a biblioteca régia e era porventura mais larga que as bibliotecas universitárias, ainda em formação, no contexto da renovação promovida pelo Rei de Portugal, primeiro, com a chegada dos mestres parisienses ao seio da Universidade, transferida de Lisboa para Coimbra em 1537 e, depois, com o entusiasmo experimentado pelos regulares de Santa Cruz e pelos novos mestres da Companhia de Jesus, através de quem elas tomariam verdadeira dimensão europeia»¹⁹².

Em Lisboa, Vila Viçosa e Évora, Thomas Luis comungou de um ambiente imbuído de forte influência italiana, frequentando círculos intelectuais que seguiam uma cultura *all'antico*.

Os programas afrescados por Thomas acentuam as virtudes de uma cultura neo-platónica, a sedução da Mitologia clássica e temas de sabor romano da *Domus Aurea*¹⁹³, que ajudam a compreender o mundo aristocrático.

Foi nesse ambiente «*ao romano*» que o artista preparou salas cortesãs para ocasiões solenes: em c. 1582, pintou os tectos de duas grandes divisões do piso térreo do Palácio dos Condes de Basto (para a nomeação do 1º Conde de

¹⁹¹ Sobre a biblioteca de D. Teodósio I: AHCB, *Inventário de D. Brites de Lencastre, Duquesa de Bragança, mulher de D. Teodósio I*, Res. Man. Ms C^a ABR.2 - Res. 18 (ms). Trata-se de cópia do inventário de bens original (redigido em 1563 por Jerónimo Pereira de Sá, desembargador da Casa da Suplicação), realizada em 1665 pelo tabelião João Pereira a mando de D. José Luís de Lencastre, Conde de Figueiró. Este precioso manuscrito, rico de informações sobre as colecções literárias e artísticas da Casa Ducal, vem descrito em: João RUAS (coord.), *Manuscritos da Biblioteca de D. Manuel II. Paço Ducal de Vila Viçosa*, Caxias: FCB, 2006, pp. 90 e 105. *Apud* Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2007, p. 80; Jessica HALLETT e Nuno SENOS (Com. Org.), *Colóquio De todas as Partes do Mundo: O Património do 5º Duque de Bragança, D. Teodósio I*, Centro de História de Além-Mar (CHAM), FCSH - UNL, 20-30 Set. 2011, Lisboa [2011].

¹⁹² Relativamente à biblioteca dos Duques de Bragança: A. AIRES DO NASCIMENTO, «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'*, Fregenal de la Sierra-Mérida: [s. n.], 2006, p. 727. *Apud* *Id.*, *ibid.*

¹⁹³ Sobre os *grotesche* na *Domus Aurea*: Nicole DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London: Chatto & Windus, 1977.

Basto, D. Fernando de Castro, em Fevereiro de 1583); entre 1602 e 1603 pintou tectos, paredes, pilastras e sancas em quatro divisões das «casas novas» do Paço Ducal calipolense para o casamento entre D. Teodósio II e D. Ana de Velasco y Girón, em Junho de 1603.

Os frescos do Paço Ducal de Vila Viçosa e os do Palácio dos Condes de Basto em Évora, além de vários outros conjuntos portugueses de que só restam vestígios ou meros indícios documentais da sua existência, integram-se no espírito de decoração mural em grande escala que enchia de beleza italianizada os salões dos Paços de Sintra, de Xabregas, de Almeirim e o Paço da Ribeira¹⁹⁴ em Lisboa.

3 – Os temas e as fontes literárias e documentais

À luz do contexto europeu dos séculos XVI e XVII, apresentam-se aqui as ligações detectadas entre os temas representados por Thomas Luis (que incluem histórias sobre heróis, santos, episódios mitológicos e grutesco – compreendendo elementos iconográficos da fauna e flora; e instrumentos musicais), e fontes literárias¹⁹⁵ e documentais que circulavam na época, portuguesas e estrangeiras, das clássicas às renascentistas. Muitas destas fontes constavam nas bibliotecas dos encomendantes.

Nos séculos XVI e XVII, a maioria do reportório iconográfico era recolhido pelos artistas numa série de tratados e dicionários que os ajudavam a transmitir

¹⁹⁴ Sobre o programa iconográfico dos frescos do Salão Real do Paço de Lisboa no início do século XVII, idealizado por Leonardo Turrano: Fernando BOUZA ALVARES, *Portugal no Tempo dos Filipes. Política, Cultura, Representações (1580-1668)*, Lisboa: Edições Cosmos, 2000, pp. 83-85 e 101-104. *Apud* Vítor SERRÃO *op. cit.*, 2008, p. 17.

¹⁹⁵ Neste capítulo fazem-se ligações entre as fontes literárias e a pintura de Thomas Luis sem pretender afirmar que os encomendantes ou o artista as consultaram todas. Elas são aqui apresentadas porque se detectaram conexões entre a pintura (o estilo, os temas e os motivos iconográficos) e certas obras literárias. Parte da iconografia representada poderá ter sido baseada em gravuras avulsas. Algumas destas obras existiam nas bibliotecas da família Castro e da Casa brigantina, caso por exemplo da *Bíblia* e das *Metamorfoses*, na biblioteca de ambos.

de forma clara e eficiente a expressão dos símbolos mais utilizados e consequentemente o seu significado intrínseco.

Thomas Luis formou-se dentro do estilo do Maneirismo, preponderante em toda a Europa sobretudo a partir de meados do século XVI, o qual teve como precursores Pontormo (1494-1556) e Rosso Fiorentino, cujas vidas foram bem documentadas nas *Vite* (fig. 22) de Giorgio Vasari, obra que consagra a palavra *Maniera* no domínio da arte.

Num ambiente intelectual, a obra do artista era vista como tendo uma “segunda natureza” e uma transmutação alquímica dos assuntos. Já no Renascimento, muitos artistas utilizaram símbolos para comunicar com um círculo limitado de “iniciados” (patronos, humanistas, pintores e literados), e partilharam um corpo de «valores morais e intelectuais importantes»¹⁹⁶ através dos elementos iconográficos representados.

Considerando as regras tridentinas, Thomas Luis formou-se sobre a vida e atributos de personagens bíblicas e a simbologia de certos grutescos (como se explicará), antes de criar os programas iconográficos relativos a espaços sacros, tais como: a pintura retabular *Visitação da Virgem e Santa Isabel* e os tectos do *Oratório de Santa Catarina de Alexandria e de Santa Apolónia*, da *Capela de S. Francisco de Assis*, e da *Sala de David e Golias*.



Fig. 22 – Giorgio Vasari, *Le Vite de piú eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*, Florença: Lorenzo Torrentino, 1550. Frontespício da 1ª Ed. © S. Deswarte-Rosa, 1995.

¹⁹⁶ Matilde BATTISTINI, *Symbols and Allegories in Art*, translated by Stephen Sartarelli, Los Angeles: Getty Publications, 2005, p. 6.

Em 1563, definem-se em sessão do Concílio de Trento os padrões iconográficos das representações religiosas. S. Carlos Borromeu, que desempenhou um papel determinante naquele Sínodo, na sua obra fulcral para a concepção da arte católica *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* (1577), aconselha: «todas as imagens que possam induzir em erro, por conterem um dogma falso ou um erro perigoso, ou forem contrárias à tradição da igreja ou das Sagradas Escrituras, são proibidas, preferindo-se aquelas que sigam os usos da Igreja e a verdade dos Textos Sagrados»; «tudo o que for falso, duvidoso, estranho ou supersticioso deverá ser omitido das representações [...] pictóricas sacras, e bem assim os elementos de carácter profano, desonesto e obsceno que não induzam os crentes à piedade e ofendam o seu espírito»; «os sinais que identifiquem os santos deverão ser representados segundo os usos eclesiásticos, os critérios da Igreja e em correspondência com uma verdadeira história, só se colocando auréola nos que foram canonizados»¹⁹⁷.

Segundo o Cardeal Gabriele Paleotti no seu *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582): «as figuras sagradas apresentariam os símbolos da santidade que o crente está habituado a ver, de forma a inspirar-lhe devoção e levá-lo ao arrependimento [...] o artista antes de iniciar a pintura devia fazer leituras sobre a vida do santo para tomar conhecimento das suas virtudes»¹⁹⁸.

Para os temas sacros, Thomas Luis ter-se-á baseado em fontes literárias religiosas nacionais e estrangeiras (editadas em inglês, sua língua materna, e em italiano), alusivas à vida das personagens veterotestamentárias, dos santos e à localização espacial dos episódios sacros, pois no geral, salvo raras exceções, respeitou as regras tridentinas.

Embora no caso da *Visitação* da Misericórdia da antiga Aldeia Galega do Ribatejo, Thomas não tenha colocado a auréola sobre a cabeça dos santos, nomeadamente da Virgem, conforme as recomendações de S. Carlos Borromeu e do Cardeal Gabriele Paleotti [elemento mantido na obra

¹⁹⁷ Natália FERREIRA-ALVES, «Iconografia e simbólicas cristãs», *Pedagogia da Mensagem*, separata da revista *Theologica*, 2ª série, n.º 30, fasc. 1, Braga, 1995, pp. 59-60.

¹⁹⁸ *Id.*, p. 61.

*Evangelicae Historiae Imagines*¹⁹⁹ (publicação póstuma, Antuérpia, 1593) do Padre jesuíta Jerónimo Nadal (Mallorca 1507, Roma 1580)], o artista nimbou os santos retratados nas pinturas murais em contexto sacro, nomeadamente, S. Francisco de Assis, Santa Maria Madalena e Santa Apolónia.

Thomas, apesar de não ter tido sempre o mesmo critério na caracterização dos santos, colocando-lhes a auréola, representou as vestes de todos com sobriedade como aconselha Paleotti no *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582): «As vestes dos santos devem estar de acordo com a sua vida terrena, afastando-se o luxo e de todos os adornos desnecessários»²⁰⁰.

Na *Sala de David e Golias* do Palácio Ducal de Vila Viçosa constam quatro painéis veterotestamentários referentes à história das duas personagens mencionadas, cuja sequência do programa se identificou neste estudo: *Saul reveste David com a sua armadura*²⁰¹, *O gigante Golias despreza David*²⁰², *David degola o gigante Golias* e por fim, *David mostra a cabeça de Golias a Saul*. Confrontando os ditos painéis com gravuras que circulavam na época e com o conteúdo do 1º Livro de Samuel do Antigo Testamento (fig. 23), detectou-se que Thomas Luis colheu elementos



Fig. 23 – *Bíblia*, edição latina de 1556. © GUL, UK.

¹⁹⁹ Jerónimo NADAL (1507-1580), *Evangelicae Historiae Imagines*, Antuérpia: [Plantin], 1593.

²⁰⁰ Sobre as normas para a representação de imagens sacras: Natália FERREIRA-ALVES, *op. cit.*, 1995, p. 61.

²⁰¹ Designação inédita baseada no conteúdo do 1º Livro de Samuel do Antigo Testamento. Um estudo atribui-lhe uma definição distinta: «Triunfo de David após a vitória sobre Golias». Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 188.

²⁰² Definição nova considerada segundo a descrição deste episódio no 1º Livro de Samuel do Antigo Testamento. Um estudo atribui-lhe uma definição diferente, não concordante, como: «Desafio de David ao gigante Golias». *Id.*, *ibid.*

iconográficos descritos na fonte sagrada mencionada, como por exemplo o «alforge»²⁰³ que David tem nos painéis *Golias despreza David* e *David Degola o gigante Golias*, e a própria cor do cabelo do herói bíblico, «loiro»²⁰⁴. Estes elementos não constam nas gravuras de Philippe Galle que o artista observou, integradas na obra «*David, hoc est virtutis excercitatissimaeo probatum Deo spectaculum*»²⁰⁵ (com edição em Antuérpia, no ano de 1575), do grande humanista e hebraísta Benito Árias Montano.

O programa iconográfico do retábulo da *Visitação da Virgem a Santa Isabel* da SCM de Aldeia Galega do Ribatejo também resultou de um estudo aprofundado sobre a vida dos santos, nomeadamente a partir do *Evangelho de S. Lucas do Novo Testamento*, escrito nos séculos I-II d.C., para a caracterização da Virgem Maria e de S. Isabel, do Êxodo, do *Antigo Testamento*, para a caracterização da “veste judaica” do sacerdote Judeu Zacarias²⁰⁶, e dos *Apócrifos*, no *Evangelho de Pseudo-Mateus* (século VI), para a caracterização de duas personagens femininas presentes em segundo plano.

Duas fontes literárias do frade menor S. Boaventura (1221-1274), contemporâneo de S. Francisco de Assis, terão ligação com temas de Thomas Luis num painel e num fresco: *Meditationes Vitae Christe*²⁰⁷ justifica a presença de S. José e descreve o abraço entre as santas no tema da *Visitação*,

²⁰³ *Bíblia Sagrada, op. cit.*, 1 Sm. XVII, 40, p. 351.

²⁰⁴ *Id.*, 1 Sm. XVI, 12, p. 349.

²⁰⁵ Sobre as gravuras de Philippe Galle: Sylvaine HANSEL, *Benito Árias Montano (1527-1598). Humanismo y Arte en España*, Huelva: Editorial Regional de Extremadura, Universidade de Huelva, 1999. *Apud* Vítor SERRÃO, 2008, pp. 167-188.

²⁰⁶ Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2013a, p. 183. Anexo IV – EPP, artigo n.º 9.

²⁰⁷ Saint BONAVENTURE, *Les méditations sur la vie du Christ*, H. Riancey (trad.), Paris: Ed. Ch. Poussielgue, 1900.

conforme referido em estudos²⁰⁸, vínculo desconhecido por muitos²⁰⁹ (Parte II, 1.2); e *Poverello da Assisi* (co-autoria de S. Boaventura e Tomás de Celano), descreve o episódio de *S. Francisco de Assis recebendo os estigmas*, pintado por Thomas Luis na capela alusiva a este santo do Mosteiro das Chagas de Vila Viçosa.

S. Boaventura inspirou obras imperecíveis nas áreas da «*literatura*»²¹⁰ (tais como a obra já referida do padre Jerónimo Nadal e *Arte de la Pintura*²¹¹ do pintor e tratadista Francisco Pacheco, com publicação póstuma, em 1649), «*das artes visuais [...] da filosofia e da teologia [...] e teve influência na espiritualidade da Santa Casa*»²¹².

Para a caracterização de *S. Francisco*, *S. Clara* (na *Capelinha de S. Francisco de Assis* do Mosteiro das Chagas calipolense) e de *Santa Catarina de Alexandria* (no *Oratório* do mesmo nome, no Paço Ducal de Vila Viçosa),

²⁰⁸ Sobre a ligação de S. Boaventura ao tema da *Visitação*, estudos de Filipa R. CORDEIRO: «Dados inéditos sobre a influência de S. Boaventura no tema da *Visitação*: o abraço e S. José», [submetido à revista *Invenire* 15.03.2012] (pp. 1-3), Anexo IV – EPP, artigo n.º 8; *op. cit.*, 2013a, pp. 167-188. In http://artes.ucp.pt/citar/ecr/ecr_04/ecr_04.pdf (consulta: 20.07.2013), Anexo IV – EPP, artigo n.º 9; «Ver através da *Visitação* de Thomas Luis: contributos iconológicos», *Cadernos de História da Arte*, vol. 2, Lisboa: IHA-FLUL [in peer review 31.07.2013e] (pp. 1-16), Anexo IV – EPP, artigo n.º 13.

²⁰⁹ Alguns estudos em que a relação entre S. Boaventura e o tema da *Visitação* não consta: Maria B. ALBUQUERQUE, *A Visitação da Capela de Santana-Cepões (Lamego) na pintura Maneirista da Beira Alta*, Dissertação de Mestrado FLUL, especialidade de Arte, Património e Restauro, vols. 1 e 2, Lisboa: FLUL, Tese inédita [2001]; J. M. GONZÁLEZ GÓMES, “Una Tabla Sevillana del siglo XVI, Inédita”, *Lab. de Arte*, nº 18, Sevilla, 2005, pp. 115-122; *Lexikon der christlichen Ikonographie, Allgemein Ikonographie*, vol. 2, Rom - Freiburg - Basel, 1970; Paulo Mendes PINTO, *A Palavra e a Imagem*, Clube do Colecionador dos Correios (CCC)/ Correios Telégrafos e Telefones (CTT), Lisboa: 2012; Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Presses Universitaires de France, Tome II, Paris, 1957; Vítor. SERRÃO, Filipa R. CORDEIRO, *Tomás Luís e o Retábulo da Igreja da Misericórdia*, Ed. Colibri/ CMM, Lisboa, 2005.

²¹⁰ Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.* [2012] (p. 2). Anexo IV – EPP, artigo n.º 8.

²¹¹ Francisco PACHECO, *Arte de la Pintura*, Edición [1649] del Manuscrito original acabado el 24 de enero de 1638, vol. 2, Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan, 1956.

²¹² Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.* [2012] (p. 2).

Thomas Luis terá consultado a *Legenda Aurea* (nomeadamente os volumes 5, 6 e 7, respectivamente – fig. 24), *biografias hagiográficas* compiladas no ano de 1264 pelo arcebispo de Gênova (frade dominicano) Giacomo da Varazze (c. 1229-1298), conhecido como Jacobus de Voragine, nomeadamente a edição de William Caxton de 1483, ou eventualmente uma mais tardia ilustrada, do notário Julyan, datada de 1503²¹³.

A obra *Metamorfoses* (c. 2 d.C) do conhecido poeta romano Públio Ovídio Nasão (43 a.C – 17 ou 18 d.C) foi frequentemente utilizada por Thomas

Luis. Esta enciclopédia de Mitologia clássica narra episódios mitológicos de personagens da Mitologia grega que encerram um cariz panegírico caracterizador das virtudes dos encomendantes. O tecto da *Sala da Saga de Perseu* do primeiro piso do Palácio Ducal de Vila Viçosa inclui seis grandes cenas historiadas relativas às aventuras de Perseu referidas nos livros IV e V de *Metamorfoses*, designadamente: *Perseu decapita a Medusa*, *Perseu combatendo por Andrómeda*, *Perseu petrifica Atlas*, *Perseu no banquete de núpcias*, *Perseu petrifica Fineu*²¹⁴, e *Palla Atena visita as musas no monte Helicon*²¹⁵. Os primeiros quatro episódios estavam já identificados²¹⁶, no

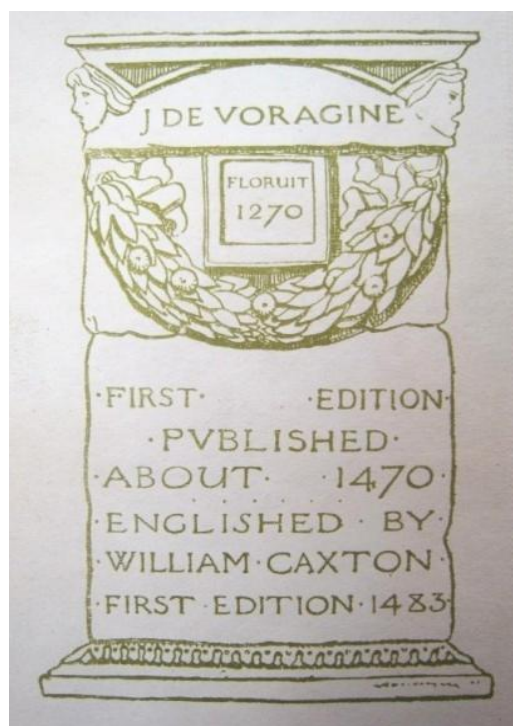


Fig. 24 – *Legenda Aurea*, versão inglesa editada em 1483. © F. R. Cordeiro.

²¹³ Jacobus de VORAGINE, *The Legende named in Latyn Legenda Aurea* [1264], *that is to saye in Englysse the Golden Legende*, London: Julyan notary, 1503.

²¹⁴ Definição inédita baseada no confronto entre a imagem e as *Metamorfoses*, fonte literária que serviu de inspiração.

Tema descrito num estudo de outra forma, como: «*Perseu derrota o rei da ilha de Sísifo*». Sobre a designação anterior: Vítor SERRÃO: *op. cit.*, 2008, p. 194.

²¹⁵ Designação inédita com base no parâmetro referido na nota anterior.

Este tema havia sido definido de modo distinto num estudo, como: «*Perseu entrega à deusa Palla Atena a cabeça de Medusa*». *Id.*, *ibid.*

entanto os dois últimos reconheceram-se neste estudo confrontando as pinturas com o conteúdo das *Metamorfoses*.

Para pintar os vários temas nos *quadri riportati* da sanca da *Sala de David e Golias*, no mesmo andar da sala precedente, Thomas Luis também recorreu à obra *Metamorfoses*, embora a livros distintos: *Europa feliz* (lv. II); *Meleagre mata o grande javali*, e *Dédalo e Ícaro*²¹⁷ (lv. VIII); *Hércules na pira funerária*²¹⁸, e *A Apoteose de Hércules*²¹⁹ (lv. IX); *Vénus e Adónis* (lv. X), tema frequentemente pintado no Renascimento (nomeadamente pelo célebre pintor italiano Tiziano), entre outros episódios da mesma fonte literária.

Para a pintura dos temas referidos acima, Thomas Luis baseou-se em *Metamorfoses* ilustradas com gravados de Bernard Salomon e de Virgil Solis. É quase certo que Thomas Luis tenha analisado as edições das *Metamorfoses* que existiriam no Paço Ducal, nomeadamente a obra *Metamorphose d'Ovide Figurée*²²⁰ editada por Jean de Tournes em Lyon, em 1557, com o título *Excellent figueren ghesneden vuyten uppersten Poete Ovidius* ou a edição *Metamorphoses Ovidii, argumentis quidem soluta oratione*²²¹, saída em Lyon no ano de 1563 (reeditada em Frankfurt em 1581), com estampas de Virgil Solis (o qual se baseou nas gravuras de Salomon). Na «*Livraria de Vila Viçosa deviam existir as duas primeiras edições de Lyon, a de 1557 e a de 1563, gravadas por Salomon e Solis, respectivamente*»²²² (fig. 25).

²¹⁶ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2007, p. 194.

²¹⁷ Definição inédita.

Um estudo anterior intitula-o «a *Queda de Ícaro*». Sobre a designação anterior: Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 188.

²¹⁸ Título novo baseado no conteúdo das *Metamorfoses*.

²¹⁹ Designação inédita.

Um estudo intitula-o «*Carro de Apolo*». Sobre este assunto: Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 188.

²²⁰ *Id.*, p. 50. Trata-se da obra: OVID, *La Metamorphose d' Ovide figurée*, Bernard Salomon (ilust.), Lyon: Jan de Tournes, 1557.

²²¹ *Id.*, *ibid.*

²²² *Id.*, *ibid.*

Cerca de 1582, Thomas Luis também pintou *Perseu*, um dos heróis das *Metamorfoses*, como um guerreiro com o escudo da Deusa Atena com o rosto de Medusa (identificado neste estudo), em dois painéis da *Sala da Tomada de La Goleta* do Palácio dos Castros, e noutros painéis colocou ramos de “louro” (seguros por meninos ou junto de esfinges), símbolo de «vitória»²²³, atributo dos Deuses Júpiter e Apolo²²⁴, na sala referida e no *Salão das Armas* contíguo.

A família Castro tinha na sua livraria²²⁵ edições das *Metamorfoses*, como se disse, talvez a saída da oficina

eborense de André de Burgos em 1574, antes da empreitada de Thomas Luis no Palácio dos Condes de Basto datada de c. 1592.

Na literatura devocional Quinhentista surgem obras que procuram adaptar aspectos da moral cristã às narrações clássicas.

Em 1551, era editado em Veneza o livro *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*²²⁶ da autoria de Natale Conti, que apresenta interpretações de carácter alegórico-religioso tendentes a adequar a lição de

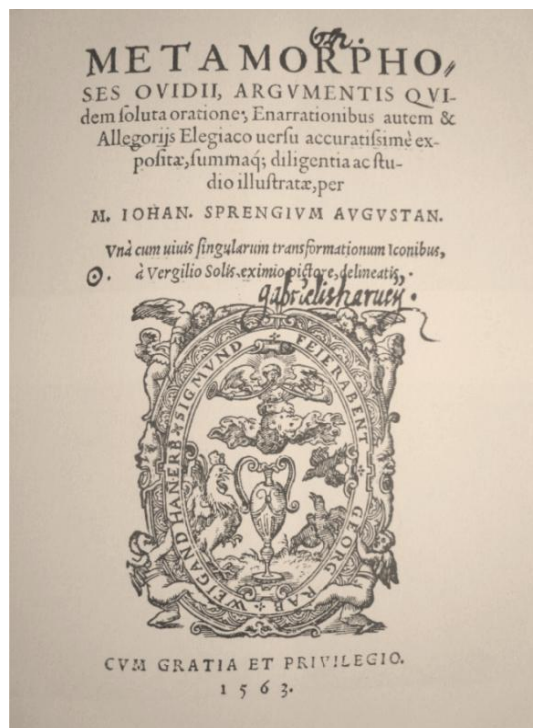


Fig. 25 – *Metamorfoses* impressas em 1563, com estampas de Virgil Solis. © F. R. Cordeiro.

²²³ O louro está associado ao sentimento de alegria desde a Antiguidade: as coroas de louro eram colocadas na cabeça de poetas e ramos eram carregados em triunfo, como sinal de «vitória». Lucia IMPELLUSO, *Nature and its Symbols*, translated by Stephen Sartarelli, Los Angeles: Getty Publications, 2004, p. 38.

²²⁴ Como Apolo era considerado o Deus da Beleza, da Música e da Poesia, assim como de oráculos e de profecias, o loureiro tornou-se o atributo de poetas e de músicos.

²²⁵ Sobre o inventário dos bens do Paço dos Condes de Basto, que inclui os livros da biblioteca: Vítor SERRÃO, *op. cit.* [2013a], s.p.

²²⁶ Natale CONTI, *op. cit.*, 1998.

Ovídio (a «*Bíblia dos pagãos*», como era chamada), e de outras fontes clássicas, ao ideário e à doutrina cristã do Renascimento. Esta parangona não passou despercebida a Thomas Luis que inclusivamente pintou símbolos cristãos no tecto da *Sala da Saga de Perseu*.

Também existiam na biblioteca do Paço Ducal calipolense livros de arqueologia romana com elementos da gramática neroniana, que influenciaram as pinturas de Thomas Luis, nomeadamente a criação do tema sobre *Roma Subterrânea* com *rovine* clássicas representado num painel do tecto da *Gallerietta* de D. Ana de Velasco y Girón (esposa de D. Teodósio II).

Em contexto sacro e civil, para os temas de grutesco, caracterizados por João de Barros como «*ao romano*», Thomas terá tido conhecimento da obra de Barros *Ropica Pnema*²²⁷ de 1532 que, junto com outras fontes literárias, auxiliou a difusão deste tema na Europa.

Em Portugal, o exemplo de grutesco considerado como sendo o mais antigo data de 1507²²⁸.

²²⁷ João de BARROS, *Ropica Pnema* [1532], notas e estudos de I.S. Révah, Lisboa: INIC, 1983.

²²⁸ Sobre o grutesco de 1507, em Portugal: Pedro DIAS, *Visitações da Ordem de Cristo de 1507 a 1510. Aspectos artísticos*, Coimbra: Editora Limitada, 1979. *Apud* José Ferrão AFONSO, «Do papel à pedra, a colecção de gravuras de Hans Vredeman de Vries do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, a capela-mor da igreja da Misericórdia do Porto e o ornamento “flamengista” da arquitectura portuense (c. 1565 – c. 1725)», *Culto, Cultura, Caridade, Actas do II Congresso de História da Santa Casa da Misericórdia do Porto, 28 – 29 de Junho de 2012*, Porto: SCMP, 2012, p. 226. Relativamente às pinturas murais medievais e renascentistas em Portugal (incluindo os casos de pinturas murais com grutesco de início de Quinhentos, nas igrejas de S. Martinho do Peso, de c. 1507, e de S. Leocádia, de c. 1509-11): Luís AFONSO, «Ornamento e Ideologia. Análise da introdução ao grotesco na pintura mural Quinhentista. *Ordens Militares. Guerra, religião, poder e cultura*», *Actas do III Encontro sobre História das Ordens Militares, 22-25 de Janeiro de 1998*, Palmela: Ed. Colibri/ Câmara Municipal de Palmela, 1999, pp. 305-340; *Id.*, *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional o e o fim do Renascimento, significados e funções*, 2 vols., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (FCG)/ Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), 2009; Vítor SERRÃO, «O Bispo D. Fernando de Meneses Coutinho, um mecenas do Renascimento na Diocese de Lamego»,

O grutesco constitui uma tradição estética do humanismo, uma forma plástica de exprimir uma nova matiz do espaço significante.

Este tema assumiu contornos inseparáveis do simbolismo dos programas iconográficos. Embora possa ser difícil apurar o significado do grutesco da Antiguidade, é possível intuir ou compreender bem o seu significado nos meios cortesãos da época moderna graças ao conhecimento do contexto cultural e às fontes literárias que circulavam na época.

O grutesco de Thomas Luis inclui pavilhões clássicos, pequenos animais terrestres e aquáticos, pássaros em voo ou poisados, monstros, seres híbridos (como faunos, cariátides, esfinges e tritões; dando uma tonalidade sensual a estes dois últimos, presentes em espaços civis), adereços bélicos, instrumentos musicais, flores e *bodegones* por vezes suspensos em fundos brancos de tectos e paredes, desafiando a gravidade, alternando com *quadri riportati* emoldurados por *ferronerie*.

A obra *Iconologia* (fig. 26) de Cesare Ripa (Perugia c. 1560 – Roma, c. 1645), editada pela primeira vez em Roma no ano de 1593²²⁹, foi certamente consultada por Thomas Luis para elaboração do reportório iconográfico com grutesco das pinturas do Paço Ducal calipolense, nomeadamente no *Oratório de Santa Catarina de Alexandria e de Santa Apolónia*, onde anjos elevam coroas de louro sobre seres híbridos que atacam esfinges protegendo cálices (símbolo do corpo e sangue de Cristo). Neste



Fig. 26 – Cesare Ripa, *Iconologia*.
© F. R. Cordeiro.

²²⁹ Sylvie DESWARTE-ROSA, *op. cit.*, 1992, p. 15.

caso, a coroa de louro tem o significado de «*vitória*»²³⁰ do Bem sobre o Mal (que conduz à morte da alma), ou seja é sinal de eternidade. Os símbolos da obra acima mencionada de Cesare Ripa (iconógrafo, cozinheiro e mordomo do Cardeal Antonio Maria Salviati) são baseados nas representações da emblemática egípcia, grega e romana. Esta fonte literária foi usada por pintores, entalhadores, gravadores, poetas e oradores, para caracterizar os vícios, as virtudes, as artes e as ciências.

As “imagens simbólicas” do século XVI e XVII foram não só profundamente influenciadas pelos mitos da antiguidade greco-romana (descritos nas já referidas *Metamorfoses*) como também pela filosofia platónica.

O gosto pelo uso do grotesco, vivido nos anos da Contra-Reforma da segunda metade do século XVI, reflecte a última expressão de uma cultura neo-platónica.

Desde o final do Renascimento, o sentido de *antigalha*, ligada à doutrina de raiz neo-platónica²³¹, provocou um vasto laboratório de pesquisas apto a proporcionar uma série de admiráveis experiências pictóricas que se espalharam pelos grandes centros europeus.

É plausível que Thomas Luis tenha conhecido a filosofia neo-platónica através de pinturas de Michelangelo e Raffaello Sanzio, mas também de fontes literárias da antiguidade (obras de Platão, Pitágoras, Platino, etc.) que circulavam em Portugal, traduzidas em latim por Marcilio Ficino, com introduções de autores da “família neo-platónica” (de Landino, Poliziano, Pico della Mirandola e Francisco de Holanda, tendo Thomas Luis provavelmente conhecido este último com se referiu). Francisco de Holanda, no seu tratado *Da Pintura Antigua* narra: «*eu fui o primeiro que neste Reino louvei e apregoei ser perfeita a antiguidade [...] e o conhecer isto me fez desejar de ir a Roma*»²³². Holanda, na sua fidelidade a Vitruvius, com a sua teoria da *Prisca Pictura*, toma

²³⁰ Cesare RIPA, *Iconologie* [1593], *explications nouvelles de plusieurs images, emblèmes, et autres figures*, Paris: Ed. Mathieu Guillemot, 1644.

²³¹ Vítor Serrão, *op. cit.*, 2008, p. 88.

²³² Sobre Francisco de Holanda no «*contexto da pintura portuguesa na idade do humanismo*»: Joaquim O. CAETANO, *op. cit.*, 1995, p. 90.

uma nova concepção metafísica das origens da arte como base histórica para a sua teoria da Ideia platónica em pintura. Para Holanda, «a arte antiga aparecia como o fruto da revelação divina»²³³, tal como na *Prisca Theologia* dos antigos, nos dizeres dos neo-platónicos florentinos Ficino e Landino. Pressupunha por parte dos filósofos e poetas pagãos pré-cristãos [ex. Hermes, Zoroastro, sacerdotes egípcios, gimnosofistas indianos (yogis), Homero, Pitágoras, Socrates, Platão, Vergílio, etc.)] um «*contacto directo com a divindade*»²³⁴. As teorias do neo-platonismo chegavam também através de textos de teólogos como Frei Egídio da Viterbo, Geral da Ordem de Santo Agostinho, grande representante do neo-platonismo em Roma que, convencido da grandeza dos portugueses na História universal, dizia que «*não queria alcançar mais bem aventura neste mundo que ser natural português*»²³⁵. Nesse sentido a arte renascentista e maneirista reviveu a cultura clássica trazida pela leitura directa de manuscritos antigos ou da sua tradução por humanistas (nomeadamente através dos acima referidos), amplamente disseminada pela imprensa.

É importante relembrar que os manuscritos antigos restauraram no Ocidente algumas das tradições das culturas mais antigas, distantes como as civilizações da Mesopotâmia, Indo-Iraniana e Egípcia. Esta última cultura influenciou de forma recorrente o pintor Thomas Luis na representação pictórica de “esfinges” em vários tectos e paredes: no *Salão das Armas* do Palácio dos Condes de Basto eborense; na pequena *Gallerietta* e no estreito *Oratório de Santa Catarina de Alexandria e de Santa Apolónia* no Palácio de Vila Viçosa.

Os grutescos italianos do século XVI, decalcados ou recriados a partir dos modelos da era de Tibério e Nero (conhecidos desde a descoberta

²³³ *Id.*, p. 67.

²³⁴ Joaquim O. CAETANO, *op. cit.*, 1995, p. 67.

²³⁵ Sobre Frei Egídio da Viterbo: Sylvie DESWARTE-ROSA, *op. cit.*, 1992, p. 146.

arqueológica da *Domus Aurea*²³⁶ e de outras ruínas de palácios neronianos em Roma, em finais do século XV), segundo o gosto humanístico da *restitu antiquitatis*²³⁷, desenvolveram-se com enorme sucesso à luz das regras tridentinas.

O Cardeal Gabriele Paleotti, no seu *Discorso interno alle imagine sacre e profane* (Bolonha, 1582), por um lado acentua os perigos de tonalidade herética de tal gramática, quando usado de forma excessiva, não acautelada, por outro refere que «os grotescos nascidos nas trevas perdem toda a sua força nos locais abertos, como os pássaros nocturnos que não suportam a luz do sol»²³⁸.

Nos grotescos afrescados por Thomas Luis nos espaços sacros acima referidos sente-se a influência das *images spirituelles* que os jesuítas tanto defendiam (referida nos textos seiscentistas de «Daniello Bartoli e Théophile Raynaud»²³⁹). «Estas imagens espirituais devem ser observadas relativamente à ideia demonstrada por Loiola “ratio componendi loci”, a forma de meditação pela qual as imagens mentais são vistas e interiorizadas. Considerando uma imagem como uma mão, cada um dos dedos é o passo necessário para o “examen conscientiae”: o primeiro dedo corresponde à oração; o segundo, à oração dedicada a Deus Todo-Poderoso; o terceiro, ao exame; o quarto ao acto de contrição; e finalmente o quinto passo é a resolução. Estas imagens espirituais apelam para o chamado “oculi mentis” (olho da mente) isto é, segundo os teóricos, uma imagem é usada de uma forma melhor, quando compreendida como um eikon»²⁴⁰.

²³⁶ Sobre a influência da *Domus Aurea* nos grotescos renascentistas: Nicole DACOS, *op. cit.*, 1977.

²³⁷ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 86.

²³⁸ *Id.*, *ibid.*

²³⁹ Celina SIMÕES, *As pinturas da Sacristia do Colégio do Espírito Santo de Évora*, tese de Mestrado, Évora: Universidade de Évora (UE), [2007]. *Apud* Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 137.

²⁴⁰ *Id.*, *ibid.*

O grutesco em contexto religioso tinha um fim catequético: permitia, e ainda o possibilita, que o observador interiorizasse mais facilmente a mensagem dos Evangelhos através da pintura.

Curiosamente, a representação de grutesco contendo “o nu”, que tinha por vezes um pendor lascivo, aparece nos grutescos de Thomas Luis, quer em contexto civil, quer religioso: *Sala da Tomada de La Goleta* e *Salão das Armas* do Palácio dos Condes de Basto em Évora; *Oratório de Santa Catarina de Alexandria e de Santa Apolónia* (com esbeltas esfinges, *putti* e mulheres desnudas), e *Capelinha de S. Francisco de Assis* (decorada com cariátides e figuras com asas de libelinha de peito desnudo).

É de referir que, em contexto religioso, a nudez foi exposta por Thomas Luis com o devido *decorum*, de forma a não ofender o espírito do crente, um dos parâmetros referidos por S. Carlos Borromeu na sua obra *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, que narra: «*tudo o que for [...] duvidoso [...] deverá ser omitido nas representações [...] pictóricas sacras [...] e bem assim os elementos de carácter profano [...] que não induzam os crentes à piedade*»²⁴¹.

Nesse sentido, em espaços religiosos, Thomas revela-se um artista que procurou apresentar a mensagem do caminho para a santidade sem nada ocultar dela, tal como narra João de Barros na já mencionada obra *Ropica Pnema*: «*os que pintam nus são dados a culto divino e à veneração do sacerdócio, que segue a imagem da verdade nua sem mágua ou torpeza que incobrir*»²⁴².

Certos grutescos pintados por Thomas Luis parecem ter sido inspirados na *Leitura Nova* (1504-1552) de D. Manuel I²⁴³ (fig. 27), colecção preciosa de sessenta códices contendo cópias de antigos manuscritos (alguns deles dos

²⁴¹ Natália FERREIRA-ALVES, *op. cit.*, 1995, p. 60.

²⁴² João de BARROS, *op. cit.*, p. 32. *Apud* Joaquim O. CAETANO, *op. cit.*, 1995, p. 104.

²⁴³ Maria J. Bigotte Chorão ALBUQUERQUE (Pref.) e Sylvie DESWARTE-ROSA (Introd.), *Leitura Nova de D. Manuel I* [1504-1552], vol. I, Lisboa: Edições Inapa, 1977.

primeiros séculos da Monarquia portuguesa), magnificamente iluminados²⁴⁴ com grutesco de influência italiana e neerlandesa²⁴⁵.

Em Roma, na época que antecedeu o grande Jubileu papal de 1600, sob a dinâmica direcção de Clemente VIII, os *grottesche della Passione* adquiriram uma moda inusitada em igrejas como a de *Santo Spirito* de Sassia e *San Giovanni* de Laterano²⁴⁶, originando gravuras que tiveram em seguida um bom acolhimento em Portugal. Vendo-se ainda a decoração com grutesco em obras «à luz da ortodoxia do tempo de Sisto V (1585-1590), como várias

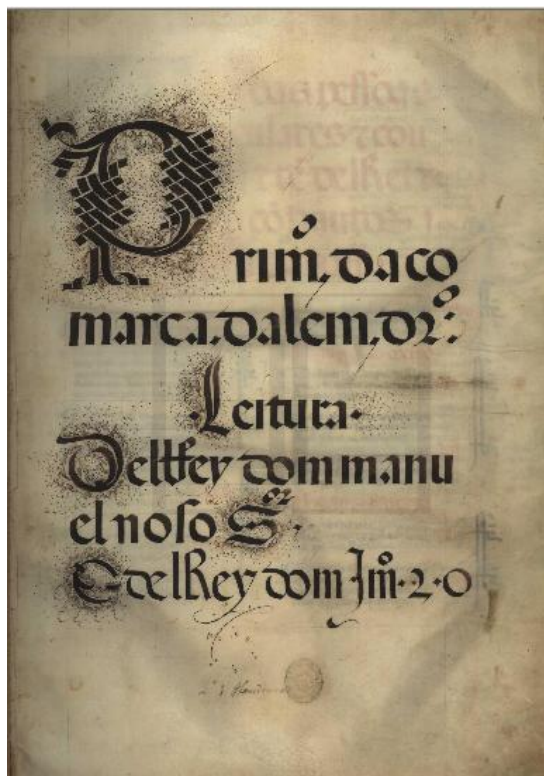


Fig. 27 – *Leitura Nova* de D. Manuel I, Livro I de *Além Douro*. © ANTT

²⁴⁴ A *Leitura Nova* contém iluminuras de diferentes mãos, nomeadamente: na série II, de Álvaro Pires (entre 1509 e 1521), Tomé Lopes e Fernão de Pina (1532), tendo este último trabalhado também na série IV (1552); e na série III, de António Fernandes, (entre 1521 e 1532). O iluminador António Fernandes efectuou entre 1548 e 1552 (segundo modelos de Cornelis Bos e Vrememan de Vries), uma radical renovação estética e estilística das iluminuras da *Leitura Nova*, instaurando primeiro novos tipos de frontispícios arquitectónicos em cinco livros que constituem a série IV, por ex. no LN 42 *Foraes Velhos* e no LN 43 *Foraes Novos d'entre Douro e Minho*. *Id.*, pp. 58 e 69.

²⁴⁵ Os gravados holandeses difundiram-se sobretudo desde 1562, apesar de concebidos em meados do século. Sobre os gravados neerlandeses utilizados na *Leitura Nova*: Sylvie DESWARTE-ROSA, *Les enluminures de la Leitura Nova 1504-1552. Étude sur la culture artistique au Portugal au temps de l'Humanisme*, Lisboa: FCG, CCP, 1977b.

²⁴⁶ Alessandro ZUCCARI, *Arte e Committenza nella Roma di Caravaggio*, Torino, 1984. Apud Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 86.

abóbadas e paredes da Scala Santa»²⁴⁷, conclui-se que o grutesco de raiz arqueológica, longe de desaconselhado neste período, foi adequado a um discurso religioso.

Nos espaços não religiosos, o grutesco adquiriu maiores liberdades de afirmação simbólica, misturando-se com temas mitológicos (como os já referidos, baseados nas *Metamorfoses*) e panegíricos (alusivos aos feitos dos encomendantes).

Em Portugal, a pintura de grutesco foi muito utilizada na fase maneirista, no entanto grande parte dela faz parte da cripto-história, caso de palácios reais portugueses de Lisboa (Xabregas) e de Sintra²⁴⁸ (infelizmente tudo se perdeu desse período). Subsistem os de centros onde o peso de uma cultura humanística assentou bases mais sólidas, como sucedeu nos círculos cortesãos de Évora e de Vila Viçosa²⁴⁹, onde Thomas Luis pintou grutescos com um vasto reportório.

Nos grutescos de Thomas Luis aparecem motivos de fauna e flora com uma mensagem intencional, religiosa e política.

Desde o século XV até ao século XVII, a representação do mundo natural na arte através de ilusões pictóricas, cada vez com maior realismo, estimulou a conquista da realidade. Na Renascença, a invenção da perspectiva na pintura, no campo da Arte, e a invenção do microscópio e do telescópio, no campo da Ciência, permitiram uma nova forma de “olhar” o mundo natural²⁵⁰ e também uma vontade de reagrupar de forma enciclopédica tudo o que o Homem sabia sobre a natureza, nas suas várias ordens.

²⁴⁷ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 86.

²⁴⁸ *Id.*, «El Manierismo en la pintura portuguesa: los artistas y su contexto socio-cultural», *Actas do Simpósio Internacional El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004, pp. 41-76.

²⁴⁹ Sobre este assunto: João Miguel L. C. SANTOS, *O Elogio do Fantástico na Pintura de Grotresco em Portugal, 1521-1656*, Tese de Mestrado policopiada, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC) [1996], pp. 99-108; e Joaquim Oliveira CAETANO, «Os frescos do oratório de D. Catarina no Paço Ducal de Vila Viçosa», *Em Voga*, nº 3, 1990.

²⁵⁰ Claudia SWAN, *The Clutius Botanical Watercolors: Plants and Flowers of the Renaissance*, New York: Hay N. Abrams Publishers, 1998. *Apud* S. AZAMBUJA, *op. cit.*, 2009, p. 27.

O progresso científico e um olhar novo sobre a natureza, associado ao interesse da igreja em defender os seus ideais contra-reformistas, levaram à adopção de uma linguagem artística ligada à realidade e ao quotidiano, recorrendo a temas pictóricos como os observáveis em obras de artistas coevos, tais como:

- as paisagens (ex. tecto da *Capela de S. Francisco de Assis* do Mosteiro das Chagas calipolense, e *Gallerietta* do Paço de Vila Viçosa);
- as naturezas-mortas já existentes na Antiguidade²⁵¹, cuja representação surge na Europa no final do século XVI, casos das pinturas do espanhol Sanchez Cotán (1560-1627), do flamengo Brueghel (1568-1625), dos italianos Caravaggio (1573-1610) e Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) e de Thomas Luis (casos dos tectos do *Salão das Armas* do Palácio dos Condes de Basto, da *Gallerietta* e do *Oratório de Santa Catarina de Alexandria e de Santa Apolónia* do Paço Ducal de Vila Viçosa);
- os *floreros* (ex. pinturas de Thomas Luis – no Oratório referido e na *Sala da Saga de Perseu* do mesmo Palácio; e na *Sala das Armas* do Palácio dos Condes de Basto);
- as cenas de caça (ex. pinturas de Thomas Luis – na *Gallerietta* e na *Sala de David e Golias* do Palácio Ducal de Vila Viçosa, reportando-se no último caso a um tema mitológico das *Metamorfoses*) e
- as representações de animais (presentes em todas as pinturas murais de Thomas Luis, de autoria comprovada ou a si atribuídas, em espaços religiosos e civis).

A escolha de motivos artísticos ligados à fauna e à flora, presentes nas pinturas de Thomas Luis dos séculos XVI e XVII, terá sido fomentada por vários motivos²⁵², tais como:

- a beleza da natureza como sinal da criação divina;

²⁵¹ É importante não esquecer os ascendentes históricos das naturezas-mortas: os frescos e mosaicos do império romano; os frescos de Giotto; a iluminura medieval, entre outros. No entanto, o género “natureza-morta” só teve o seu apogeu a partir do final do século XVI. *Id.*, p. 40.

²⁵² Sobre os motivos que levaram à utilização de elementos de flora e fauna na pintura: *Id.*, p. 41.

- a associação de espécies de flora e de fauna a virtudes cristãs e morais dos encomendantes (cristãos-velhos);
- a representação de actividades do quotidiano, praticadas pelos encomendantes (ex. a caça, na *Gallerietta* e na *Sala de David e Golias*; a agricultura, nas mesmas salas; a pastorícia, na *Gallerietta* e na *Sala da Tomada de La Goleta*);
- o intercâmbio de ideias entre as principais capitais europeias desde o final do Renascimento, quando surge uma nova abordagem com o progresso científico e com a exploração de novas terras longínquas e se introduzem novas espécies descritas na *carta de Pêro Vaz Caminha*²⁵³ para D. Manuel I, sobre o achamento da Terra de Vera Cruz em 1500 (ex. pinturas de Thomas Luis com aves exóticas – papagaios –, na *Capela de S. Francisco de Assis* do Mosteiro das Chagas, no *Oratório* do Paço Ducal calipolense e no *Salão das Armas* do Palácio dos Castro de Évora);
- o estudo sistemático da História Natural através da ilustração científica da flora e da fauna contribuindo para um melhor conhecimento da natureza (nem sempre rigorosa na representação das espécies vegetais e animais segundo Thomas Luis);
- a criação de jardins botânicos (nos primórdios da idade moderna) e de Gabinetes de História Natural na Europa, bem como a realização de expedições científicas;
- o coleccionismo e o progresso científico, envolvendo fenómenos como a “Tulipomania”;
- a literatura e a Poesia, profana e sacra, numa época rica em alegorias do mundo natural;
- os pintores da corte europeia, especialistas na representação das alegorias dos Cinco Sentidos, dos Quatro Elementos (representados na *Gallerietta* pintada por Thomas Luis), das Quatro Estações e dos Doze Meses;
- a tradição do *bodegón* místico na Península Ibérica, que na iconografia pós Contra-Reforma apresentava um valor emblemático, era portadora de significados religiosos. Segundo Goddy «*Enquanto os protestantes procuravam*

²⁵³ ANTT, *Carta de Pêro Vaz de Caminha*, Porto Seguro, 1 de Maio de 1500, Lisboa.

afastar as imagens e o ornamento, os católicos reforçavam a utilização de flores como conceito de simbologia e moralização católica e como forma de alcançar o divino»²⁵⁴.

Os motivos iconográficos, relativos à natureza, estão presentes em tectos de espaços tanto sacros como civis afrescados por Thomas Luis. Determinados elementos de flora e fauna, utilizados pelo artista, têm uma conotação sacra, casos por ex. da romã (símbolo da Igreja na reunião com os seus fieis²⁵⁵), na *Gallerietta* do Paço Ducal de Vila Viçosa, e por ex. da pomba (símbolo do Espírito Santo segundo a *Bíblia Sagrada*), na decoração do arco da *Capela de S. Francisco de Assis* do Mosteiro das Chagas calipolense.

Segundo a Igreja, elementos iconográficos ilustrativos de animais poderiam ser utilizados em imagens sacras, no entanto, o seu uso deveria ser evitado, apenas usado se imprescindível para o entendimento da mensagem catequizadora do programa iconográfico geral. S. Carlos Borromeu, na sua obra *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* (publicada em 1577), narra: «na igreja (ou noutra local sacro) não serão colocadas imagens de animais, excepto se a história sacra representada o exigir e sempre de acordo com os usos da igreja»²⁵⁶.

A partir do final do Renascimento existe uma nova abordagem. Com o progresso científico e com a exploração de novas terras longínquas, introduzem-se novas espécies (caso de espécies exóticas presentes na capela de *S. Francisco de Assis* do Mosteiro das Chagas de Vila Viçosa, no *Oratório de Santa Catarina de Alexandria e de Santa Apolónia* do Paço ducal calipolense e no *Salão das Armas* do Palácio dos Condes de Basto eborense).

Para pintar com precisão flores de diferentes estações, os pintores tinham à sua disposição várias fontes literárias com antologias de imagens de flores relacionadas com o herbário botânico que começou a ser difundido na Europa,

²⁵⁴ Jack GOODY, *The Culture of Flowers*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 203 Apud S. AZAMBUJA, *op. cit.*, 2009, p. 39.

²⁵⁵ S. AZAMBUJA, *op. cit.*, 2009, p. 46.

²⁵⁶ Natália FERREIRA-ALVES, *op. cit.*, 1995, p. 60.

no final do século XVI: a obra *Florilegia*²⁵⁷; os *Libri Picturati*²⁵⁸; e a *Natural Historia*.

Esta última obra enciclopédica, escrita ao longo de vários anos por Plínio o Velho (c. 23/24-79 d.C), cuja primeira publicação data de 77 - 79 d.C., na forma actual consiste em 37 livros, cujos volumes incluem temas ligados à fauna e à flora [zoologia (Lv. VIII a Lv. XI); botânica, incluindo agricultura, horticultura e farmacologia (Lv. XII a Lv. XXVII)].

A chegada da obra *Historia Natural* a Portugal não terá sido alheia às relações de amizade que, nessa altura, os nossos humanistas mantinham com os seus colegas do Norte de Itália, nomeadamente por meio de Henrique Cayado²⁵⁹, aluno de Filippo Beroaldo, o Velho (1453-1505), responsável pela edição parmense de *Naturalis Historia*²⁶⁰, em 1476 (pouco depois da 1ª edição em Veneza, no ano de 1469²⁶¹). Na época em que Thomas Luis trabalhou no Paço dos Condes de Basto existia um exemplar de *Historia Natural*²⁶².

A Casa brigantina tinha um laço forte com Parma, reforçado através do casamento de D. Maria (filha de D. Isabel de Bragança e do infante D. Duarte²⁶³) com o Duque Alessandro Farnése dessa cidade no ano de 1565.

²⁵⁷ Lucia IMPELLUSO, *op. cit.*, 2004, p. 75.

²⁵⁸ S. AZAMBUJA, *op. cit.*, 2009, p. 27.

²⁵⁹ Sobre a discência de Henrique Cayado com Filippo Beroaldo: Amílcar GUERRA, *Plínio-o-Velho e a Lusitânia*, Lisboa: Colibri, 1995, pp. 112-113.

²⁶⁰ PLINI SECUNDI, *op. cit.*, 1476.

²⁶¹ *Id.*, *Naturalis Historia*, Venezia: Giovanni da Spira, 1469.

²⁶² Vítor SERRÃO, *op. cit.*, [2013a], s.p.

²⁶³ Sobre o casamento de D. Isabel de Bragança com o Infante D. Duarte, irmão de D. João III, realizado a 24 de Abril de 1537: Biblioteca Nacional (Reservados), *Festas e apercebimentos, que fes em Villa Vicoza o Duque de Bragança Dom Theodosio E os casamentos do Infante Dom Duarte e da Sõra Infanta Dona Izabel sua irmam No Mês de Abril do anno de 1537*, cód. 1544. José Monterroso TEIXEIRA, *O Paço Ducal de Vila Viçosa. Sua arquitectura e suas colecções*, Lisboa: FCB, 1983, pp. 35 e 114-119 *Apud* *Id.*, 2008, p. 39.

Nos casos de Évora e Vila Viçosa, Thomas Luis pintou várias espécies de flora e de fauna, adquirindo um primor eloquente no detalhe das exuberantes flores e nos delicados frutos observados nos tectos da *Gallerietta* e da *Sala da Saga de Perseu* (c. 1602-1603) do Palácio Ducal calipolense, cujo significado se desvendará mais à frente considerando a mencionada obra de Plínio o Velho.

Curiosamente a *Natural Historia* teve a sua primeira edição em inglês no ano de 1601²⁶⁴ (fig. 28), um ano antes de Thomas Luis ter dado início às pinturas

murais no Paço Ducal de Vila Viçosa (iniciadas na *Gallerietta*, como se referiu neste estudo).

Segundo se conseguiu apurar, o pintor Thomas Luis incluiu no seu círculo de convivência artistas ligados a uma das sete²⁶⁵ artes liberais do *quadrivium*, à Música. Segundo documentação coeva, em 1594 dava-se com «*John Pigford*»²⁶⁶, residente em Lisboa (tal como Thomas), que fora organista da «*Capela do Rei*»²⁶⁷ de Filipe I. Na pintura de Thomas Luis aparecem vários tipos de instrumentos musicais: aerofones, cordofones e um idiofone.

A Música fazia parte da educação da jovem nobreza e estava ligada a importantes centros de polifonia como os da Sé de Évora e de Santa Cruz de

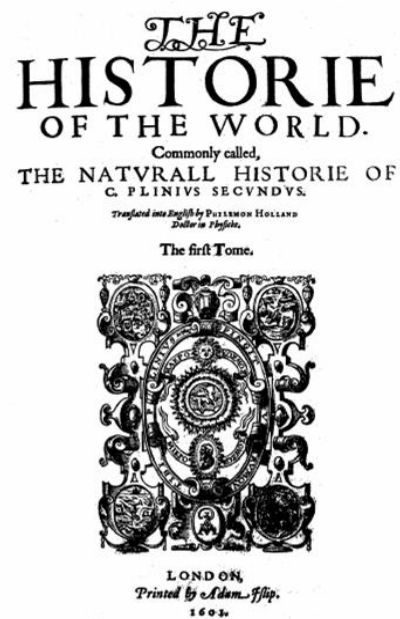


Fig. 28 – *The Naturall Historie* de Plínio o Velho, com tradução de Philemon Holland, Londres, 1601. © CUL.

²⁶⁴ PLINIUS SECUNDUS, *The Naturall Historie*, Philemon Holland (trad.), London: printed by Adam Flip, 1601.

²⁶⁵ No século XVI, as sete artes liberais eram ensinadas nas Universidades, designadamente: o *Trivium* (Gramática, Lógica e Retórica); e o *Quadrivium* (Aritmética, Geometria, Astronomia e Música).

²⁶⁶ Martin HUME, *op. cit.*, 1899, pp. 612-613.

²⁶⁷ *Id.*, *ibid.*

Coimbra. D. Sebastião, enquanto esteve alojado no Paço dos Castros entre 1578 e 1580, terá influenciado os programas do *Salão das Armas* do mesmo edifício, que apresenta instrumentos musicais. Este monarca teve ao seu dispor músicos flamengos e espanhóis de renome, como Raynaldus van Melle e Miguel Fuenllana, e ainda António Carreira, o *Velho*²⁶⁸.

Os modelos para a pintura de instrumentos musicais circulavam através do *Tratado de Confissam*²⁶⁹ e de gravuras de Dürer e Raimondi.

Em 1528, deu-se o início da escola polifónica de Évora, pela determinação directa dos Cardeais D. Afonso e D. Henrique²⁷⁰. A criação de uma escola de ensino do canto, prática instrumental e composição polifónica resultou da intenção da Casa real. O papel desempenhado pelo Colégio dos Moços do Coro da Sé de Évora é conhecido, dela saíram alguns dos mais importantes compositores da Península Ibérica no século XVI. No século XVI, a prática polifónica e o acompanhamento instrumental, eram considerados adornos suplementares, usados sobretudo para dar maior esplendor às celebrações principais do calendário litúrgico e não para substituírem a monodia gregoriana presente nos manuscritos de que se falou acima. O máximo esplendor da polifonia pertence mais ao âmbito religioso do que ao profano, já que os nossos maiores compositores se dedicaram à música eclesiástica²⁷¹. Os mestres polifonistas portugueses aderiram à escola neerlandesa, seguindo o modelo do compositor Josquin Des Prés (adquirindo a sua arte a classificação de música jusquina), e à italiana, nomeadamente de Palestrina²⁷² (1525-1594). Da escola

²⁶⁸ Sónia M. DUARTE, *A Iconografia musical na pintura Quinhentista portuguesa, luso-flamenga e flamenga em Portugal, para o reconhecimento das práticas musicais da época: fontes e modelos utilizados nas oficinas de pintura*, Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, Lisboa: FCSH-UNL [2011], p. 69.

²⁶⁹ Sónia M. DUARTE, *op. cit.*, p. 67.

²⁷⁰ Jorge Rebotim RAPOSO (Coord. Cient.), Cabido da Sé de Évora (CSÉ), Prom., Gabinete de Arquitectura e Património da Arquidiocese de Évora (GAPAE), Coord. geral, *Cânticos ao Divino, Chants to the Divine, Testemunhos documentais do Arquivo da Sé de Évora, Documentary testimonies in the Archives of Évora Cathedral*, Évora: GAPAE, 2010, p. 8.

²⁷¹ João de Freitas BRANCO, *História da Música Portuguesa*, Lisboa: Coleção Saber, Publicações Europa-América L.^{da}, 1959, p. 80.

²⁷² *Id.*, *ibid.*

de Évora saíram grandes nomes como Duarte Lobo (c.1565-1646) e Filipe de Magalhães (nascido em Azeitão; vivo em 1648), que foram menos vítimas que os seus contemporâneos de dificuldades de impressão das suas obras musicais, ambos tiveram honras de impressão em Lisboa e Antuérpia²⁷³. Uma carta do calendarista e músico Tomé Álvares datada de 1610 narra: «*este Reino não é pobre em habilidade como é de quem as favoreça e de comodidade para se publicarem, com que se sepultam todas a que falta posse para se valerem de reinos estrangeiros*»²⁷⁴.

Em Portugal, os instrumentos musicais surgem na pintura sobretudo a partir do reinado de D. Manuel I (1495-1521), período de grande prosperidade, com construção de locais de culto e renovação dos existentes²⁷⁵. Estes elementos iconográficos alcançaram uma grande popularidade no segundo terço do século XVI.

Na pintura de Thomas Luis os instrumentos musicais surgem nas pinturas com decorações de grutesco e referentes a episódios mitológicas, mostrando em certos casos concomitância com as imagens poéticas d' *Os Lusíadas* do grande poeta português Camões.

Alguns dos instrumentos musicais presentes nos tectos do Palácio dos Condes de Basto eborense e do Paço Ducal de Vila Viçosa estão mencionados na obra *Os Lusíadas*, impressa por «Antonio Gõçalvez» no ano de 1572²⁷⁶, em Lisboa (fig. 29): a flauta no *Oratório de Santa Catarina de Alexandria e de Santa Apolónia* e na *Sala da Saga de Perseu* do Paço calipolense (Camões menciona «*frutas*»²⁷⁷ em *Os Lusíadas*); a harpa²⁷⁸ (a fonte literária acima referida menciona «*arpas*»²⁷⁹) no último local mencionado.

²⁷³ *Id.*, p. 83.

²⁷⁴ *Id.*, p. 82.

²⁷⁵ Sónia M. DUARTE, *op. cit.*, p. 63.

²⁷⁶ Luís de CAMÕES, *Os Lusíadas*, Lisboa: casa de Antonio Gõçalvez, 1572.

²⁷⁷ Luís Vaz de CAMÕES, *Os Lusíadas* [1572], Paulo Ramos (ed. org.), Porto: Porto Editora, L.^{da}, 1986, *Anotações*, p. 540.

²⁷⁸ A harpa é originária do Oriente. Na Europa, aparece na Irlanda no século VIII. Ulrich MICHELS, *op. cit.*, p. 45.

²⁷⁹ Luís Vaz de CAMÕES, *op. cit.*, 1986, *Anotações*, p. 540.

Camões, em *Os Lusíadas*, faz também referência a certos elementos da fauna («*Aves agrestes* [...] e *alimárias*»²⁸⁰) e da flora («*ervas várias*»²⁸¹, sinal de «*bom futuro*»²⁸² em *Os Lusíadas*), pintados por Thomas Luis no *Salão das Armas* do Palácio dos Condes de Basto eborense.

Certas passagens da referida obra de Camões têm também ligação com temas épicos vividos pelos portugueses além-mar, onde levando a «*Fé [...] as terras viciosas*»²⁸³ [...] *De África [...] andaram devastando [...]*»²⁸⁴ e atributos bélicos, «*armas*»²⁸⁵, representados na *Sala da Tomada de Goleta* (bastião de Túnis) e no *Salão das Armas*.

Na referida obra de Camões constam também elementos mitológicos que se observam nas pinturas de Thomas Luis dos Palácios de Évora e de Vila Viçosa objecto deste estudo (motivos com carácter panegírico, alegórico às virtudes dos encomendantes), tais como: o corno de «*Amalteia*»²⁸⁶, símbolo da «*abundância*»²⁸⁷ presente na *Sala de La Goleta*, a fonte «*Hipocrene*»²⁸⁸ que



Fig. 29 – *Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões, 1572. © BNE.

²⁸⁰ *Id.*, IV, 70, p. 182.

²⁸¹ *Id.*, *ibid.*

²⁸² Luís Vaz de CAMÕES, *op. cit.*, 1986, *Anotações*, p. 453.

²⁸³ Terras «*viciosas*», ou seja, privadas da religião cristã. *Id.*, *Anotações*, p. 367.

²⁸⁴ *Id.*, I, 1-2, p. 71.

²⁸⁵ *Id.*, I, 1, p. 71.

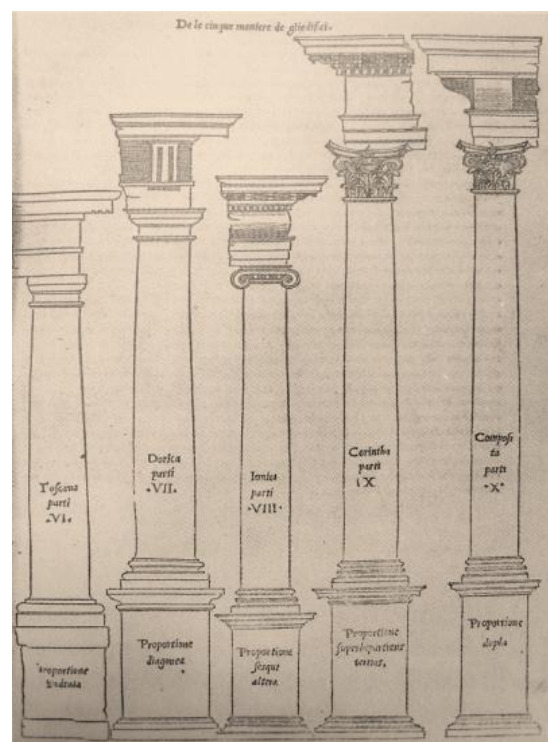
²⁸⁶ Segundo a mitologia, a cabra Amalthea alimentou Júpiter, pai de Perseu. *Id.*, II, 72, p. 117. A *Sala de La Goleta* apresenta quer o corno de Amalthea, quer Perseu.

²⁸⁷ Sendo o corno de Amalthea relativo à «*abundância*», quem o possuísse podia enchê-lo com o que pretendesse. *Id.*, *Anotações*, p. 405.

tornava poeta quem dela bebesse e «Jove»²⁸⁹ (do latim *Jupiter*, correspondente a *Zeus*, em grego), representados através de imagem e palavra em painéis da *Gallerietta* e da *Sala da Saga de Perseu*, respectivamente, «Tritão»²⁹⁰ (filho de *Neptuno*) e o «roubador de *Europa*»²⁹¹ (*Zeus*), presentes na *Sala de David e Golias*.

Para caracterizar a arquitectura nas suas obras, Thomas Luis familiarizou-se com as cinco ordens de arquitectura segundo Serlio (toscana, dórica, jónica, coríntia e compósita), concordantes no geral com a doutrina de Vitruvius²⁹², que circulavam na obra *Regole Generali di Architettura sopra de cinque maniere degli edifici*, editada em Veneza, no ano de 1537²⁹³ (fig. 30): utilizou a ordem coríntia na *Visitação* do retábulo da igreja da SCM de Aldeia Galega do Ribatejo e nos painéis de *Santa Catarina de Alexandria* e de *Santa Apolónia*, no *Oratório* do mesmo nome do Paço Ducal de Vila Viçosa, e nas *rovine* de Roma, a cidade eterna, num painel da *Gallerietta* de D. Ana de Velasco e Girón, no mesmo Palácio.

Fig. 30 – As cinco ordens arquitectónicas, segundo Serlio. © Francisco Marcolini da Forli, MDXXXVII, F. VI. *Apud* S. Deswarte-Rosa, 1995.



²⁸⁸ *Id.*, I, 4, p. 72.

²⁸⁹ *Id.*, IX, 57, p. 307.

²⁹⁰ *Id.*, II, 21, p. 104.

²⁹¹ *Id.*, II, 72, p. 117.

²⁹² Sobre o tratado de Vitruvius: VITRÚVIO [séc. 1 a.C.], *Tratado de Arquitectura*, Manuel Justino P. Maciel (trad.) e Luís Filipe Coelho (rev.), Lisboa: editora Instituto Superior Técnico (IST) Press, 2006.

²⁹³ SERLIO, *Regole Generali di Architettura sopra de Cinque Maniere degli Edifici*, Venecia: Francesco Marcolino da Forli, 1537.

4 – A iconografia sacra e profana de Thomas Luis: influências e inovações

Esgotados os arquétipos do Renascimento – equilíbrio, medida, racionalismo, lógica, sobriedade, harmonia, estabilidade, imitação da natureza –, surgem sinais de uma inquietação e de ruptura com as regras clássicas dessa linguagem.

Conforme Vasari narra na terceira parte da sua obra *Vite*, a «*gran Maniera*» teve os seus máximos expoentes em Leonardo, Michelangelo e Raffaello que representam o culminar da parábola artística italiana, iniciada com Cimabue e Giotto. Os artistas que pretendessem adquirir a «*bella Maniera*» deveriam referir-se aos três primeiros modelos referidos. Para Vasari, a *Maniera* era um dos cinco grandes princípios da arte de Quatrocentos: a regra, a ordem, a medida, o desenho e a *Maniera*²⁹⁴.

Os três primeiros princípios da arte são reafirmações da tradição vitruviana e albertiana e o quarto é a fundação da tradição artística florentina e a base dos programas artísticos de Thomas Luis.

As tendências formais dos grandes modelos referidos por Vasari foram reelaboradas de modo pessoal por Thomas Luis, desenvolvendo uma abordagem artística moderna, que levou à formulação de uma nova linguagem, apta a exprimir na época sua sensibilidade artística.

Tanto Vasari como Francisco de Holanda, consideravam a *Maniera* não só um estilo característico de cada pintor (*bella Maniera*), como o estilo considerado colectivamente²⁹⁵. Nesse sentido, Vasari deu o nome de *Maniera moderna* ao estilo dos pintores do seu tempo, posteriores a Leonardo da Vinci²⁹⁶ (1452 - 1519).

Holanda definiu no seu tratado *Da Pintura Antigua*, escrito em 1548 (depois da sua estadia em Roma entre 1538 e 1540), como deve ser o pintor: «*parecerá por ventura que qualquer homem poderá ser pintor, aprendendo;*

²⁹⁴ Sylvie DESWARTE-ROSA, *op. cit.*, 1995, p. 76.

²⁹⁵ *Id, ibid.*

²⁹⁶ *Id.*, p. 75.

*mas muito será enganado quem isto cuidar; porque [...] para ser perfeito e consumado em tal sciencia e tão profundo lho convem com uma nova graça nascer de Deos e de natural índole e raríssima*²⁹⁷; «*Por meu conselho [...] não deve contrafazer ou emitir nenhum outro mestre; senão emitir-se antes a si mesmo e fazer por dar elle aos outros antes novo modo e nova maneira que emitir e do que possão aprender*»²⁹⁸.

Neste contexto, Thomas Luis descobriu a sua *Maniera*, ao modo de Itália é certo, mas uma “nova maneira” na caracterização dos temas sacros e profanos que representou, espelho de uma sensibilidade criativa impar (Parte I, 4.2), finalidade verdadeira para todo o génio autêntico na pintura. Thomas, tal como referiu Holanda no tratado *Da Pintura Antigua*, procurou: «*emitir nenhum outro mestre; senão emitir-se antes a si mesmo*»²⁹⁹.

Thomas Luis, ao afirmar a sua individualidade, diferenciando-se a nível criativo dos artistas contemporâneos (alguns deles chamados para trabalhar nos mesmos palácios em que laborou, em diferentes divisões), contribuiu para a destruição das velhas estruturas de classe, dos antiquados regimentos gremiais e das irmandades de «*Oficiais mecânicos*»³⁰⁰ que tutelarem a produção das artes em moldes colectivistas, corporativos e anónimos.

Holanda considerava a superioridade da arte do Renascimento italiano, ou italianizado (como a arte de Dürer), o «*modo de Itália*»³⁰¹. Formalmente, a italianização da arte de Thomas nota-se na representação de certos detalhes

²⁹⁷ Francisco de HOLANDA, *Da pintura Antigua*, Lv. 1, cap. 7, 1548. *Apud Id.*, p. 88.

²⁹⁸ Na Biblioteca Nacional de Madrid existe um álbum com desenhos de Holanda, *De Aetatibus Mundi Imagines* (1545-1573), que mostra a influência de Miguel Ângelo, com um espírito anti-clássico. Francisco de HOLANDA, *Da pintura Antigua*, Lv. 1, cap. 9, 1548. *Apud Id.*, p. 60.

²⁹⁹ Na Biblioteca Nacional de Madrid existe um álbum com desenhos de Holanda, *De Aetatibus Mundi Imagines* (1545-1573), que mostra a influência de Miguel Ângelo, com um espírito anti-clássico. *Id.*, p. 60.

³⁰⁰ Em meados do século XVI, os pintores eram classificados como «*Oficiais mecânicos*». C. R. OLIVEIRA, *Lisboa em 1551: sumário em que brevemente se contêm algumas coisas assim eclesiásticas como seculares que há na cidade*, Lisboa: Livros Horizonte, 1987, p. 94.

³⁰¹ Joaquim de Oliveira CAETANO, «Ao modo de Itália: a pintura portuguesa na idade do humanismo», *A pintura Maneirista em Portugal, Arte no tempo de Camões*, Lisboa: Centro Cultural de Belém (CCB)/ CNCDP, 1995, pp. 90-105.

arquitectónicos, na caracterização das poses de determinados santos e nos grutescos.

4.1 – A influência dos vários ramos artísticos na pintura de Thomas Luis

No sentido de apurar em concreto quais as influências e inovações artísticas existentes na pintura de Thomas Luis, apresentam-se aqui paralelismos inéditos entre a sua obra e a de artistas coevos e anteriores, a nível europeu (português, italiano e alemão), de vários ramos artísticos: pintura mural e sobre madeira; documentos gráficos (gravura, iluminura e cartografia); talha (mobiliário); pedra (baixo-relevo) e azulejaria.

As observações que se seguem pretendem justificar, através de cotejos, que Thomas Luis não se limitou a copiar imagens em que se terá inspirado (que apresentam grandes semelhanças com a sua obra pictórica), o que produziria um trabalho árido.

Como se demonstrará, apesar das plausíveis influências de várias áreas³⁰² artísticas, renascentistas e maneiristas, que se sentem na sua obra, Thomas mostra a sua criatividade, incute nas suas obras a sua *Maniera*, desenvolvendo o seu próprio talento, nomeadamente: dotando os fundos arquitectónicos de perspectivas ilógicas arrojadas (ex. caso da *Visitação* da SCM da antiga Aldeia Galega); criando novas poses nas personagens (ex. casos dos painéis alusivos à *história de Perseu*, baseados em gravuras de Bernard Salomon e Virgil Solis); removendo elementos iconográficos ou acrescentando outros não

³⁰² Ao realizar paralelismos, entre determinados elementos iconográficos presentes na obra de Thomas e os mesmos noutras áreas artísticas, detectou-se que muitos motivos artísticos estavam dentro do gosto «*ao romano*», apresentando os mesmos motivos decorativos. Nesse sentido, este estudo não pretende determinar quais foram as áreas em que o artista viu este ou aquele elemento, mas demonstrar que certos elementos não eram apenas usados por Thomas, estando o artista a par das tendências iconográficas europeias. Quando certos motivos se tornaram recorrentes nas pinturas do artista, objecto deste estudo, adquiriram uma característica própria do pintor (apesar de não terem sido criados em primeira instância por este).

presentes em estampas (ex. caso da *Visitação* da SCM de Aldeia Galega e dos painéis alusivos à história de *David e Golias* do tecto da Sala do mesmo nome, estes últimos inspirados em estampas de Philippe Galle); criando a sua própria “paleta” (ex. ao colorir temas inspirados em gravuras monocromáticas); inculcando movimento nos temas representados (ex. um “sopro” nos panejamentos), à luz do espírito anti-clássico maneirista.

Estudos referem que, na pintura mural, Tomas Luis foi «*sequaz*»³⁰³ do mestre neerlandês Francisco de Campos³⁰⁴ (c.1515-1580), que laborou em Portugal na segunda metade do século XVI. De facto, existem semelhanças entre os dois artistas, nomeadamente a nível da representação da flora na *Sala Oval* do Palácio dos Condes de Basto, afrescada por Campos em 1578, e detalhes pontuais do tecto da *Sala da Tomada de La Goleta* pintados por Thomas em c. 1582.

Segundo Vítor Serrão, na pintura retabular Thomas Luis foi «*influenciado pelos modelos do lisboeta Diogo Teixeira*»³⁰⁵ (c.1540 - c.1612), considerado na época «*hum dos milhores oficiais de pintura de imaginaria de olio que há nestes Reynos*»³⁰⁶, cavaleiro e pintor da casa de D. António, Prior do Crato (Parte 1, 5; Parte. II, 3). De facto as *Visitações* de Diogo Teixeira, das igrejas da SCM de Alcochete, da SCM do Porto, da Luz de Carnide, entre outras, terão sido divulgadas através de cartões que inspiraram inequivocamente epígonos tais como Cristóvão Vaz (ex. retábulos das igrejas das Misericórdias de Cascais e Colares).

Por paralelismos entre a pintura retabular e mural de Thomas Luis com obras de vários autores detectou-se que o artista não se limitou a seguir um mestre, aspecto que segundo Giorgio Vasari produziria necessariamente só trabalho estéril, não imaginativo.

³⁰³ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2007, p. 79.

³⁰⁴ Sobre a pintura de Francisco de Campos: Maria T. DESTERRO, *op. cit.*, 2008a.

³⁰⁵ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 152.

³⁰⁶ *Id.*, *op. cit.*, 2012, p. 109.

Thomas Luis desenvolveu a pintura retabular dentro do gosto tridentino, à margem das manifestações «*excessivamente caprichosas*»³⁰⁷ do Maneirismo anti-clássico aos modos de Parma, Fontainebleau ou Praga, que tiveram em Francisco Venegas, Gaspar Dias, António Campelo, Lourenço Salzedo e em Fernão Gomes os nomes mais destacados.

Embora não se tenha ainda encontrado documentação histórica relatando o estágio de Thomas Luis em Itália (na mesma época que lá estadearam os pintores Simão Rodrigues e Álvaro Nogueira, no tempo do Papa Sisto V), esse facto é plausível devido às notórias semelhanças entre as suas obras e o reportório iconográfico de artistas do Renascimento e do Maneirismo italiano dos vários ramos da arte (pedra, pintura mural e sobre madeira). Tanto as pinturas murais como as retabulares de Thomas Luis apresentam detalhes que só poderiam ter sido realizados após a observação directa, *in situ*, de determinadas obras italianas (Parte II, 1.3). Em ambas áreas artísticas, o artista mostra uma grande influência de pintores italianos, também dominadores das técnicas a fresco e sobre madeira, nomeadamente na representação de temas relativos à vida de santos.

Embora Thomas Luis tenha imprimido na sua pintura um forte espírito maneirista na caracterização dos temas, no geral, houve excepções. Por exemplo, na escolha dos modelos ideais para a *Visitação* da SCM de Aldeia Galega do Ribatejo e *S. Francisco de Assis recebendo os estigmas* da capela com mesmo nome, do Mosteiro das Chagas calipolense, o artista inspirou-se fortemente em determinados elementos presentes em pinturas de Giotto di Bondone (localização e atitudes de personagens; ordem arquitectónica). Talvez o tenha feito como tributo a esse artista italiano de renome, precursor do Renascimento segundo Vasari, arquitecto e pintor especialista em pintura mural a fresco e sobre madeira (modalidades que Thomas Luis também dominou). A obra de Giotto, grande mestre que liderou um verdadeiro ressurgimento da arte, foi elogiada com sendo «*tão boa quanto a dos antigos*

³⁰⁷ Sobre este assunto: Vítor SERRÃO, «Entre a *maniera* moderna e a ideia de *decoro*: bravura e conformismo na pintura do Maneirismo português», *A pintura Maneirista em Portugal, Arte no tempo de Camões*, Lisboa: CCB/CNCDP, 1995b, pp. 16-57.

[...]»³⁰⁸. Da *Visitação* a fresco de Giotto da *Capela degli Scrovegni*, Thomas Luis colheu detalhes arquitectónicos (a ordem coríntia das colunas), a localização das personagens femininas secundárias, a forma de representação dos volumes, quase planos, com trinchados largos, ao modo do fresco, técnica utilizada por Giotto na referida *Visitação* (figs. 31 e 32). Em *S. Francisco de Assis recebendo os estigmas* de Giotto, Thomas baseou-se na caracterização das vestes do Frade Menor, e no Cristo com asas de serafim (figs. 33 e 34).



31



32

Observem-se as similitudes entre os detalhes de um painel de Thomas Luis e uma pintura mural de Giotto:

Fig. 31 – *Visitação da Virgem a Santa Isabel*, 1591-1592, Thomas Luis, pintura sobre madeira, 291,5 x 212 x 3 cm, igreja da SCM do Montijo, © F. R. Cordeiro;

Fig. 32 – *Visitação*, 1304-1306, Giotto, fresco, 200 x 185 cm, *Capela degli Scrovegni*, Pádua, © Rizoli Editore.

³⁰⁸ Em Itália, no início do Renascimento, quando se queria elogiar um artista, ou um poeta, dizia-se que «a sua obra era tão boa quanto a daqueles famosos mestres [...] da Grécia e de Roma». Giotto foi exaltado dessa forma. E.H. GOMBRICH, *A História da Arte*, Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 4ª Ed., 1988, p. 167.



33



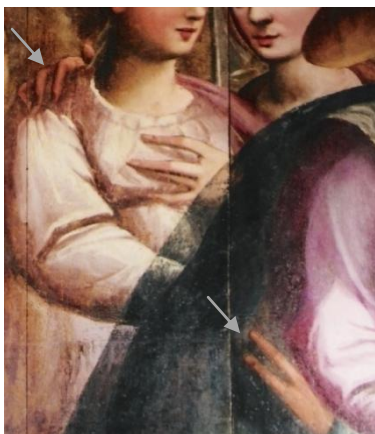
34

Observem-se as semelhanças entre uma pintura mural de Thomas Luis e um painel de Giotto:

Fig. 33 – *Capela de São Francisco de Assis*, c. 1595-1600, Thomas Luis, fresco, Mosteiro das Chagas, Vila Viçosa, © F. R. Cordeiro;

Fig. 34 – *S. Francisco de Assis recebendo os estigmas*, século XIV, Giotto, painel principal do retábulo alusivo à vida do Santo, © Rizoli Editore.

A pintura de Thomas Luis demonstra uma forte italianização (directa, *in situ*, e/ou indirecta, através de outros artistas que estagiaram em Itália, como se referiu), que foi muito além da influência de Giotto. Por exemplo, considerando ainda o painel *Visitação* da SCM de Aldeia Galega, Thomas parece ter-se inspirado também em modelos do mesmo tema de outros artistas italianos, a nível de outros elementos iconográficos, nomeadamente: do pintor renascentista Domenico di Tommaso Ghirlandaio (Florença, 1449-1494), a nível da atitude das personagens femininas principais e secundárias; dos precursores do maneirismo, Pontormo (discípulo de Andrea del Sarto) e Rosso Fiorentino, a nível da expressividade das mãos, por vezes como “garras” ou com os dedos, indicador e médio abertos, em “V” (figs. 35 e 36; Parte II, 1.3).



35



36

Fig. 35 – *Visitação da Virgem a Santa Isabel*, 1591-92, Thomas Luis, pintura retabular, 291,5 x 212. © F. R. Cordeiro.

Fig. 36 – *Virgem no trono e quatro Santos*, início do século XVI, Rosso Fiorentino, pintura retabular, 172 x 141 cm, Galeria Uffizi, Florença. © F. R. Cordeiro da fotog. geral de Scala.

Determinados mestres portugueses parecem também ter influenciado a obra de Thomas Luis. Considerando ainda a *Visitação* de Thomas, um detalhe revela uma subtil inspiração na obra do grande pintor maneirista português Diogo Teixeira, nomeadamente da receita das *Visitações* deste (o gesto de uma das personagens femininas em segundo plano, embora essa postura já estivesse representada na *Visitação* de Ghirlandaio - Parte II, 1.3). Thomas terá sido ainda influenciado por Simão Rodrigues na escolha do atributo que a Virgem leva na cabeça, embora este, contrariamente a Thomas Luis a tenha nimbado na sua *Visitação*³⁰⁹ (datada do final do século XVI).

A atitude piedosa de N. Senhora na obra acima referida de Thomas poderá ter sido influenciada pelas obras do pintor espanhol Luís de Morales, o qual difundiu na época uma tendência de gosto dito “moralesco” (Parte II, 1.3), muito viva pela popularidade dos quadros do pintor místico de Badajoz, no mercado português.

Durante o Maneirismo, o grutesco foi um tema dinâmico utilizado em perfeito acordo com uma reutilização de elementos da Antiguidade de que Raffaello Sanzio era um dos principais defensores e agentes.

Thomas foi especialista em grutesco (de cariz sacro ou profano). Grande parte da obra deste artista apresenta esse tema intercalado com assuntos do

³⁰⁹ Sobre a *Visitação* de Simão Rodrigues: Filipa R. Cordeiro, *op. cit.*, 2013a, p. 174. Anexo IV – EPP, artigo n.º 9.

quotidiano, feitos heroicos, episódios mitológicos ou relativos à vida de santos em *quadri riportati*.

Por esse motivo este artista de origem inglesa foi chamado a afrescar sete tectos palacianos monumentais, dois tectos em Évora e cinco tectos em Vila Viçosa (envolvendo em certos casos também grutesco em paredes, sancas e pilastras), que mostram o requinte e a erudição de Thomas, com um estilo aberto às alusões neo-platónicas e ao saber de uma linguagem simbólica.

Na escolha do reportório de grutesco, Thomas Luis mostra-se sequaz da lição dos mestres da *Domus Aurea*, de Cesare Nebbia, das obras de Mariotto Albertinelli³¹⁰ e é claro, de Raffaello Sanzio, nomeadamente dos frescos das *Loggie* do Vaticano e das *Villae* de Roma e periferia (Villa Farnesina e Villa Madama), deste último. A influência de grutescos da Antiguidade e de Raffaello é notória por exemplo no arco e no tecto da *Capela de S. Francisco de Assis* pintados por Thomas Luis no mosteiro das Chagas calipolense.

O atelier de Raffaello (1483-1510) foi um dos centros mais fecundos no domínio do grutesco. Entre os colaboradores de Raffaello constavam Martini da Udine e Pietro di Giovanni Buonaccorsi, que colaboraram na proliferação deste gosto pela Europa, o qual incluía grutesco e temas mitológicos em *quadri riportati*.

Para criar as pinturas a fresco do tecto da *Sala da Tomada de La Goleta* eborense, Thomas terá recebido ecos sobre os temas dos murais pintados por artistas italianos em edifícios europeus, nomeadamente de: batalhas navais, por Niccolò Granello, Fabrizio Castello, Lazaro Tavarone e Orazio Cambiaso, no El Escorial filipino; motivos de grutesco alternando *quadri riportati* com temas mitológicos, por Pietro Buonaccorsi na *Sala di Perseo* do apartamento

³¹⁰ Por exemplo a *Visitação* de Mariotto Albertinelli, hoje na Galeria degli Uffizzi, apresenta *grottesche* na arquitectura. Sobre esta obra de Mariotto: Filipa R. CORDEIRO, «G. Cannicci's Visitation altarpiece, copy after Mariotto Albertinelli: the value of technical investigation», *The Real Thing? The Value of Authenticity and Replication for Investigation and Conservation, University of Glasgow, 6th-7th December 2012*, Poster, Glasgow: UG, 2013b. In <http://www.gla.ac.uk/schools/ccca/research/instituteofarthistory/projectsandnetworks/researchnetworkfortextileconservationdresstextilehistorytechnicalarthistory/therealthingconferenceposters/#d.en.275379> (consulta: 20.07.2013). Anexo IV – EPP, Poster, n.º 10.

Farnése de Castello Sant'Angelo, em Roma (temas que também influenciariam a iconografia da sala do mesmo nome pintada por Thomas Luis no Palácio Ducal calipolense).

A gravura foi um importante auxiliar no processo criativo em que o mestre compunha a obra, a sua escolha podia ter ou não uma razão ideológica ou iconológica. O que observamos numa pintura é resultante de um grande trabalho de produção que numa fase inicial envolvia muitas vezes o processo de marcação do desenho baseado na gravura.

Para os temas a representar tanto nas pinturas murais como nas retabulares, Thomas Luis ter-se-á inspirado em gravuras, de modo a corresponder aos programas encomendados.

Com base em paralelismos entre detalhes das obras de Thomas e gravuras de artistas europeus, aferiu-se que o artista ter-se-á baseado em estampas sobretudo italianas, alemãs e flamengas (com uma grande difusão através das trocas comerciais entre Portugal e a Flandres), nomeadamente: dos italianos Francesco Colonna, Nicoletto da Modena, Zoan Andrea e Marcantónio Raimondi (que utilizou as pinturas de Raffaello e de Dürer como modelos³¹¹); do francês Bernard Salomon; dos alemães Albrecht Dürer, Virgil Solis (que se inspirou nos gravados de Salomon), e Heinrich Aldegrever (de forma diminuta nestes dois últimos); dos flamengos Hieronymus Cock (baseado nas invenções do seu conterrâneo Iohannes Stradanus), Hieronymus Wierix (inspirado em estampas do italiano Bernardo Passeri), e Philippe Galle.

Por exemplo, certos detalhes de grutesco de Thomas Luis assemelham-se aos de Nicoletto da Modena, Francesco Colonna, Zoan Andrea, Raimondi (com base em pinturas de Raffaello Sanzio), e Heinrich Aldegrever. Na representação de temas veterotestamentários, o artista aproximou-se das

³¹¹ O gravador italiano Marcantonio Raimondi produziu gravuras em larga escala a partir de obras de vários artistas. Raffaello Sanzio pediu-lhe que fizesse gravuras a partir das suas pinturas para que essas se vendessem melhor, no entanto Raimondi teve conflito com o pintor e gravador Dürer quando resolveu copiar as suas gravuras (por esse motivo o artista alemão pediu-lhe que não assinasse essas cópias).

gravuras de Philippe Galle. Nas cenas de caça, o artista mostra parecenças com as estampas de Hieronymus Cock. Em pequenos detalhes da arquitectura e das vestes notam-se semelhanças com as gravuras de Dürer, e os temas mitológicos demonstram inspiração em gravuras de Bernard Salomon e de Virgil Solis.

A *Sala da Saga de Perseu* do Paço de Vila Viçosa apresenta seis temas inspirados nas *Metamorfoses* ilustradas pelos gravadores mencionados. Por exemplo, para a representação do tema *Palla Atena visita as nove musas do Monte Parnaso* (tema identificado neste estudo, presente no topo nascente da sala mencionada), Thomas Luis observou gravados de Bernard Salomon ou de Virgil Solis – figs. 37 e 38.



Fig. 37 – *Palla Atena visita as musas no monte Helicon*, c. 1602-1603, Thomas Luis, pintura mural. © F. R. Cordeiro.



Fig. 38 – *Palla Atena visita as musas no monte Helicon*, 1563, Virgil Solis, gravura. © F. R. Cordeiro, NAL.

A *Leitura Nova* (1504-1552) «*devia estar na ponta da vanguarda*»³¹² no século XVI. Esta fonte literária era particularmente apta a receber grotesco por influência de gravados italianos e neerlandeses, estes últimos generalizados desde 1562³¹³, mas feitos bastante mais cedo, desde meados do século. Nos elementos arquitectónicos da *Leitura Nova* existe a forte influência de Serlio e

³¹² Marie-Thérèse MANDROUX-FRANÇA, «L'image ornementale et la littérature artistique importées du XVI^e siècle, un patrimoine méconnu des bibliothèques et musées portugais», *Buletim Cultural da Câmara Municipal do Porto* (CMP), vol. 1, Porto: CMP, 1983, p. 128.

³¹³ Sylvie DESWARTE-ROSA, *op.cit.*, 1977, p. 44.

de Jacques Androuet du Cerceau³¹⁴. Nos frontispícios da série V dos vols. 36 e 45 LN, datados de 1552, observam-se medalhões com gravados de Dürer alusivos à *Vida da Virgem* (com detalhes que terão inspirado Thomas Luis na *Visitação* de Aldeia Galega – Parte II, 1.3) entre grutesco nórdico (nomeadamente de J. Androuet du Cerceau), de derivação italiana.

Alguns elementos iconográficos de grutesco dos frontispícios iluminados³¹⁵ da *Leitura Nova de D. Manuel I* terão influenciado Thomas Luis. Os painéis dos quatro cantos da *Sala da Tomada de la Goleta* do Palácio dos Condes de Basto afrescados por Thomas Luis, apresentam bustos femininos com a cabeça enfeitada por elegantes feixes de plumas e redondos peitos desnudos entre folhagem. Estes elementos iconográficos parecem ter sido inspirados em certas figuras femininas híbridas caracterizadas por “Álvaro Pires” numa iluminura da *Leitura Nova* (figs. 39 e 40).



Fig. 39 – *Sala da Tomada de la Goleta*, c. 1582, Thomas Luis, fresco, Palácio dos Condes de Basto. © F. R. Cordeiro.

Fig. 40 – *Leitura Nova de D. Manuel I* (LN 4), *Além Douro* 4, iluminura de “Álvaro Pires” (1513). © F. R. Cordeiro da fotog. geral de ANTT.

³¹⁴ Os gravados de Cerceau circulavam na Península Ibérica. No final do século XVI, a Casa Professa dos jesuítas de Sevilha possuía o *Livro de desenhos* de Du Cerceau, e Juan Bautista de Toledo, primeiro arquitecto de El Escorial, tinha a *Arquitectura* de Du Cerceau, que seria escolhida por Felipe II para figurar entre os seus livros na Biblioteca de El Escorial. Maria J. Bigotte Chorão ALBUQUERQUE (Pref.) e Sylvie DESWARTE-ROSA (Introd.), *op.cit.*, 1977, p. 71.

³¹⁵ Os vol. 1 a 43 da LN têm frontispícios iluminados. Maria J. Bigotte Chorão ALBUQUERQUE (Pref.) e Sylvie DESWARTE-ROSA (Introd.), *op.cit.*[1504-1552], 1977, p. 25.

Thomas Luis conviveu com músicos, nomeadamente com «*John Pigford*»³¹⁶, o organista da «*Capela do Rei*»³¹⁷ Filipe I de Portugal (1594), também residente em Lisboa. Por essa via terá observado motivos de grutesco em manuscritos de música litúrgica, nomeadamente iluminuras sobre suporte pergamináceo, cuja iconografia é semelhante à utilizada por Thomas Luis.

A iconografia existente na cartografia também representou na época uma importante fonte de inspiração para os artistas. Entre os mais de mil e quinhentos livros presentes na riquíssima biblioteca³¹⁸ do Duque D. Teodósio I, existiam documentos cartográficos, matéria de estudo.

Também no Palácio dos Condes de Basto deveriam existir alguns exemplares que puderam ter inspirado Thomas Luis. Determinados detalhes de mapas de *Vernando Alvaro Secco* e de anónimos terão inspirado Thomas Luis na criação dos frescos do Palácio dos Condes de Basto (fig. 41 e 42) e na *Gallerietta* do Paço Ducal calipolense.



Fig. 41 – *Sala da Tomada de La Goleta* (detalhe), c. 1582, Thomas Luis (atribuição), fresco. © F. R. Cordeiro.

Fig. 42 – «*Portugallia olim Lusitania*», século XVI, mapa. © F. R. Cordeiro de mapa de Proprietário particular.

³¹⁶ Martin HUME, *op. cit.*, 1899, pp. 612-613. Anexo I – ED, doc. 32.

³¹⁷ *Id.*, *ibid.*

³¹⁸ Sobre os livros presentes na biblioteca de D. Teodósio I: João RUAS (coord.), *op. cit.*, 2006. *Apud* Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2007, p. 80; Jessica HALLETT, *op. cit.*, 2011.

A utilização dos *grotesche* estendeu-se à decoração de mobiliário coevo, nomeadamente de cadeirais, sempre com papel de citação clássica, com o referencial neo-platónico de uma cultura de eleitos.

Enquanto residia em Lisboa, o cristão-novo Thomas Luis terá frequentado o Mosteiro dos Jerónimos, de Santa Maria de Belém. Aí terá observado o trabalho do cadeiral entalhado por Diogo da Çarça e Filipe de Vries (datado de 1551-52), cujo grutesco com cariátides aladas poderá ter influenciado o repertório iconográfico presente no arco da *Capela de S. Francisco de Assis* do Mosteiro das Chagas de Vila Viçosa.

Em c. 1582, aquando da empreitada no Palácio dos Condes de Basto em Évora, é plausível que o artista se tenha deslocado frequentemente à Sé de Évora, a poucos metros do Paço dos Castros, para orar e procurar inspiração. Aí teve a oportunidade de analisar o grutesco entalhado no cadeiral do coro-alto, realizado no ano de 1562, cuja iconografia apresenta detalhes que terão influenciado o programa das Salas da *Tomada de La Goleta* e das *Armas* do edifício mencionado (figs. 43 e 44).



Fig. 43 – Rosto feminino envolto em panos do tecto da Sala da Tomada de La Goleta (detalhe), c. 1582, Thomas Luis, fresco. © F. R. Cordeiro.

Fig. 44 – Rosto feminino envolto em panos do cadeiral da Sé de Évora (pormenor), 1562, madeira. © F. R. Cordeiro.

Na época manuelina-joanina, a influência do grutesco fez-se sentir na ornamentação pétreia de retábulos em calcário, de portais, de arcos, janelas e

túmulos. Tal tradição remonta à primeira metade do século XVI e tem expressão acentuada em obras da fase renascentista experimental, onde o grotesco erudito se multiplica no lavor pétreo de retábulos da Renascença coimbrã (ex. João de Ruão e colaboradores).

Da área do lavor da pedra, julga-se que Thomas Luis teria conhecimento de certas representações iconográficas ligadas à vida de santos e grotesco.

Thomas Luis, no painel *Visitação* retomou a lição longínqua de Donato Bramante, quanto às localizações das personagens masculinas S. José (do lado esquerdo, atrás da Virgem) e Zacarias (do lado direito de Santa Isabel), embora com caracterizações distintas a nível das figuras e do espaço envolvente (figs. 45 e 46).

Como residente em Lisboa, o artista terá certamente observado ornamentações com grotesco em portais, tal como o da igreja da Conceição Velha datado de c. 1517, daí colhendo inspiração para mascarões, esfinges e outros elementos híbridos que representou nos casos de Évora e Vila Viçosa.



Fig. 45 – *Visitação*, 1591-1592, Thomas Luis, óleo e têmpera sobre madeira, igreja da SCM do Montijo. © F. R. Cordeiro.

Fig. 46 – *Visitação*, século XVI, Donato Bramante, mármore, Santuario della Santa Casa, Loreto. © Santuario della Santa Casa.

Em Portugal, o grotesco foi utilizado não só nas áreas mencionadas (da pintura mural e de cavalete, dos documentos iluminados, do mobiliário e em bens culturais pétreos), com também na azulejaria quinhentista decorativa de espaços civis.

Para determinados elementos de grutesco, é possível que Thomas Luis se tenha inspirado na azulejaria, nomeadamente em certos elementos iconográficos de grutesco – figuras metamorfoseadas de folhagem, com asas de “libelinha”³¹⁹, adornadas com volutas de folhagem –, existentes num rodapé datado de c. 1565, atribuído ao português “Francisco de Matos”, da quinta da Bacalhoa (figs. 47 e 48).

É plausível que, por indicação da família Castro, Thomas Luis tenha visitado a Quinta da Bacalhoa, pertencente à família Albuquerque no século XVI (amiga dos Castros, encomendantes das pinturas de Évora). Aí, o artista ter-se-á inspirado em motivos «*ao romano*», que representou quer no Palácio dos Castros eborense em c. 1582, quer nas empreitadas no Mosteiro das Chagas de Vila Viçosa (em c.1595-1600) e no Palácio Ducal calipolense (entre 1602 e 1603).



Fig. 47 – *Capela de São Francisco de Assis*, c. 1595-1600, Thomas Luis (atribuição), fresco, Vila Viçosa. © F. R. Cordeiro.

Fig. 48 – Azulejaria (rodapé), c. 1565, Quinta da Bacalhoa, Azeitão. © F. R. Cordeiro.

³¹⁹ As figuras híbridas com asas de libelinha foram representadas nas pinturas murais da *Domus Aurea*. No Século XVI, circulavam em Lisboa, ao alcance de Thomas Luis, gravuras contendo grutesco com esses elementos iconográficos, nomeadamente do gravador flamengo Hans Vrederman de Vries. Por agora encontraram-se maiores semelhanças entre a pose da figura com asas de libelinha da azulejaria da quinta da bacalhoa e a pintura mural de Thomas (figs. 47 e 18), do que na iconografia presente nas gravuras observadas.

4.2 – O espaço e as personagens nas pinturas retabulares e murais de Thomas Luis: características e inovações

Embora, como se referiu, Thomas Luis se tenha inspirado na distante obra de Giotto para representar dois dos seus temas nas pinturas retabulares e murais, distanciou-se enormemente deste na representação maneirista dos assuntos, nomeadamente: na caracterização anti-clássica da arquitectura (explorando o ilogismo nos espaços); no movimento que incutiu nos panejamentos e nos atributos com que caracterizou as personagens em geral, tais como chapéus de forte valor iconológico (santos, *grottesche* e figuras mitológicas).

Descrevem-se, em seguida, as particularidades de Thomas Luis na caracterização do espaço (da luz, dos “espaços vazios”, da arquitectura, e da paisagem - flora e fauna) e das personagens europeias e do *Novo Mundo* (anatomia, carnações e vestuário – panejamentos, chapéus, adornos de cabelo e calçado), nas suas pinturas retabulares e murais. Mostrar-se-á, através de exemplos representativos, a originalidade das suas pinturas, o seu pioneirismo na utilização de certos motivos na pintura mural, em contexto nacional, ligado à representação de povos estrangeiros e de flora e fauna, e as suas preferências (notórias na constatação do uso recorrente de determinados motivos iconográficos).

Também se dá aqui enlevo aos instrumentos musicais utilizados no século XVI, profusamente representados por Thomas Luis em três tectos monumentais, e explica-se o significado dos números oito e nove associados aos programas iconográficos objecto desta investigação, aspectos cuja relevância passou despercebida em estudos anteriores referentes a este artista e que poderão servir para paralelismos com outros artistas em futuras análises artísticas.

Na caracterização da projecção da luz nos elementos iconográficos, Thomas Luis não seguiu uma regra constante.

Cennini, no capítulo VIII de *Il Libro dell'Arte*, «*Como debes começar a desenhar com estilo, e com que luz*», aconselha que a luz seja representada vindo da esquerda: «*O guia desta técnica é a luz do sol, a luz do teu olho e a tua mão; pois a razão nada pode fazer sem a ajuda destas três coisas. Contudo, convém que quando desenhes a luz seja suave, e o sol te ilumine pela esquerda*»³²⁰.

Na pintura retabular, considerando as quatro pinturas conhecidas de Thomas Luis (três delas atribuídas), Thomas Luis “iluminou” os elementos iconográficos com a luz incidente da esquerda aconselhada por Cennini em duas obras, nas pinturas de c. 1595-1600, da igreja da SCM de Idanha-a-Nova. Na *Visitação* da SCM do Montijo de 1591-92, colocou a luz incidindo da direita e na *Fuga para o Egipto* de c. 1600, do retábulo da igreja do Convento dominicano de S. Domingos de Elvas, a luz parece estar projectada de frente. Detectou-se que a luz projectada da direita (caso de Aldeia Galega), também foi utilizada pelos seus contemporâneos, por exemplo por: Álvaro Nogueira (ex. o *Repouso no Egipto* do Museu Nacional Machado de Castro, de 1590); Diogo Teixeira (ex. a *Visitação* de Alcochete, de 1586-88³²¹; a *Visitação* da Misericórdia do Porto, de 1591-92³²²).

Nas pinturas murais o pintor também projectou a luz dos dois lados, tanto da direita como da esquerda. Por exemplo, nos painéis alusivos à *História de Perseu*, Thomas Luis manteve a luz projectada da esquerda (tal como os italianos Pietro Buonaccorsi, Pietro di Cosimo, o italianizado pintor alemão Gillis Congnet e os gravadores Bernard Salomon e Virgil Solis em obras alusivas à mesma história mitológica), mas no tecto da *Sala de David e Golias* afrescado na mesma época, o artista colocou a luz das duas formas, projectada da esquerda, por ex. no painel *Saul reveste David com a sua armadura*, e vinda da direita no tema *Golias Despreza David* (a *la page* com pinturas de Annibale Carracci alusivas a outros temas mitológicos).

³²⁰ Cennino d' Andrea CENNINI, *op. cit.*, 1988, p. 38.

³²¹ Adriano de GUSMÃO, *op. cit.*, 1955, p. 10.

³²² Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2012, pp. 109-147.

Esta constatação levanta duas questões. Porque terá Thomas Luis utilizado modos diferentes para caracterizar a luz, no mesmo programa iconográfico (ex. no tecto da *Sala de David e Golias*)? A representação da luz nas pinturas está directamente ligada à iluminação natural vinda das janelas dos edifícios religiosos e civis onde se encontram?

Após observar todas as suas obras chegou-se à conclusão que Thomas Luis usou diferentes formas de projecção da luz sem ligação com as entradas de luz natural nos espaços onde laborou. Por vezes utilizou a luz projectada “da esquerda”, de acordo com o tratado de Cennini mencionado (mesmo que não existisse acesso ao mesmo em Portugal na época, talvez tenha recebido formação em Itália ou através de artistas italianizados ligados a mestres formados a partir da lição de Cennini), mas também de outros modos, “de frente” e “da direita”, quebrando as regras renascentistas e dando ritmo aos programas iconográficos.

Para dar clareza aos temas representados em espaços religiosos (alusivos à vida dos santos e com grutesco) e civis (com temas heroicos, mitológicos e grutesco), Thomas Luis deixou “espaços vazios” (monocromáticos na arquitectura e na paisagem e fundos brancos no grutesco), dotando as suas obras de «despejo»³²³, conceito estilístico elogiado por Francisco de Holanda, o qual na sua obra *Da Pintura Antigua* narra que o interior de uma obra deve ter «*spaços vazios e dilatados para darem despejo e clareza à obra*»³²⁴.

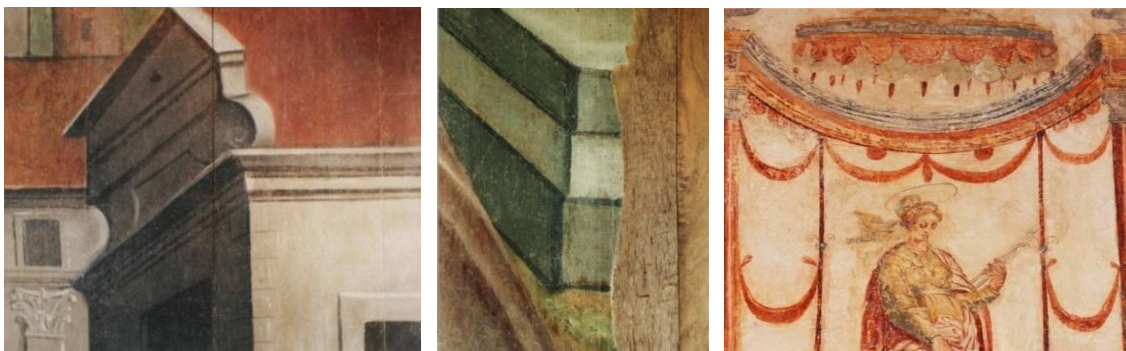
Thomas Luis, ao utilizar a ordem coríntia nos casos de Aldeia Galega e de Vila Viçosa, mostra-se conhecedor das ordens de arquitectura segundo Serlio (toscana, dórica, jónica, coríntia e compósita) concordantes no geral com a

³²³ Sobre o conceito de «despejo» na tratadística maneirista: Sylvie DESWARTE-ROSA, «Si dipinge col cervello et non con le mani. Italie et Flandres», *Fiamminghi a Roma, 1508-1608* (Actas do Simpósio Internacional realizado em Bruxelas, 24-25 Fev. 1995), N. Dacos (org.), *Bolletino d'Arte – Supplemento*, n.º100, 1997a, pp. 277-294.

³²⁴ Sylvie DESWARTE-ROSA, *Ideias e Imagens em Portugal na época dos Descobrimentos. Francisco de Holanda e a teoria da arte*, Maria Alice Chico (trad.), Lisboa: Difel, 1992, p. 116.

doutrina de Vitrúvio, que circulavam na obra *Regole Generali di Architectura sopra de cinque maniere degli edifici* (Veneza, 1537).

Tanto na pintura retabular como mural, Thomas Luis demonstra a sua *Maniera* nos ilogismos dos espaços que criou com uma arrojada distorção da perspectiva. No painel *Visitação* da igreja da SCM do Montijo quebrou a rigidez dos edifícios, dando ritmo à pintura através de uma ousada desarticulação arquitectónica, nomeadamente da perspectiva deformada do portal e dos degraus (paralelepípedos sobrepostos) da igreja representada na pintura. No arco da *Capela de S. Francisco de Assis*, nas paredes da *Gallerietta* e no tecto do *Oratório de Santa Catarina de Alexandria e de Santa Apolónia* do Paço Ducal de vila Viçosa, o artista mostra também a sua impar *maniera* nos pavilhões de arquitectura ilógica que pintou, nos quais delicadas colunas sustentam robustos frontais (primeiro caso) ou robustos entablamentos (figs. 49 a 51).



Figs. 49 e 50 – *Visitação*, 1591-1592, Thomas Luis, pintura sobre madeira. Observe-se a desarticulação da arquitectura no frontal e na escadaria da igreja. © F. R. Cordeiro.

Fig. 51 – *Santa Apolónia* num pavilhão clássico do *Oratório de Santa Catarina de Alexandria e de Santa Apolónia* (detalhe), c. 1602-1603, Thomas Luis, fresco. © F. R. Cordeiro.

No caso da pintura retabular, o artista representou a paisagem de forma semelhante nos dois painéis conhecidos. A «*montanha*»³²⁵ estilizada da *Visitação* da igreja da SCM do Montijo, por onde a Virgem passou para visitar

³²⁵ Lc 1, 39-56, *op. cit.*, 1991, p. 1361.

Santa Isabel, tem as mesmas características que o deserto percorrido pela Sagrada Família na *Fuga para o Egipto* (fig. 52 e 53).



Fig. 52 – *Fuga para o Egipto*, c. 1595, Thomas Luis e Simão Rodrigues (atribuição), igreja do convento de S. Domingos de Elvas. © R. Santos.

Fig. 53 – *Visitação*, 1591-1592, Thomas Luis, pintura sobre madeira, SCM do Montijo. © F. R. Cordeiro.

Relativamente aos vários tipos de flora presentes nas pinturas murais objecto deste estudo, Thomas Luis repetiu a utilização dos seguintes frutos e legumes, nos casos de Évora e Vila Viçosa, reveladores do gosto, da sensibilidade e erudição dos encomendantes e do artista (cuja linguagem cifrada se apresenta aqui sucintamente, e se descreverá em detalhe mais à frente): uvas (*Vitis vinifera* L.), marmelo (*Cydonia oblonga* Mill.), e laranja (*citrus aurantium* L.) originária do Oriente³²⁶ (do Sudeste da Ásia e da Índia); duas cucurbitáceas, a abóbora gila (*Cucurbita ficifolia* L.) e a courgette provenientes da América (*Cucurbita pepo* L.); e a cenoura, da família das apiáceas (*Daucus carota* L.), apreciada já na Antiguidade – figs. 54 a 62.

Constatou-se que Thomas pintou recorrentemente grupos de diferentes frutos com simbologias opostas como por exemplo a abóbora, símbolo de «perdição»³²⁷ (do pecado) junto de uvas, marmelos, e romãs (*Punica granatum* L.), sinais de «eucaristia»³²⁸, «amor, fertilidade [...] casamento»³²⁹, e «ressurreição»³³⁰, respectivamente, unidos de uma forma harmoniosa (pontualmente com cariz lascivo), através de delicadas fitas de tom avermelhado lembrando os mesmos motivos enlaçados por cordões, de cor

³²⁶ Lucia IMPELLUSO, *op. cit.*, 2004, p. 141.

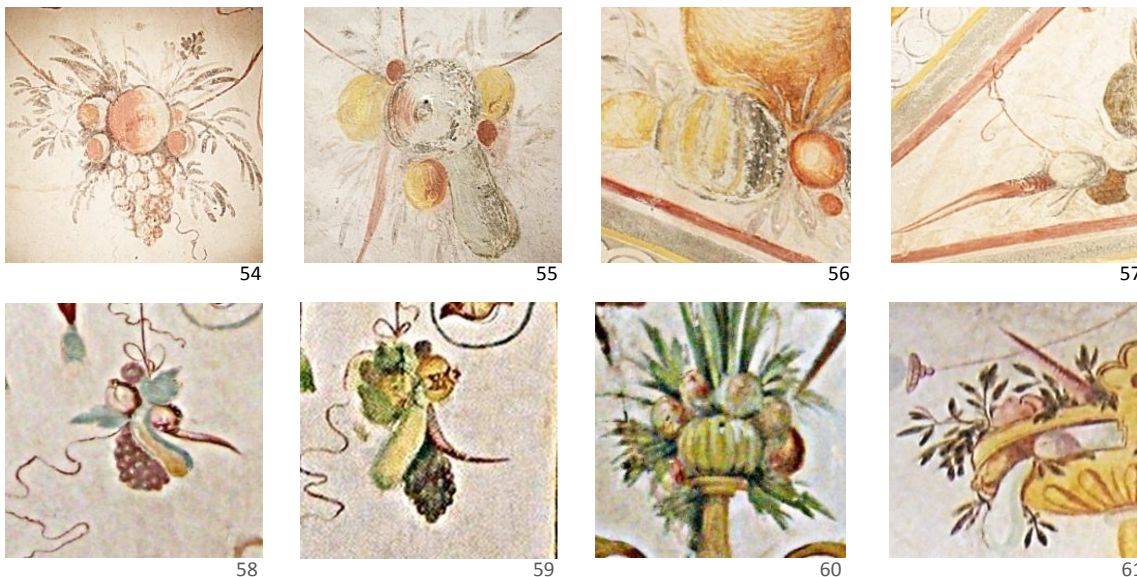
³²⁷ *Id.*, p. 175.

³²⁸ *Id.*, p. 32.

³²⁹ *Id.*, p. 157.

³³⁰ *Id.*, p. 145. Considerando que a fig. 59 é relativa ao programa do tecto da *Sala da Saga de Perseu*, no contexto da mitologia, este fruto nasceu do sangue de BÁCUS, quando um Titã o matou, mais tarde Rhea, mãe de Júpiter (Zeus) trouxe-o de novo à vida.

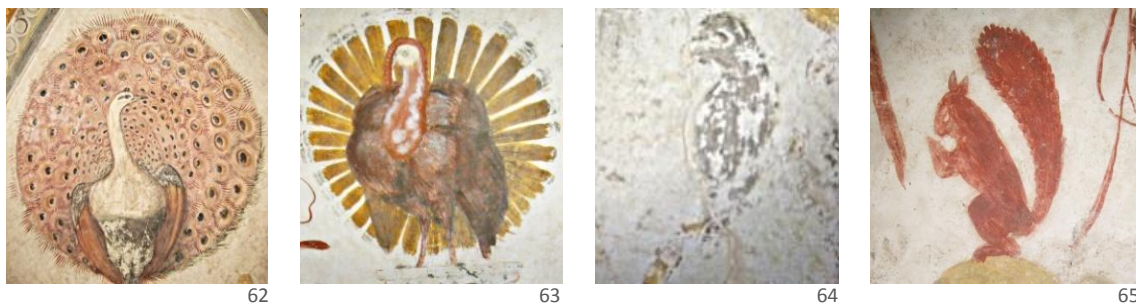
semelhante, utilizados por Raffaello Sanzio nas pinturas murais das *Loggie* do Vaticano (figs. 54, 55, 58 e 59).



Figs. 54 a 57 – *Salão das Armas*, c. 1582, Thomas Luis, fresco, Palácio dos Condes de Basto, Évora. © F. R. Cordeiro.

Figs. 58 a 60 – *Sala da Saga de Perseu*, c. 1602-1603, Thomas Luis, fresco, Paço Ducal de Vila Viçosa. © F. R. Cordeiro.

Na pintura mural em Portugal, Thomas Luis terá sido pioneiro na representação de certos tipos de fauna exótica (aves, animais terrestres e aquáticos), alusivos à descoberta de outros continentes pelos navegadores portugueses no século XVI, tais como: o pavão da Ásia, particularmente da Índia (géneros *Pavo* e *Afropavo*, da família dos faisões - *Phasianidae*); o peru da América central, do Peru (aves galiformes do género *Meleagris*); o papagaio do Brasil (ave pertencente à ordem dos Psitaciformes, família *Psittacidae*) e o esquilo vermelho ou esquilo-vermelho-urasiático (*Sciurus vulgaris*) pertencente ao género *Sciurus* (figs. 62 a 65).



Figs. 62 a 65 – Tecto do *Salão das Armas* (detalhes), c. 1582, Thomas Luis, fresco, Palácio dos Condes de Basto, Évora. © F. R. Cordeiro (2011).

Nos casos de Évora e Vila Viçosa, o artista utilizou de forma recorrente certos exemplares de fauna (tal como a flora, como se referiu), ainda não identificados em estudos, tais como: o perdigueiro (*Canis familiaris*), raça ibérica documentada desde o século XII, específica para a caça³³¹, tradição lúdica e militar dos encomendantes das pinturas; a catatua, ave psitaciforme pertencente à família *Cacatuidae* (da família dos psitacídeos segundo Sibley-Ahlquist), originária do Brasil; e a concha tridacna do Índico, presente nos gabinetes de curiosidades da época. Estes elementos iconográficos permitem compreender hoje as preferências e os costumes da aristocracia coeva (figs. 66 a 69).

³³¹ No século XVI, a caça praticada pela aristocracia além de ser um desporto lúdico era a forma de esta fazer o seu treino militar, preparando-se para as batalhas. Se o Rei e os nobres eram capazes de matar as feras, o mesmo faziam com os seus inimigos. Nesse sentido criaram-se espaços eco sinérgicos, como a tapada de Vila Viçosa, onde se podia caçar livremente animais selvagens representados nas pinturas de Thomas Luis em Évora (ex. observam-se lebres no *Salão das Armas*) e Vila Viçosa (ex. constatou-se um javali na sanca da *Sala de David e Golias*, com ligação a um episódio das *Metaformoses*).



Figs. 66 e 67 – O perdigueiro, painel *Perseu no banquete de núpcias* do tecto da *Sala da Saga de Perseu*, c. 1602-1603 e painel do tecto da *Sala da Tomada de La Goleta*, c. 1582, respectivamente, por Thomas Luis. © F. R. Cordeiro.

Figs. 68 e 69 – A catatua, *Sala da Saga de Perseu*, c. 1602-1603 e *Salão das Armas*, c. 1582, respectivamente, por Thomas Luis. © F. R. Cordeiro.

A concha tridacna (crustáceo estriado e de contorno ondulado, que atinge grandes dimensões) detectou-se nas pinturas murais de Thomas Luis, datadas no final do último quartel do século XVI e do início do XVII.

Este crustáceo observa-se no tecto do *Salão das Armas* do Palácio dos Condes de Basto de Évora, acima da cabeça do militar D. Diogo de Castro (?), e na *Sala da Saga de Perseu* do Paço Ducal calipolense, decorando cabeças femininas, provavelmente como alusão ao mar do Índico por onde os navegadores passaram aquando das descobertas. A concha tridacna terá surgido pela primeira vez na arte italiana. Detectou-se a sua presença numa pintura mural de Pietro Buonaccorsi do ano de 1546, e na azulejaria talaverana de 1602³³² (plausivelmente da oficina de Fernando de Loyasa³³³), existente na *Sala de David e Golias* afrescada por Thomas Luis na mesma época, preparando as «casas novas» do Palácio Ducal calipolense para o casamento de D. Teodósio II com D. Ana de Velasco y Girón (figs. 90-93).

A identificação deste crustáceo na arte portuguesa, italiana e espanhola coeva (pintura mural e azulejaria – figs. 90-93), é um contributo importante para

³³² Sobre a azulejaria do Paço Ducal de Vila Viçosa (com uma importante contextualização dos painéis, embora ainda sem a identificação da concha): Ana Paula Rebelo CORREIA, «Azulejos de Vila Viçosa», revista *Monumentos*, n.º 27, Lisboa: IHRU, 2007, p.138.

³³³ *Id.*, *ibid.*

a história de arte pois, segundo vários estudiosos³³⁴, este teria sido representado na arte apenas em meados do século XVIII, conhecendo-se exemplos na iconografia de mobiliário e talha retabular.

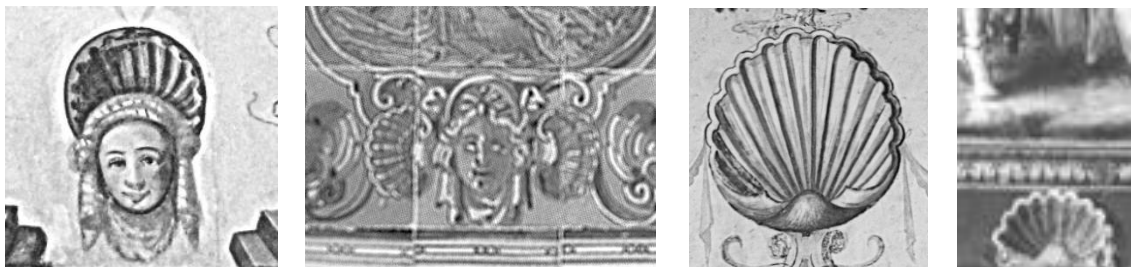


Fig. 90 – Tecto da *Sala da Saga de Perseu* (concha tridacna estilizada), c. 1602-1603, Thomas Luis, fresco, Palácio ducal de Vila Viçosa. © F. R. Cordeiro.

Fig. 91 – Painel de azulejos da *Sala de David e Golias*, c. 1602-1603, oficina de Talavera, Palácio ducal calipolense. © Filipa Cordeiro.

Fig. 92 – Tecto do *Salão das Armas*, c. 1582, Thomas Luis, fresco, Palácio dos Condes de Basto, Évora. © F. R. Cordeiro.

Fig. 93 – Tecto da *Sala di Perseo*, 1546, Pietro Buonaccorsi, Apartamento Farnése, Castello Sant'Angelo, Roma. © F. R. Cordeiro da fotog. geral de Fondazione Federico Zeri.

Depois de se ter caracterizado o espaço nas pinturas de Thomas Luis, descrevem-se em seguida aspectos relativos às personagens representadas.

Na pintura mural, Thomas Luis pintou povos de diferentes continentes alusivos às descobertas e à expansão da Fé cristã, testemunhos pictóricos considerados, actualmente, raros.

Nos tectos da *Sala da Tomada de La Goleta* e do *Salão das Armas* observam-se representações alusivas aos portugueses envolvidos na expansão no Norte de África (figs. 94 e 95), índios e um oriental, estes dois

³³⁴ Segundo Myriam Oliveira este crustáceo «teve ampla divulgação internacional [...]. Pouco utilizado nas composições ornamentais francesas, onde aparece apenas esporadicamente em detalhes de lambris e móveis régência [...] teve boa aceitação na Baviera e no mundo luso-brasileiro, onde caracteriza uma importante fase transicional entre o Barroco e o Rococó, de 1740 a 1760». Myriam A. Ribeiro de OLIVEIRA, *op. cit.*, 2003 (capítulo II «composições moderadas e ainda simétricas», p. 303 (nota 15). Em Portugal, a presença da concha tridacna na arte apenas foi reconhecida «nas pilastras da capela-mor da igreja da Madre de Deus, obra de Félix Aduato da Cunha, c. 1740». José MECO, *com. pess.* 2.4.2012.

últimos alusivos, provavelmente, às terras descobertas e às missões no Ocidente (América) e no Oriente (da Índia ao Japão).



Fig. 94 – Sala da Tomada de La Goleta, c. 1582, Thomas Luis.
© F. R. Cordeiro.

Fig. 95 – Salão das Armas, plausível retrato de D. Diogo de Castro, c. 1582, Thomas Luis.
© F. R. Cordeiro.

No campo da pintura, o índio brasileiro³³⁵ terá sido representado pela “primeira” vez no painel da *Adoração dos magos* do retábulo da capela-mor da Sé de Viseu (hoje no Museu Grão Vasco), datado de c. 1502³³⁶, atribuído à oficina de Vasco Fernandes (denominado *Grão Vasco*) segundo estudos³³⁷, encomendado pelo Bispo D. Fernando Gonçalves de Miranda em 1501.

Crê-se que Thomas Luis tenha observado a referida pintura retabular de Viseu, pois nessa obra a cabeça do índio apresenta uma plumagem exótica

³³⁵ No painel *Adoração dos magos*, do retábulo da capela-mor da Sé de Viseu, o Rei Baltazar foi substituído por um índio que poderá ser da «*etnia tupimambá*». É certamente a representação mais antiga do índio, realizada pouco depois da *carta de Pêro Vaz de Caminha* datada de 1500. Dalila RODRIGUES (Com. Cient.), *Grão Vasco e a pintura europeia do Renascimento*, Lisboa: CNCDP-IPPC, 1992, p. 91. Pedro DIAS, *História de Arte Portuguesa no mundo (1415-1822). O espaço do Atlântico*, Navarra: Círculo de Leitores, 2008, p. 308.

³³⁶ Pedro DIAS, *op. cit.*, 2008, p. 308.

³³⁷ Autores que atribuem o referido painel *Adoração dos magos* do retábulo da capela-mor da Sé de Viseu à oficina de Vasco Fernandes: *id.*, *ibid.*; Dalila RODRIGUES (Com. Cient.), *op. cit.*, 1992, p. 91.

Sobre o processo criativo de Vasco Fernandes: Dalila RODRIGUES, *Modos de expressão na pintura portuguesa. O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra [Abril de 2001].

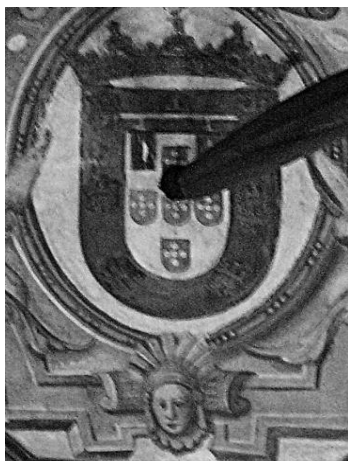
com pontas arredondadas, de forma semelhante à presente em certas personagens pintadas pelo artista no Paço Ducal de Vila Viçosa, no Mosteiro das Chagas calipolense e no Palácio dos Condes de Basto em Évora (figs. 96 a 98), designadamente: no centro do tecto da *Sala da Saga de Perseu*, junto do brasão da Casa de Bragança (c. 1602-1603); no arco da *Capela de São Francisco de Assis* (c. 1595-1600); e no *Salão das Armas* (c. 1582).

No tecto deste último salão, Thomas Luis pintou também um oriental [nipónico (?)], como se referiu. Tanto os índios como o oriental parecem aludir à descoberta do *Novo Mundo* a Ocidente e Oriente, pelos portugueses, e à difusão da Fé cristã, nomeadamente através do padre jesuíta navarro S. Francisco Xavier³³⁸ (Xavier, 1506 - Sanchoão, 1552), que percorreu terras da Índia ao Japão, chegando a estas últimas em 1549 (figs. 98 e 99).

É plausível que o artista tivesse conhecimento sobre representações de orientais na pintura coeva, nomeadamente no *Pentecostes*³³⁹ (c. 1575), do artista António Leitão, da *Capela de Santo António* de Freixo de Espada à Cinta (talvez originário da antiga *Capela do Espírito Santo* dessa vila). Na pintura de Leitão, os orientais são distintos da representação de Thomas Luis no *Salão das Armas*, são adultos e apresentam chapéus nipónicos parecidos com os que o artista colocou numa figura feminina na *Sala da Tomada de La Goleta* (fig. 130, p. 134).

³³⁸ Sobre S. Francisco Xavier: António Camões GOUVEIA, «O europeu Francisco Xavier (1506-1552), um dos fundadores da Companhia de Jesus (1540), missionário no Oriente (1542-1552)», *Oriente*, n.º 13, Lisboa: Fundação Oriente, Dez. 2005, pp. 58-69.

³³⁹ Sobre O *Pentecostes* de António Leitão: «Uma visão ecuménica do oriente na pintura portuguesa do séc. XVI, O “Pentecostes” de António Leitão em Freixo de Espada-à-Cinta», *Cadernos Terras Quentes. Martim Gonçalves de Macedo 1386/ 2011 (625 anos)*, Macedo de Cavaleiros: Associação de Defesa do Património Arqueológico do Concelho de Macedo de Cavaleiros “Terras Quentes”/ Câmara Municipal de Macedo de Cavaleiros, 8 de Maio 2011, pp. 63-66.



96



97



98



99

Fig. 96 – Tecto da *Sala da saga de Perseu*, c. 1602-1603, Thomas Luis. © F. R. Cordeiro.

Fig. 97 – Arco da *Capela de São Francisco de Assis*, c. 1595-1600 Thomas Luis. © F. R. Cordeiro.

Figs. 98 e 99 – Tecto do *Salão das Armas*, c. 1582, Thomas Luis: um índio e um oriental. © F. R. Cordeiro.

Relativamente à caracterização do cabelo, é interessante notar a preferência de Thomas Luis pelo loiro para representar personagens sacras e profanas.

Na Antiguidade, o loiro esteve ligado a personagens relevantes como «*deuses e heróis*»³⁴⁰. O cabelo loiro é, em geral, considerado o reflexo da «*luminosidade moral*»³⁴¹.

Thomas Luis representou com o cabelo loiro tanto os índios, invocativos do *Novo Mundo*, o “paraíso térreo” achado pelos navegadores portugueses (fig. 97), os heróis e os vilões, nas pinturas de Vila Viçosa, nomeadamente: a mártir Santa Apolónia alusiva à santidade; o herói bíblico David, na *Sala de David* e

³⁴⁰ Federico REVILLA, *op. cit.*, 1995, p. 354.

³⁴¹ *Id.*, *ibid.*

Golias, «loiro»³⁴² conforme descrito no *Antigo Testamento*; a terrífica Medusa (símbolo do Mal) na *Sala da Saga de Perseu*, com cabelos “simulando” serpentes (contrariamente à Medusa pintada por Caravaggio em c.1597, com cabeleira cinzenta feita explicitamente de serpentes, hoje na Galleria degli Uffizi em Florença); e mulheres desnudas junto de répteis, símbolo do pecado da Luxúria segundo a obra já mencionada de Cesare Ripa (Parte I, 3), no *Oratório de Santa Catarina de Alexandria e de Santa Apolónia* (figs. 100 a 103).



Fig. 100 – S. Apolónia, tecto do *Oratório de Santa Catarina de Alexandria e de Santa Apolónia*, c. 1602-1603, Thomas Luis. © F. R. Cordeiro.
 Fig. 101 – David, tecto da *Sala de David e Golias*, c. 1602-1603, Thomas Luis. © F. R. Cordeiro.
 Fig. 102 – Medusa, *Sala da saga de Perseu*, c. 1602-1603, Thomas Luis,. © F. R. Cordeiro.
 Fig. 103 – Luxúria, *Oratório* acima referido, Thomas Luis. © F. R. Cordeiro.

Relativamente à anatomia das personagens humanas e híbridas, transparece na sua caracterização o ideal de beleza e a sensibilidade de cariz erudito de Thomas Luis, mantida em determinadas figuras, entre c. 1582 e c. 1602-1603. Nas pinturas do caso de Aldeia Galega e de Elvas, referidos neste estudo, o artista caracterizou da mesma forma os rostos de S. José, com bigode e barbas longos esbranquiçados, como um idoso (figs. 52 e 53). Também manteve a mesma anatomia nos rostos de certos santos e figuras mitológicas tais como os da Virgem Maria e de Andrómeda, ambas com cara oval, nariz esguio, boca pequena e olhos amendoados encimados por sobrancelhas finas (figs. 104 e 105). As figuras zoomórficas – esfinges –, que pintou nos casos de Évora e Vila Viçosa são esbeltas, de pescoço estreito, peito reduzido e dorso elegantemente perfilado.

Ao longo de duas décadas, é interessante notar que Thomas Luis conservou, associados às esfinges, elementos iconográficos com as mesmas

³⁴² 1 Sm. 16, 12, *op. cit.*, 1991, p. 349.

características: laços de fitas estreitas avermelhadas, com pontas “serpentinatas”; e tapetes depurados com uma cercadura de largura proporcionalmente idêntica (figs. 104 a 107).



Fig. 104 – *Sala da Saga de Perseu*, c. 1602-1603, Thomas Luis. © F. R. Cordeiro.
 Fig. 105 – *Visitação*, 1591-1592, Thomas Luis. © F. R. Cordeiro.
 Fig. 106 – *Gallerietta*, 1602, Thomas Luis. © F. R. Cordeiro.
 Fig. 107 – *Salão das Armas*, c. 1582, Thomas Luis. © F. R. Cordeiro.

Ainda sobre a representação anatômica das personagens, no painel *Visitação* o artista demonstra a sua arrojada *Maniera* na construção de formas vanguardistas como um rosto a três quartos com olhar deformado, em perspectiva ilógica (fig. 108).

Está-se perante um artista atento a pormenores que, num primeiro olhar, podem passar despercebidos a um observador apressado.

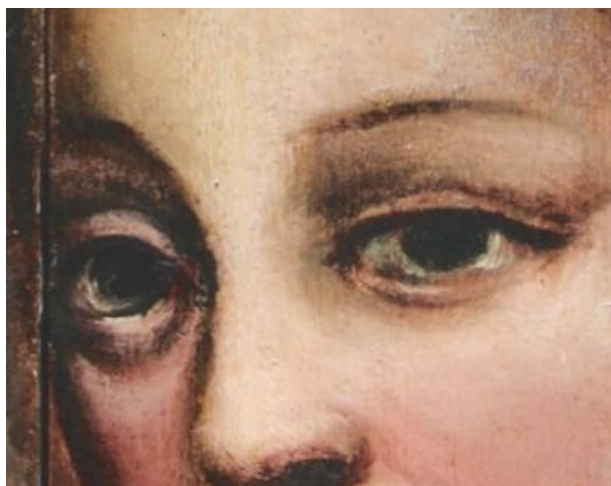


Fig. 108 – *Visitação*, 1591-1592, Thomas Luis. Observe-se o olhar deformado da segunda personagem feminina (2º plano). © F. R. Cordeiro.

As pinturas objecto deste estudo, quando analisadas com atenção, mostram ainda outras características que permitem conhecer melhor Thomas Luis e a obra de outros pintores contemporâneos e anteriores.

Fala-se da diferente tonalidade das carnações das personagens, consoante a sua idade, aspecto que o artista tratou com aprimorado desvelo e que passou despercebido em estudos deste e de outros pintores com sensibilidade

análoga. No caso da *Visitação* da igreja da SCM de Aldeia Galega, Thomas mostra a diferença de idade das personagens caracterizando as suas carnações com tons distintos. As figuras jovens apresentam tez clara (a Virgem Maria e duas mulheres em segundo plano), no entanto as personagens idosas têm a pele tisonada (Santa Isabel, S. José e Zacarias). Também pintores anteriores e coevos fizeram esta diferenciação, aparentemente pela mesma razão. De salientar as *Visitações* de Giotto, cuja obra influenciou a pintura de Thomas Luis (ex. fresco da *Capela degli Scrovegni*, séc. XIV) e de artistas seus contemporâneos, tais como Diogo Teixeira (ex. a *Visitação* do retábulo da SCM de Alcochete, 1586-88), e André Peres, fiscal da empreitada de Thomas no Paço Ducal de Vila Viçosa (ex. o retábulo da SCM de Arraiolos³⁴³, 1603-1604) – fig. 109 a 111.

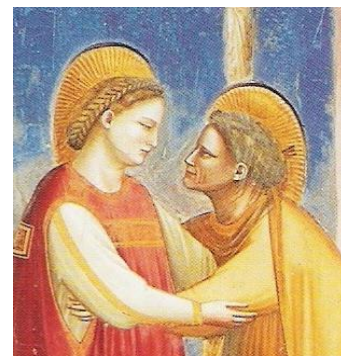
No entanto, outros pintores, cujas *Visitações* tiveram eco na pintura de Thomas, não fizeram a diferenciação dos tons de pele, nomeadamente: o pintor renascentista Ghirlandaio, na *Visitação* hoje no Louvre; e o artista maneirista português Cristóvão Vaz, no retábulo da igreja da SCM de Colares (originalmente da igreja da SCM de Sintra).



109



110



111

Fig. 109 – *Visitação*, 1591-1592, Thomas Luis, painel, SCM do Montijo, © F. R. Cordeiro;
 Fig. 110 – *Visitação*, 1586-1588, Diogo Teixeira, painel, SCM de Alcochete, © F. R. Cordeiro;
 Fig. 111 – *Visitação*, 1304-1306, Giotto, fresco, *Capela degli Scrovegni* em Pádua, © F. R. Cordeiro da fotog. geral de Rizoli Editore.

³⁴³ Sobre o retábulo de Arraiolos, por André Peres: Vítor SERRÃO, «Uma obra desconhecida do pintor maneirista André Peres: as tábuas do antigo retábulo da Misericórdia de Arraiolos (1603)», *Callípole, Revista de Cultura*, n.ºs 5-6, Vila Viçosa: CMVV, 1997-98, pp. 123-140.

Para a caracterização das vestes de santos, anjos, heróis bíblicos, figuras híbridas, personagens mitológicas e vilões, Thomas Luis inspirou-se no conteúdo de fontes literárias e em gravuras que circulavam na época.

O vestuário dos santos (Santa Maria, S. José, S. Zacarias, S. Francisco de Assis, Santa Catarina de Alexandria e Santa Apolónia), está representado com sobriedade «*de acordo com a sua vida terrena, afastando-se o luxo e de todos os adornos desnecessários*»³⁴⁴, conforme aconselhado pelo Cardeal Paleotti no *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* do ano de 1582, no decurso do Concílio de Trento (figs. 7, 8, 33 e 112).

Na *História de David e Golias* representada no tecto da sala do mesmo nome do Palácio Ducal calipolense, também o herói bíblico David tem uma túnica sóbria (alusiva à veste humilde de pastor), sobre a qual apresenta um «*alforge*»³⁴⁵, e o vilão Golias traz «*na cabeça um capacete de bronze e no corpo uma couraça*»³⁴⁶ de escamas, [...] *peneiras de bronze e um escudo de bronze [...] [sobre] os seus ombros*»³⁴⁷, tal como narrado no *Antigo Testamento*. Determinados elementos presentes nas vestes de David (o «*alforge*»), e de Golias (as «*escamas*»), não constam nas gravuras de Philippe Galle, nas quais Thomas Luis se inspirou, aspecto que demonstra a sua atenção ao conteúdo das fontes literárias inerentes aos programas iconográficos que representou (figs. 113 a 115).

Nos grutescos pintados por Thomas, as figuras híbridas – cariátides e seres humanos metamorfoseadas de folhagem – estão ora nus, ora vestidos com túnicas depuradas, alternando de forma harmoniosa com *quadri riportati* (figs. 116 e 117).

³⁴⁴ Sobre a obra *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*: Natália FERREIRA-ALVES, *op. cit.*, 1995, p. 61.

³⁴⁵ 1 Sm 17, 40, *op. cit.*, 1991, p. 351.

³⁴⁶ A couraça é uma peça de armadura para protecção do corpo, em especial da zona peitoral e dos flancos. Foi utilizada pelos militares na Antiguidade e na Idade Média. Inicialmente era em couro, daí o seu nome, mas também poderia ser composta por pregos ou lâminas de metal.

³⁴⁷ 1 Sm 17, 4-7, *op. cit.*, 1991, p. 350.

O artista pintou seres híbridos com vestes ou metamorfoseados de folhagem (que exprimem um sentido de «libertação»³⁴⁸ em relação ao mundo real dominado pela ordem, pelo peso e pelo sentido da gravidade – fig. 117), nos três edifícios onde trabalhou a fresco: no Palácio dos Condes de Basto eborense (nas salas da *Tomada de La Goleta* e das *Armas*); no Mosteiro das Chagas (na *Capela de S. Francisco de Assis*) e no Palácio Ducal (na *Gallerietta*, na *Sala da Saga de Perseu*, no *Oratório de Santa Catarina de Alexandria e de Santa Apolónia* e na *Sala de David e Golias*), em Vila Viçosa.



112



113



114



115

Fig. 112 – *Oratório de Santa Catarina de Alexandria e de Santa Apolónia*, c. 1602-1603, Thomas Luis. © F. R. Cordeiro, FCB.

Figs. 113 e 114 – *Sala de David e Golias*, c. 1602-1603, Thomas Luis. © F. R. Cordeiro, FCB.

Fig. 115 – Golias, detalhe de gravura de Philippe Galle. © F. R. Cordeiro da fotograf. geral de V. Serrão, 2008.

Figs. 116 e 117 – *Gallerietta*, 1602, Thomas Luis. © F. R. Cordeiro.



116



117

Os panejamentos das personagens femininas do painel *Visitação* de Thomas Luis foram elegantemente matizados com cores maneiristas. Certos tons, o cor-de-laranja quente da veste de Santa Isabel, o cor-de-rosa

³⁴⁸ Sobre o significado do grotesco «de folhagem»: Maria T. DESTERRO, *Francisco de Campos (c. 1515-1580), e a Bella Maniera*, Tese de Doutoramento, Lisboa: Departamento de História da Arte da FLUL, 2008a, p. 58.

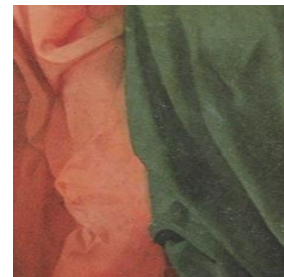
esverdeado da sobre-túnica de Maria e o verde azulado³⁴⁹ do manto da mesma personagem lembram³⁵⁰ os utilizados pelos precursores do Maneirismo Rosso Fiorentino e Pontormo – figs. 118 a 120.



118



119



120

Fig. 118 – *Visitação*, 1591-92, Thomas Luis, óleo e têmpera sobre madeira, 291,5 x 212 cm, SCM do Montijo. © F. R. Cordeiro.

Fig. 119 – *Virgem no trono e quatro santos*, século XVI, Rosso Fiorentino, óleo sobre madeira, 172 x 141 cm. © F. R. Cordeiro da fotog. geral de Scala.

Fig. 120 – *Visitação*, 1528-1529, Pontormo, óleo sobre madeira, 202 x 156 cm, Pieve di San Michele, Carmignano, Florença. © F. R. Cordeiro da fotog. geral de Scala.

³⁴⁹ O manto da Virgem, tradicionalmente pintado de azul (cor do Mistério), foi pintado de “verde acastanhado” por Diogo Teixeira na *Visitação* da SCM de Alcochete (1586-88).

Conforme se apurou, o manto da Virgem foi também pintado de verde já por pintores da Alto Renascença (no final das suas carreiras), tais como: Raffaello Sanzio na *Sagrada Família com Santa Isabel e S. João Baptista*, 1513, óleo sobre tela (hoje no Louvre); e Andrea Mantegna (1431-1506) *Sagrada Família com Maria Madalena*, c. 1500, pintura a têmpera (actualmente no Metropolitan Museum de Nova York). Sobre as referidas obras de Raffaello e de Mantegna: Richard COCHE, *Raffaello Sanzio*, Rutland: Chausser Press, 2004; Giuseppe FRANGI, «O Manifesto deste ano», *Passos*, Ano XIV, nº11, Lisboa: Taprobana Associação Cultural (TAC), Dez. 2008, p. 10.

³⁵⁰ Quando se comparam aqui os tons, presentes em obras de diferentes pintores, tem-se em conta que estes são “condicionalmente” semelhantes, ou seja dependem do tipo de luz aquando da fotografia, e do estado de preservação das obras. Para alcançar um conhecimento científico sobre os tons comparáveis seria necessário o estudo dos materiais intrínsecos, através de MEA.

O “sopro” incutido por Thomas em certos panejamentos também é semelhante ao mesmo artifício utilizado pelos precursores do Maneirismo Rosso e Pontormo.

Tanto nos murais de Évora e Vila Viçosa, como na pintura retabular de Aldeia Galega, Thomas Luis cobriu as suas personagens com panejamentos esvoaçantes, sinuosos ou estilizados, acentuando formas “serpentinatas” (figs. 121 a 123).



121



122



123

O “sopro” nas pinturas murais e retabular de Thomas Luis:

Fig. 121 – *Sala da Tomada de La Goleta*, c. 1582, fresco;

Fig. 122 – *Sala da Saga de Perseu*, c. 1602-03, fresco;

Fig. 123 - *Visitação*, 1591-1592, pintura sobre madeira.

© F. R. Cordeiro.

Thomas Luis não representou as dobras dos panejamentos sempre do mesmo modo, aspecto que denota a sua versatilidade e criatividade. Estas comportaram uma evolução entre os casos de Aldeia Galega (Parte II, 1.3), Idanha-a-Nova (Parte II, 2.1) e Vila Viçosa: as linhas rectas sobressaem no primeiro caso (fig. 7), que também as apresenta sinuosas; no segundo caso sobressaem as sinuosas (fig. 9); e no terceiro avultam os dois tipos de dobras, estilizadas com rectas e sinuosas em diferentes personagens (figs. 122 e 141).

Como se referiu, de uma forma geral, o artista caracterizou as personagens com sobriedade (ex. vestes dos santos e anjos), no entanto pontualmente adornou figuras femininas e masculinas com peças de vestuário

complementares, tais como: chapéus; enfeites de cabelo e calçado. Através desses elementos caracterizadores de personagens profanas e sacras (sóbrios nestas últimas), nos casos de Évora, Aldeia Galega e Vila Viçosa objecto deste estudo, o artista sublinha o seu espírito criativo, individualizado, e a sua sensibilidade artística.

Thomas Luis, na substituição das tradicionais auréolas por chapéus de forte valor iconológico na *Visitação* de Aldeia Galega do Ribatejo, mostra-se também vanguardista, tal como na arquitectura e nas formas anatómicas anti-clássicas.

Denota-se um certo vanguardismo de Thomas na caracterização da Virgem na *Visitação* da SCM de Aldeia Galega do Ribatejo, com um chapéu de aba larga de “peregrina” no lugar da auréola, contrariamente ao que faziam os artistas coevos (ex. elemento distinto da auréola sobre a cabeça da Virgem na *Visitação* da SCM de Alcochete, por Diogo Teixeira). O pintor e tratadista Francisco Pacheco (1564-1644), sogro de Velásquez, no seu tratado *Arte de la Pintura* (publicação póstuma, 1649), inspirado nas estampas da obra do Padre Jerónimo Nadal, já referida, e em *Meditationes Vitae Christe* do século XIII, de S. Boaventura, narrou que Nossa Senhora se deve pintar com chapéu no tema da *Visitação*: «*la soberana Señora vestida como se ha dicho, con sombrero de palma*»³⁵¹. No entanto, Thomas Luis, talvez pressionado pelos ditames tridentinos (que tiveram repercussão em fontes tais como *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, datada de 1577, de S. Carlos Borromeu, compêndio de normas para os artistas, que narra que «*os santos deverão ser representados [...] colocando auréola nos que foram canonizados*»³⁵²), alterou em geral a forma caracterizar os santos nas encomendas que se seguiram ao retábulo da SCM de Aldeia Galega, ou seja, nos casos de Idanha-a-Nova, Elvas e Vila Viçosa (realizados não só em consonância com a fonte literária mencionada, como com as pinturas de artistas seus contemporâneos³⁵³). No

³⁵¹ Francisco PACHECO, *op. cit.* [1649], 1956, p. 236.

³⁵² Natália FERREIRA-ALVES, *op. cit.*, 1995, pp. 59-60.

³⁵³ No século XVI, a auréola foi mantida em santos representados em bens culturais internacionais, de vários ramos artísticos (ex. pintura, desenho e gravura) alusivos ao tema da *Visitação*, tais como: pintura portuguesa de Cristóvão Vaz e de Diogo Teixeira; pintura espanhola de Luis de Morales; pintura italiana de Pontorno; desenho do flamengo Crispin van

primeiro e segundo casos, Thomas Luis nimbou todos os santos (excepto Jesus morto, no painel *Cristo deposto da cruz* de Idanha-a-Nova). Em Vila Viçosa, Thomas Luis nimbou alguns santos, nomeadamente: S. Francisco e Santa Maria Madalena, na Capela de *S. Francisco de Assis*; e Santa Apolónia, no *Oratório de Santa Catarina de Alexandria e de Santa Apolónia*. No último espaço sacro referido, o artista não colocou a auréola sobre a cabeça da sábia Santa Catarina de Alexandria³⁵⁴.

No painel *Visitação* da SCM de Aldeia Galega do Ribatejo é interessante notar que, além da Virgem, todas as personagens de escala superior ou igual ao observador apresentam singelos chapéus de forte valor iconológico (figs. 124 a 129): S. José apresenta um chapéu idêntico ao da Virgem (aludindo à sua peregrinação ao longo de «c. 120 Km [...] entre Nazaré e a cidade de Judá onde vivia S. Isabel»³⁵⁵); duas personagens femininas apresentam simples toucas brancas, alusão provável ao seu estatuto de “serventes” (de parteiras, segundo os Apócrifos); Santa Isabel esconde o cabelo de anciana numa singela touca branca; e Zacarias usa o chapéu cónico com que os pintores contemporâneos de Thomas caracterizaram os sacerdotes Judeus (em pinturas coevas e posteriores³⁵⁶), diferente do diadema de linho³⁵⁷ usado no tempo de Cristo e mantido por Diogo Teixeira na *Visitação* de Alcochete.

den Broeck (1524-1591); gravuras do flamengo Hieronymus Wierix (1553-1619), baseadas em obras do italiano Bernardo de Passeri (1540-1596), que ilustram a fonte literária *Evangelicae Historiae Imagines* do Padre jesuíta Jerónimo Nadal (Palma 1507 – 1580). Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2013a, p.173. Anexo IV – EPP, artigo n.º 9.

³⁵⁴ A vida de S. Catarina de Alexandria (início do séc. IV), descrita pela primeira vez no século X no Menológico do Imperador Basílio II e posteriormente na *Legenda Aurea* (Lv. 7), do século XIII, foi difundida sobretudo através desta última fonte, no século XV. Sobre a vida de Santa Catarina de Alexandria e a sua representação iconográfica na pintura quinhentista: Filipa R. CORDEIRO, *Estudo e tratamento de duas pinturas “Santa Catarina de Alexandria” – século XVI, e “Anunciação do Anjo a Nossa Senhora” – século XVII*, Tese, Lisboa: ESCR [1995], pp. 15-20.

³⁵⁵ *Id.*, *op. cit.*, 2013a, p. 177.

³⁵⁶ Encontrou-se o “chapéu cónico” que caracteriza este sacerdote na *Visitação* de Thomas, em pinturas de outros temas, coevas e posteriores, nomeadamente nos sacerdotes judeus presentes em *Apresentações do Menino no Templo* de: Diogo Teixeira, da igreja da Luz de

Na pintura de Thomas, a caracterização das personagens com chapéus estendeu-se às personagens sacras e profanas na pintura mural (tectos e paredes), em Évora e Vila Viçosa (figs. 130 a 136), sendo estes por vezes semelhantes (figs. 124 e 130; figs. 134 e 136).



Observem-se os diferentes chapéus representados por Thomas Luis:

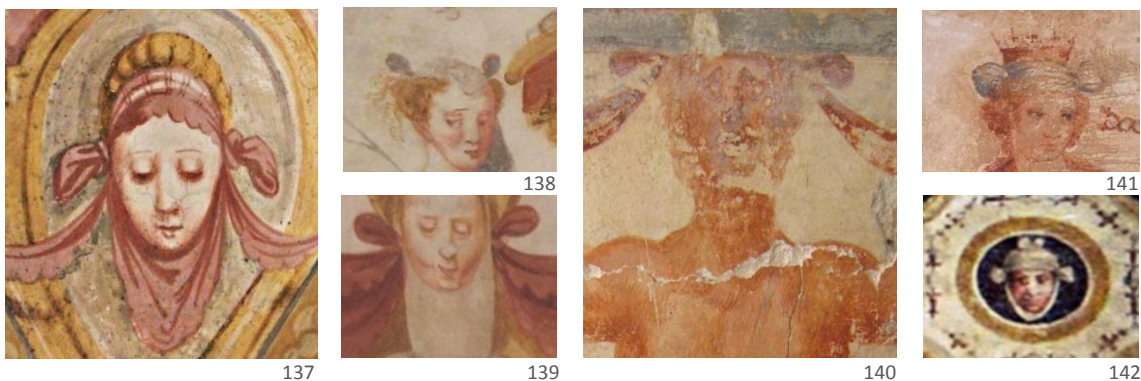
Figs. 124-129 – Pintura de cavalete *Visitação*;
 Figs. 130-136 – Pinturas murais da *Sala da Goleta*, *Salão das Armas* (esfinge) no Palácio dos Condes de Basto, *Capela de S. Francisco* (S. Clara) no Mosteiro das Chagas calipolense, *Gallerietta* (árpia), da *Sala da saga de Perseu* (Perseu e Atena) e da *Sala de David e Golias* (David), no Paço Ducal de Vila Viçosa. © F. R. Cordeiro.

Outra característica de Thomas, observada nos casos de Évora e Vila Viçosa, é a preferência pelo mesmo tipo de caracterização de rostos femininos e masculinos com “laçadas de pano” simulando orelhas, que utilizou de forma recorrente tanto em contexto civil como religioso, tornando-se uma espécie de “assinatura” (figs. 137 a 142).

Carnide, datada de c. 1590; Simão Rodrigues e Vieira Serrão, da igreja do Carmo de Coimbra, 1612-1613. Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.* [2013e] (pp. 1-16). Anexo IV – EPP, artigo n.º 13.

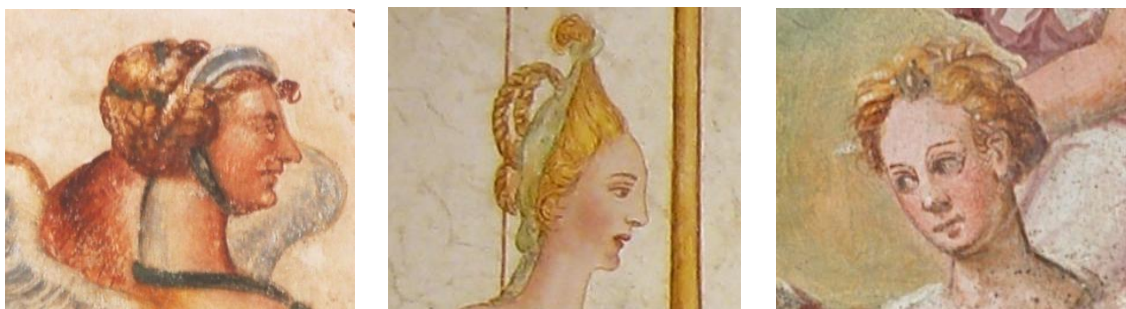
³⁵⁷ Sobre o diadema de linho presente na *Visitação* de Diogo Teixeira da SCM de Alcochete: *Id.* (p. 7).

Thomas Luis demonstra a sua sensibilidade nos delicados penteados que compõem, com sobriedade em espaços religiosos (fig. 143) e ousadia em salas privadas (fig. 144), onde figuras híbridas e humanas apresentam entrançados ou mechas de cabelo adornados com diademas, faixas de tecido ou fitas (figs. 143 a 145).



De notar o uso recorrente de “laçadas”, simulando orelhas de animal em rostos:

Figs. 137-142 – Pinturas murais da *Sala da Tomada de La Goleta*, do *Salão das Armas*, da *Capela de S. Francisco*, do *Oratório de Santa Catarina de Alexandria e de Santa Apolónia*, e da *Sala de David e Golias*, por Thomas Luis. © F. R. Cordeiro.



Penteados, por Thomas Luis:

Figs. 143 a 145 – Pinturas murais do *Oratório de Santa Catarina de Alexandria e de Santa Apolónia* (esfinge), da *Gallerietta* (esfinge) e da *Sala da saga de Perseu* (musa). © F. R. Cordeiro.

Atento aos detalhes, o artista não descurou a caracterização do calçado das personagens (que lembram modelos de calçado romano), em que incutiu a sua *Maniera*, especificadamente: o sapato fechado de biqueira redonda na Virgem da pintura *Visitação*, calçado de forma e cor semelhante ao colocado por

Ghirlandaio³⁵⁸ no seu painel do mesmo tema (hoje no Louvre); dois tipos de *caligae*, a sandália de tiras de cabedal enfeitada com cabeças de pregos, na Deusa Atena (com duas finas tiras cruzadas, criação do artista) e a bota *caligae*, sem biqueira e com dobra no cano alto (usada por oficiais romanos), em Perseu, no tecto da *Sala da Saga de Perseu*; e ainda a bota *campagus*, com um *design* recriado pelo artista (um rosto barbudo que adorna a zona inferior), em Golias, no tecto da *Sala de David e Golias* (figs. 146 a 149).



Calçado, por Thomas Luis:

Figs. 146 a 149 – Painel *Visitação* (Virgem Maria) e pinturas murais da *Sala da saga de Perseu* (Atena e Perseu) e da *Sala de David e Golias* (Golias). © F. R. Cordeiro.

É interessante notar que Thomas não alou nem o capacete (fig. 134), nem o calçado de *Perseu* (fig. 145), atributos de Mercúrio emprestados ao herói presentes em pinturas alusivas ao mesmo tema pintado por grandes artistas italianos (ex. Pietro Buonaccorsi, Giorgio Vasari, entre outros), provavelmente porque o artista procurou aproximar a heroicidade dos feitos do herói mitológico Perseu à dos seres humanos, neste caso à da Casa brigantina, encomendante desse tema.

³⁵⁸ Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2013a, p. 177, fig. 20. Anexo IV – EPP, artigo n.º 9.

O artista também já tinha humanizado os santos na *Visitação* da SCM da antiga Aldeia Galega do Ribatejo, ao suprimir-lhes as auréolas, tornando a santidade acessível a todos. De facto, os santos são pessoas “comuns”³⁵⁹.

A música é um assunto que apresenta grande destaque na pintura de Thomas Luis em espaços civis (em temas de grutesco e mitológicas) e religiosos, que dão hoje testemunho dos instrumentos musicais tocados no séc. XVI.

Como se referiu, Thomas conviveu com «*John Pigford*»³⁶⁰, organista de Filipe I. A música, ligada a importantes centros de polifonia como as Sés de Évora e de Santa Cruz de Coimbra, fazia parte da educação da jovem nobreza.

Nos casos de Évora e Vila Viçosa observam-se aerofones, cordofones e um idiofone: um olifante (o corno de animal)³⁶¹ (fig. 150) e a charamela (oriunda da Eurásia) no *Salão das Armas* do Palácio dos Condes de Basto eborense; a gaita-de-foles³⁶² e a flauta no *Oratório de Santa Catarina de Alexandria e de Santa Apolónia* do Paço Ducal calipolense; a flauta, o violino (fig. 151), o alaúde, a lira e a harpa na *Sala da Saga de Perseu* do mesmo palácio; e a pandeireta no *Oratório* referido.

No painel *A Deusa Pala Atena visita as nove musas no monte Helicon*, já referido, o artista Thomas Luis deu ênfase a alguns elementos das estampas de Virgil Solis que ilustram as *Metamorfoses*, designadamente a três instrumentos tocados no ambiente de Corte do século: a flauta; a lira «de

³⁵⁹ Os santos são pessoas “comuns” que adiriram a Deus, ao ideal de que é constituído o seu destino. Como refere Cyril Martindale: «*il santo non è un superuomo, il santo è un uomo “vero”. Il santo è un vero uomo perché aderisce a Dio e quindi all’ideale per cui è stato costruito il suo cuore, e di cui è costituito il suo destino. [...] Santità non è non sbagliare, ma cercare continuamente e di non cadere*». Prefácio de D. Luigi Giussani in Cyril MARTINDALE, *Santi*, D. Luigi Giussani (pref.) e Lucia Krasnik (trad.), Milano: Editoriale Jaca Book SpA, 2007, pp. 9 e 22.

³⁶⁰ Martin HUME, *op. cit.*, 1899, pp. 612-613.

³⁶¹ O corno de animal era usado já na pré-história. O olifante de marfim foi trazido para a Europa na Idade Média a partir de Bizâncio. Ulrich MICHELS, *Atlas de Musica*, 1, Alianza Editorial, 2004, p. 49.

³⁶² A gaita é de origem asiático-oriental. Chegou à Europa na Idade Média, sendo utilizada como instrumento pastoril e militar. *Id.*, p. 55.

*Apolo*³⁶³» (o «*protector das artes, especialmente da Música*»³⁶⁴, figura mitológica alusiva a determinados membros da Casa brigantina, a D. Jaime e ao seu bisneto D. Teodósio II³⁶⁵) e o alaúde (figs. 37 e 38).



Figs. 150 e 151 – Tectos com instrumentos musicais pintados por Thomas Luis: *Salão das Armas*, Palácio dos Condes de Basto eborense; *Sala da Saga de Perseu*, Palácio Ducal de Vila Viçosa. © F. R. Cordeiro, 2008.

³⁶³ Apolo é representado com uma lira. A divisa apolínea do filho de Zeus, «*conhece-te a ti mesmo*» resume o seu sentido civilizador deste Deus grego: indica ao homem as suas limitações, convida-o a evitar a demasia e o orgulho e a manter-se no seu papel moderado, sereno, consciente. Federico REVILLA, *op. cit.*, 1995, p. 38.

³⁶⁴ *Id.*, *ibid.*

³⁶⁵ Numa descrição das pinturas do Paço de Vila Viçosa realizada pelo escritor Francisco Moraes Sardinha em 1618, este narra: «*daquella grande victoria, que o Principe Apollo Dom Jaimes bisauoo do nosso Apollo alcansou, quando tomou Azamor aos mouros*». BNP, Cód. 107, «*Do famozo, & antiquissimo Parnaso, que havia mo mundo agora nouamente achado, & descoberto em Villa Viçosa adonde esta de que he Apollo o excellentissimo Principe Dom Theodosio segundo deste nome, Condeestabre destes Regnos de Portugal, Duque de Bargaça, & de Barcellos [...]*», por Francisco de Moraes Sardinha, 1618. Ref.^a em José de Monterroso TEIXEIRA, *O Paço Ducal de Vila Viçosa. Sua architectura e suas colecções*, Lisboa: FCB, 1983. *Apud* Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 254. Anexo I – ED, doc. 28.

Nas pinturas de Thomas Luis, nota-se uma atenção especial aos números “oito” e “nove”, que estão presentes de vários modos: na forma dos painéis, no número de planos ou de painéis, e ainda no número de personagens num determinado tema.

O número “oito” observa-se nas molduras octogonais de certos painéis das pinturas do Paço Ducal de Vila Viçosa, a saber: na *Gallerietta* (nos painéis centrais do tecto, alusivos a figuras mitológicas); na *Sala da Saga de Perseu* (o central do tecto, com o brasão da Casa brigantina). O octógono simboliza «a mediação entre a terra e o céu»³⁶⁶ (numerosos baptistérios e pias baptismas têm essa forma). O número “oito” exprime o «equilíbrio cósmico»³⁶⁷ pois sendo a soma de quatro mais quatro está ligado aos pontos cardeais e aos seus intermédios e, segundo a tradição cristã, está ligado às oito “Bem-aventuranças”³⁶⁸, à «eternidade que se segue à vida terrena»³⁶⁹. Ao elaborar o programa narrativo do retábulo da *Visitação* da antiga Galega do Ribatejo, Thomas Luis teve também a intenção de recorrer ao número oito, nesse caso não na forma da pintura, que é rectangular, mas de uma forma mais subtil: na quantidade de planos e de personagens visíveis (sem contar com as invisíveis – Parte II, 1.2), ambos em número de oito.

Nas pinturas de Thomas Luis, o número “nove” está presente de várias formas: quer na quantidade de *quadri riportati* (ex. o tecto da *Gallerietta* inclui

³⁶⁶ Federico REVILLA, *op. cit.*, 1995, p. 302.

³⁶⁷ *Id.*, *ibid.*

³⁶⁸ Segundo o *Evangelho de S. Mateus*, no «Sermão da Montanha», Jesus ensinou aos discípulos e a uma multidão as oito “Bem-aventuranças”: «*Bem-aventurados os pobres em espírito, porque deles é o reino dos céus. Bem-aventurados os que choram porque serão consolados. Bem-aventurados os mansos, porque possuirão a terra. Bem-aventurados os que têm fome e sede de justiça, porque serão saciados. Bem-aventurados os misericordiosos, porque alcançaram misericórdia. Bem-aventurados os puros de coração, porque verão a Deus. Bem-aventurados os pacificadores, porque serão chamados filhos de Deus. Bem-aventurados os que sofrem perseguição, por causa da justiça, porque deles é o reino dos Céus [...]*». Mt 5, 1-12, *op. cit.*, 1991, pp. 1292-1293.

³⁶⁹ Para Hugo de San Víctor (c. 1096-11;1141), teólogo cristão medieval, depois de seis dias de criação, Deus repousou ao 7º dia, sendo o número oito próprio da eternidade que se segue à vida terrena. Federico REVILLA, *op. cit.*, 1995, p. 302.

nove temas no total – panegíricos, do quotidiano, com ruínas e mitológicos –, e a *Sala da Saga de Perseu* tem nove painéis com *putti*), quer na composição estrutural dos tectos (ex. o primeiro corpo da nave do tecto do *Oratório de Santa Catarina de Alexandria e de Santa Apolónia* é composto por nove “painéis” rectangulares, quer no número de personagens representadas (ex. o painel de *Palla Atena e as nove musas do Monte Parnaso* na *Sala de Saga de Perseu*).

Conforme se apurou o próprio número “nove” esteve ligado a outros programas imagéticos da Casa brigantina. Um texto de 1618, do escritor Francisco de Moraes Sardinha, faz referência a dois tectos do Palácio Ducal de Vila Viçosa (infelizmente desaparecidos): sobre o tecto das *Nove Musas* narra que «*Estas noue Musas são as nove irmãs do Monte Parnaso de Delfos [...] que dançauão ao som da lyra do seu Apollo, tendo cada hua dellas nas mãos o instrumento da arte que professaua para si darem tão bem mais inteiro conhecimento*»³⁷⁰; sobre o tecto da “Sala dos Tudescos”, que integrava painéis com simbolismos explícitos de propaganda familiar, refere que constavam «*em noue dellas [...] os nove da fama*»³⁷¹.

Este facto sublinha a predilecção dos encomendantes brigantinos pelo número nove. Muito valorizado em diversas culturas por simbolizar o acabado ou culminado, enquanto agrupamento de três tríadas simboliza a «*perfeição das perfeições*»³⁷² almejada pela Casa de Bragança e muitos outros.

Através dos paralelismos entre temas e elementos iconográficos pintados por Thomas Luis e por outros artistas contemporâneos e anteriores, de várias áreas artísticas, é possível entender hoje possíveis influências, características e originalidades do artista.

³⁷⁰ BNP, Cód. 107, *op. cit.*, por Francisco de Moraes Sardinha, 1618. Ref.^a em José de Monterroso TEIXEIRA, *O Paço Ducal de Vila Viçosa. Sua arquitectura e suas colecções*, Lisboa: FCB, 1983. *Apud* Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 255. Anexo I – ED, doc. 28.

³⁷¹ *Id.*, *ibid.*

³⁷² Federico REVILLA, *op. cit.*, 1995, p. 299.

Como diz Henri Matisse, criar «*é próprio do artista; – onde não há criação, a arte não existe. Mas enganar-nos-íamos se atribuíssemos esse poder criador a um dom inato. Em matéria de Arte, o criador não é apenas um ser dotado, é um homem que soube ordenar, tendo em vista o seu fim, todo um feixe de actividades de que a obra é resultado*»³⁷³.

Assim agiu Thomas Luis: a sua criação começou na sua «*visão*»³⁷⁴, tendo em conta as directrizes do encomendante e as regras tridentinas para a representação de imagens em contexto sacro (que por vezes contrariou, distanciando-se assim do estilo conservador mantido por muitos dos seus contemporâneos). O artista recolheu dados para os seus projectos a partir de gravuras, imagens votivas e fontes literárias que circulavam na Europa, que transformou em obras únicas e irrepetíveis, seja em pinturas retabulares, nos casos da antiga Aldeia Galega e de Idanha-a-Nova, seja em murais, nos casos de Évora e Vila Viçosa.

Esta análise das obras de Thomas Luis, permitiu conhecer melhor a personalidade do artista, que mostra ser: possuidor de uma cultura erudita (baseou-se em fontes literárias, desde a Antiguidade até às coevas, caracterizando os santos e as figuras mitológicas com chapéus e outros atributos com um forte valor iconológico); crítico (ao retirar conteúdos das fontes literárias que não constam em gravuras, nas quais se terá inspirado); muito criativo, ou seja, inovador (desenvolveu a sua *Maniera*, distinguindo-se dos seus contemporâneos por exemplo na forma como caracterizou a anatomia das personagens e a arquitectura, com perspectivas ilógicas vanguardista); ousado (na supressão pontual das auréolas em santos); actualizado (ex. na paleta; nas formas “serpentinatas”; no ilogismo dos espaços; no movimento incutido nos panejamentos; nos grutescos em geral, inclusive nos panejamentos envolvendo rostos, que se tornaram uma das suas

³⁷³ Henri MATISSE, «Há que ver toda a vida com olhos de criança», *Escritos e reflexões sobre a Arte*, Lisboa: Ulisseia, (s.d.), p. 328.

³⁷⁴ *Id.*, p. 329.

características – “assinatura”); dotado de uma grande sensualidade³⁷⁵ pictórica (ex. no formato de cariátides, de esfinges, de figuras metamorfoseadas de folhagem e em arranjos de flora); detentor de uma elevada sensibilidade artística (na disposição harmoniosa de reportórios iconográficos complexos; e na atenção aos detalhes, nos penteados e na caracterização do vestuário); versátil (nas dobras dos panejamentos, sinuosas ou rectas; e nas mãos, naturalistas ou estilizadas).

5 – O círculo de Thomas Luis: ligação a artistas estrangeiros e portugueses

Em Portugal, na transição dos séculos XVI e XVII, Thomas Luis esteve ligado a artistas internacionais dos vários campos da arte: pintura a óleo, têmpera e fresco, douragem, caligrafia, iluminura e marcenaria.

Apresentam-se aqui essas ligações, detectadas através de três meios: da documentação coeva; através de paralelismos iconográficos entre a pintura de Thomas Luis e a dos seus contemporâneos (que demonstram o uso dos mesmos modelos); e de estudos que referem os pintores que laboraram nos mesmos edifícios que Thomas, na mesma época.

Thomas Luis, artista de óleo e fresco, apresenta nas suas pinturas ecos das obras de artistas dessas duas modalidades, com quem se terá relacionado, nomeadamente de um artista estrangeiro e de cinco portugueses: Francisco de Campos, Diogo Teixeira, Giraldo Fernandes de Prado (também iluminador e calígrafo), André Peres («*criado*»³⁷⁶ e discípulo de Giraldo), Simão Rodrigues e António Leitão.

³⁷⁵ Através do sensualismo dos grutescos de Thomas Luis descobre-se o seu desejo de infinito. Segundo Cesare Pavese «*o que o homem procura nos prazeres é um infinito, e nunca ninguém renunciará à esperança de conseguir essa infinitude*». L. GIUSSANI, *O sentido religioso*, Lisboa: Editorial Verbo, 2000, p. 78.

³⁷⁶ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 149

É quase certo que Thomas Luis tenha conhecido o prolífico artista Francisco João, pintor especialista na modalidade de óleo.

Da área da marcenaria, conheceu o Mestre Jaques de Campos, de plausível origem flamenga.

Além dos artistas especialistas nas técnicas a óleo e fresco, apenas em óleo ou marcenaria, o pintor Thomas também conheceu pintores que acumulavam a prática da pintura a têmpera ou a óleo, com a douragem, tais como os portugueses Domingos Pacheco (com quem trabalhou) e Cristóvão Vaz (cujo trabalho conhecia bem), respectivamente.

No final do século XVI, segundo *Livro dos regimêtos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sepre leal cidade de Lixboa* havia três categorias de pintores sujeitos a diferentes tipos de exame, de modo a obterem a(s) respectiva(s) «*carta*»(s): o pintor de «*pintura de oleo*»³⁷⁷; o pintor de «*tempera ou fresco*»³⁷⁸; e o pintor de «*dourado ou estofado*»³⁷⁹.

Como se pode deduzir, alguns dos artistas do círculo de Thomas Luis, possuíam mais do que uma «*carta*» de exame, tal como o próprio artista, como se referiu, pois acumulavam mais do que uma categoria artística.

Detectou-se através deste estudo que no século XVI e XVII era frequente os pintores de óleo e de fresco, como Thomas Luis, terem o auxílio de «*oficiais*» e aprendizes.

Um documento relativo ao retábulo (de 1591-92) da igreja da SCM da antiga Aldeia Galega, pintado por Thomas Luis, afere que Domingos Pacheco foi responsável por «*dourar as culunas e fryzo de syma*»³⁸⁰, tendo para esse efeito aplicado provavelmente a preparação em todo o retábulo (Parte II, 1.4).

Outro documento, o contrato entre D. Teodósio II e Thomas Luis para pintar a *Gallerietta* do Palácio Ducal de Vila Viçosa, datado de 1602, menciona a

³⁷⁷ Virgílio CORREIA, *op. cit.* [1572], 1926, p. 104.

³⁷⁸ *Id.*, p. 105.

³⁷⁹ *Id.*, *ibid.*

³⁸⁰ Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 834 (2953), fl. [1].

presença de um «*mosso*»³⁸¹, um aprendiz anónimo que poderia ter cerca de «*onze anos*»³⁸².

O aprendiz esteve ao cuidado de Thomas Luis durante uma temporada fixa, provavelmente entre cinco³⁸³ a nove anos (como se referiu). O tempo de ensino era variável, dependia quer da idade e dos dotes do aprendiz, quer do critério do pintor³⁸⁴. A duração da aprendizagem, os “direitos” e as “obrigações”³⁸⁵ entre o Mestre e o aprendiz eram definidos num contrato.

No final do século XVI, o aprendiz progredia na hierarquia da profissão apenas após um exame realizado de acordo com as regras contidas no *Livro dos regimêtos dos officiaes mecanicos*, através do qual recebia a «*carta*» que lhe permitia montar a sua oficina. Caso a abrisse sem possuir a carta, estaria sujeito a multas³⁸⁶.

As funções³⁸⁷ do «*mosso*», pupilo Thomas Luis, incluíam: preparar os materiais (ex. moer os pigmentos, preparar colas, óleos e vernizes) e utensílios (ex. fazer pincéis), e outros trabalhos repetitivos e triviais (por ex. aplicar a preparação e passar o desenho através dos cartões).

O contrato de D. Teodósio II, acima referido, dá conta quer dos materiais para a douragem («*estruque*» e «*ouro*») e a pintura a fresco («*estruque*»), quer dos artesãos responsáveis por aplicar o estruque e provavelmente também a folha de ouro, e refere que o alimento e o alojamento para o pintor e o aprendiz

³⁸¹ Leitura da autora. ADE, *Lº 10 de Notas de Simão Luís de Cerveira*, Tabelião de Vila Viçosa, fl. 153 v.º .

³⁸² Consultando vários estudos sobre as idades dos aprendizes, detectou-se a idade de um aprendiz jovem em: Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 1983, doc. 22. *Apud* Natália Marinho FERREIRA-ALVES, *op. cit.*, 1989, p. 70.

³⁸³ Por exemplo, a aprendizagem de António de Oliveira, ao serviço do pintor eborense Manuel Fernandes, durou cinco anos segundo o contrato datado de 1569. Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 1983, p. 293.

³⁸⁴ *Id.*, p. 190.

³⁸⁵ Sobre os direitos e obrigações entre o Mestre e o aprendiz: *Id.*, *ibid.*; Natália Marinho FERREIRA-ALVES, *op. cit.*, 1989, p. 70.

³⁸⁶ Os regimentos compreendiam indicações regulamentares para cada ofício, que incluíam «*sanções*». *Id.*, p. XV (prefácio).

³⁸⁷ Sobre as funções dos aprendizes: Rocío BRUQUETAS GALÁN, *op. cit.*, 2002, pp. 75-76.

eram por conta do encomendante, enquanto durasse a «*ditta obra*». O referido documento narra:

«*Sua Excellencia por tudo lhe mandara dar [...] o ouro necessário para as molduras da ditta camara e estuque e offiçiais qe com ele ditto pintor a guarneçã, e lhe mandara outro sy dar de comer a elle e ao seu mosso e casa e cama equanto se detiver na ditta obra*»³⁸⁸.

Apresenta-se em seguida cada um dos artistas com quem Thomas Luis se terá relacionado e/ou dos quais terá recebido influências artísticas de determinados artistas.

Segundo Adriano de Gusmão, o pintor Francisco de Campos (c. 1515 - Évora, 1580), com actividade conhecida entre «1555-1560»³⁸⁹ e “c. 1578-1579”³⁹⁰, último representante do Maneirismo nórdico entre nós com uma estética italianizante, pintor de origem «nórdica»³⁹¹ (neerlandesa segundo estudos³⁹²), morava junto às Portas de Santa Catarina, em Lisboa, cidade onde residia Thomas Luis.

Campos trabalhou em pinturas a óleo e a fresco no Palácio Ducal de Vila Viçosa antes de Thomas Luis (c. 1555 - c.1565) e, na segunda técnica, no Paço dos Condes de Basto em Évora (1578 - c. 1579), locais onde Thomas pintou a fresco tectos monumentais, tendo a possibilidade de ver as pinturas de

³⁸⁸ Leitura da autora. ADE, *Lº 10 de Notas de Simão Luís de Cerveira*, Tabelaio de Vila Viçosa, fl. 153 fr. e v.º.

³⁸⁹ Nessa época colabora no *Oratório de D. Teodósio I*, no Paço Ducal de Vila Viçosa. Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 142.

³⁹⁰ Considerando que em 1578, Francisco de Campos datou e assinou o tecto da *Sala Oval* do Palácio dos Condes de Basto e uma pequena parte do tecto da *Sala de La Goleta* (contígua à sala mencionada) é atribuível a Campos, que só o poderia ter pintado em c. 1578-79, antes do seu falecimento em 1580. A pintura do tecto desta última divisão foi concluída por Thomas Luis em c. 1582, como se referiu no início deste estudo.

³⁹¹ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 141.

³⁹² Estudos que referem a origem de Francisco de Campos: Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2005a, cap. I; Maria T. DESTERRO, *op. cit.*, 2008a.

Campos, de quem foi seguidor. O artista reutilizou pontualmente quer motivos artísticos que Campos pintou em 1578 na *Sala Oval* do Palácio dos Condes de Basto, nomeadamente elementos da flora (conferindo-lhes enquadramentos à sua *Maniera*), quer as *Metamorfoses*, fonte literária que serviu de base ao programa iconográfico do tecto da sala acima referida, mas recorrendo a temas distintos.

É plausível que Thomas tenha conhecido Francisco de Campos antes do seu falecimento em 1580. Em c. de 1582, Thomas Luis viria a terminar o programa narrativo das *Salas da Toma da de La Goleta*, plausivelmente iniciado por Campos (uma pequena parte), mas que este não viria a concluir por motivos de doença fatal, como se referiu.

Thomas Luis conheceu certamente Giraldo Fernandes de Prado (Guimarães, c. 1530 - Almada, 1592), mestre de André Peres (sobre quem se fala em seguida), pintor de fresco e de óleo, iluminador e calígrafo, nomeado por D. Teodósio II como Cavaleiro da Casa brigantina.

Ambos executaram pinturas murais para os mesmos encomendantes, nas mesmas épocas. Giraldo pintou uma sanca no primeiro piso do Paço dos Condes de Basto eborense, enquanto Thomas Luis afrescou a *Salas das Armas* e *de La Goleta* do piso térreo, e para D. Teodósio II, no Paço Ducal de Vila Viçosa, Giraldo pintou a abóbada artesonada da igreja de S. António de Vila Viçosa em c. «1585»³⁹³, e Thomas Luis seria chamado em 1602 para pintar a *Gallerietta* do Paço Ducal de Vila Viçosa).

Giraldo morava em Almada, onde pintou um retábulo para a igreja da SCM entre 1591 e 1592, provavelmente com a colaboração do seu discípulo André Peres³⁹⁴. É plausível que Thomas Luis o tenha visitado nessa empreitada aquando do seu trabalho na vizinha SCM de Aldeia Galega colhendo daí inspiração (Parte II, 1.3).

³⁹³ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 146.

³⁹⁴ *Id.*, p. 150.

Thomas Luis terá ainda trocado ideias com Giraldo sobre caligrafia, quem sabe consultando o seu *Tratado de Letra Latina*³⁹⁵ (o primeiro manuscrito com ilustrações sobre caligrafia, em terras lusas), e iluminura para determinados programas iconográficos, ou seja: sobre caligrafia para as frases presentes da *Sala da Saga de Perseu* e o *Oratório de Santa Catarina de Alexandria e de Santa Apolónia* do Palácio Ducal calipolense; sobre iluminura, como por exemplo da *Leitura Nova* de D. Manuel I, que influenciou o programa da *Sala da Tomada de La Goleta* do Palácio dos Condes de Basto de Évora.

André Peres (Almada, c. 1570 - Almada, 1639), criado e discípulo de Giraldo Fernandes de Prado, pintor de fresco e de óleo, Escudeiro da Casa de Bragança, esteve presente na petição a favor da liberalidade da arte da pintura, a 7 de Fevereiro de 1612.

Peres foi muito próximo de Thomas Luis, trabalhou no Palácio Ducal de Vila Viçosa entre 1594 e 1630 e, durante esse período, fiscalizou a pintura com «brutesquos»³⁹⁶ (grutesco) realizada por Thomas Luis numa pequena «camara»³⁹⁷, a dita *Gallerietta* de D. Ana de Velasco y Girón, esposa de D. Teodósio II, em 1602. Thomas apenas recebeu o último pagamento «no fim da dita obra depois de ser vista por André Peres, pintor de Sua Excellençia»³⁹⁸.

Thomas Luis conheceu de perto a obra do mestre Diogo Teixeira (Lisboa c. 1540 - c. 1612), pintor de retábulos e de frescos, com oficina na capital em 1565.

Diogo Teixeira entrou jovem na casa do Infante D. Luís, servindo directamente o seu filho D. António, futuro Prior do Crato, de quem fora pintor privativo vindo a ser, por via deste cargo, nobilitado e feito cavaleiro fidalgo. É

³⁹⁵ University of Columbia Library (UCL), *Tratado de Letra Latina*, 1560-1561, by Giraldo Fernandes de Prado. University of Columbia, New York – Rare Book & Manuscript Library, cod. Plimton Ms 297.

³⁹⁶ ADÉ, *Lº 10 de Notas de Simão Luís de Cerveira*, Tabela de Vila Viçosa, fls. 152 v.º a 155. Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 252. Anexo I – ED, doc. 26.

³⁹⁷ *Id.*, *ibid.*

³⁹⁸ *Id.*, *ibid.*

célebre a carta enviada a D. Sebastião a exigir novo estatuto de liberalidade para os pintores, dado se considerar «*hum dos milhores oficiais de pintura de imaginaria de olio que há nestes Reynos*»³⁹⁹.

Neste contexto é plausível que Diogo Teixeira se tenha envolvido nos círculos humanistas «*dos infantes D. Luís e D. Maria*»⁴⁰⁰, convivendo com os italianizados pintores António Campelo, Gaspar Dias, e Thomas Luis.

Trabalhando em decorações cortesãs, Diogo Teixeira adquiriu influência dos círculos intelectuais que seguiam uma cultura *all'antico, ao romano*, que também inspirou Thomas. Em 1577, Diogo Teixeira esteve na cabeça do movimento de artistas que assumiu a reivindicação em prol da liberalidade da Pintura.

Este grande mestre laborou em colaboração regular com o seu genro e discípulo António da Costa (que faleceu em 1623). Em 1586-1588⁴⁰¹, esta dupla pintou um retábulo para a SCM de Alcochete (sendo a *Visitação* desse conjunto pictórico apenas de Diogo Teixeira⁴⁰²), que Thomas Luis terá observado antes de pintar o programa iconográfico do retábulo (definido pelo encomendante), que integrava a *Visitação* (1591-92) da igreja da SCM de Aldeia Galega do Ribatejo. Nota-se uma influência ténue da obra de Alcochete no retábulo de Aldeia Galega. Do retábulo de Alcochete, Thomas ter-se-á inspirado sobretudo na localização e poses de duas personagens femininas em segundo plano, embora estas existissem já na pintura italiana de Giotto referida (fig. 32) e na pintura do artista renascentista luso Grão Vasco⁴⁰³ (Parte II, 1.2 e 1.3). Thomas dotou a sua *Visitação* de caracterizações inovadoras relativamente à pintura do mesmo tema de Diogo Teixeira, pertencente à SCM de Alcochete, nomeadamente: duplicou os planos (colocou oito em vez dos quatro pintados por Teixeira); criou uma perspectiva ilógica inusitada na

³⁹⁹ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 101.

⁴⁰⁰ *Id.*, 2012.

⁴⁰¹ Adriano de GUSMÃO, *Diogo Teixeira e seus colaboradores*, Lisboa: *Realizações Artis*, 1955, p. 10.

⁴⁰² Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2002, p. 224.

⁴⁰³ Sobre paralelismos entre a *Visitação* de Grão Vasco e obras do mesmo tema de Thomas Luis e de outros artistas: Filipa R. CORDEIRO [2012] (pp. 1-3). Anexo IV – EPP, artigo n.º 8.

arquitectura e na anatomia das personagens; pintou mãos “garra” ou com os dedos indicador e médio abertos em “V”; dispôs as personagens masculinas (S. José e Zacarias), uma de cada lado da cena. Neste último aspecto, Thomas ter-se-á inspirado nas *Visitações* de Giraldo Fernandes de Prado, de Francisco João ou de Cristóvão Vaz (embora na pintura de Cristóvão da SCM de Sintra, transferida para Colares, as figuras masculinas tenham uma localização oposta), ou tido conhecimento sobre a *Visitação* longínqua de Donato Bramante (fig. 46 e Parte II, 1.3).

Também terá feito parte do círculo de contactos de Thomas Luis, o pintor Simão Rodrigues (Alcácer do Sal, c. 1560 - 1629), filho do boticário Pedro Nunes e de Joana Rodrigues, moradores em Alcácer do Sal, pintor de óleo e de fresco, com oficina muito concorrida no Socorro, em Lisboa, desde 1583 até à sua morte, e estágio em Roma, c. 1585-90, considerado «*hum dos melhores pintores de imaginaria de oleo destes Reinos*»⁴⁰⁴.

Em 1570 - c. 1580, este artista italianizado pintou para a Casa brigantina em Vila Viçosa, duas décadas antes de Thomas Luis trabalhar para o mesmo encomendante nessa vila (entre 1602 e 1603), facto que demonstra quais os pintores preferidos. Segundo se crê, Simão e Thomas tinham ligações próximas de trabalho fomentadoras de intercâmbios de ideias na iconografia utilizada por ambos na pintura retabular. Em c. 1590, Simão pintou uma *Entrega do Menino no templo* para a igreja da Luz de Carnide, na qual caracterizou o sacerdote judeu com um chapéu de laterais cónicas, que se reencontrou na *Visitação* de 1591-1592 do pintor Thomas Luis (na personagem Zacarias) da SCM de Aldeia Galega do Ribatejo. No final do século XVI, Simão Rodrigues pintou uma *Visitação*⁴⁰⁵ (hoje numa colecção particular) em que a Virgem apresenta um chapéu de aba larga igual ao que Thomas colocou na *Visitação* de Aldeia Galega. Em c. 1595, Simão Rodrigues pintou uma *Fuga para o Egipto* para a igreja do Convento de S. Domingos de Elvas na qual se crê que Thomas Luis tenha colaborado devido às várias similitudes

⁴⁰⁴ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 1986, p. 82.

⁴⁰⁵ Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2013a, p. 174, fig. 12. Anexo IV – EPP, artigo n.º 9.

iconográficas com a sua *Visitação* de Aldeia Galega – na paisagem, no rosto e chapéu de S. José (Parte II, 2.2).

Em 1589, Simão recebe a isenção dos deveres mesteirais à bandeira de S. Jorge, por ser considerado um dos melhores pintores de óleo do reino. Foi um dos fundadores da Academia de S. Lucas, corporação de pintores lisboetas de que foi o 1º Juiz. Trabalhou como se referiu em parceria com Domingos Vieira Serrão, também impulsionador da Irmandade de S. Lucas, em 1602. Tal como Thomas Luis, Simão Rodrigues esteve ausente na luta de 7 de Fevereiro de 1612, que envolveu o Senado da Câmara de Lisboa, na qual dezasseis pintores das técnicas de óleo e de fresco, com oficina na capital reclamaram o foro de nobreza para a sua arte, direitos⁴⁰⁶ e privilégios para a sua classe. Também não presenciaram as manifestações dos pintores de Lisboa que decorreram entre 1612 e 1614, onde participaram cerca de quarenta praticantes de óleo e de têmpera, inscritos na irmandade de S. Lucas. É possível que Rodrigues não tenha cooperado por motivos de trabalho, doença ou devido ao “estatuto” de soberania que a sua arte tinha relativamente aos outros artistas, à semelhança do mestre Diogo Teixeira, igualmente um dos melhores pintores do reino, que também não participou em nenhuma dessas contendas. Simão Rodrigues faleceu na sua casa da Rua da Parreira, ao Socorro, em 27 de Janeiro de 1629⁴⁰⁷.

António Leitão (Castelo Bom, c. 1530 - Bragança, c. 1595), proveniente de famílias «*nobres e cristãos velhos de todos quatro costados [...] homens muito principaes dos melhores deste Reino*»⁴⁰⁸, foi um pintor de fresco e de óleo com dotes artísticos inspirados no Maneirismo ítalo-flamengo. Era sobrinho do fidalgo Domingos Leitão, embaixador na Flandres no tempo da Infanta D. Maria. Através do tio, entrou ao serviço da referida Infanta e em 1560 foi por

⁴⁰⁶ A demanda dos pintores de Lisboa à Câmara Municipal, em 1612, lutava pelos seguintes direitos: possibilidade do pintor discutir preços, desacatar exigências dos clientes, assumir uma presença individualizada e activa enquanto «*produtor-criador*», entre outros. Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 1983, p. 85.

⁴⁰⁷ *Id.*, *op. cit.*, 1986, p. 82.

⁴⁰⁸ Lécio LEAL, Lília SILVA e Vítor SERRÃO, *op. cit.*, pp. 1-2.

ela enviado a Roma (no trilho de Francisco de Holanda, António Campelo e Gaspar Dias), onde fez um estágio custeado pela Infanta D. Maria (mecenas das artes e letras), para aperfeiçoar a arte da pintura, em que se mostrava entendido. Depois de regressar à pátria, seguiu com o tio para a Flandres, formando-se em Antuérpia.

Thomas Luis teria conhecimento da iconografia utilizada por António Leitão. Na *Sala da Tomada de La Goleta* do Palácio dos Condes de Basto e na *Visitação* da SCM de Aldeia Galega do Ribatejo, Thomas representou pequenas figuras em planos secundários, quase invisíveis, junto de outras à escala humana, tal como António Leitão na sua *Visitação*⁴⁰⁹ datada de c. 1564-1565, da *Capela de Santa Ana* de Cepões (Lamego) e no *Pentecostes* (final do século XVI), de uma capela de Freixo de Espada-à-Cinta.

Tal como Thomas Luis, o pintor eborense Francisco João⁴¹⁰ (1539-1595), teve ligações laborais com a Casa brigantina de Vila Viçosa, nomeadamente para avaliar⁴¹¹ as pinturas a fresco dos salões durante a governação de D. Teodósio I, junto com o seu colega e pintor-dourador Manuel Fernandes, e pintar a *Adoração do Menino pelos Anjos*, hoje no Museu de Arte Sacra do Mosteiro de Santa Cruz calipolense.

Este pintor tardo-maneirista, «*sem contacto directo com os centros italianos mas certamente influenciado pela arte dos artistas lisboetas que por lá estadearam e cuja arte ele conheceu (caso de Diogo Teixeira, por exemplo)*»⁴¹², era em 1565 o mais operoso pintor maneirista que trabalhava em Évora, com oficina na Porta Nova, onde manteve actividade de 1562 a 1595, sendo

⁴⁰⁹Sobre a pintura *Visitação* da *Capela de Santana-Cepões*: Maria B. ALBUQUERQUE, *op. cit.*, [2001].

⁴¹⁰ Sobre o pintor Francisco João: Túlio ESPANCA, «A obra do pintor Francisco João», *A Cidade de Évora*, n.ºs 37-38, 1955-1956, pp. 183-200.

⁴¹¹ Relativamente à avaliação da pintura realizada entre 1540 e 1559 nas câmaras do Paço de Vila Viçosa, por ordem de D. Teodósio I: Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 233. Anexo 1 - ED, doc. 25.

⁴¹² *Id.*, p. 110.

plausível que Thomas Luis tenha lá passado aquando da sua empreitada para a família Castro em c. 1582.

Francisco João foi educado através do ensino e de modelos de pintores locais de tradição renascentista, como Sebastião Lopes, e no contacto com focos mais evoluídos, caso do famosíssimo Luís de Morales⁴¹³. Trata-se de um artista socialmente considerado, que possuía propriedades e escravos e se relacionava com os círculos de nobreza de Évora (assim como Thomas Luis).

Este artista eborense pintou para a aristocracia e para o Cabido. É autor de pinturas retabulares que ainda podem ser admiradas nos seus locais originais, nomeadamente o *Cristo deposto da cruz* da igreja de S. Francisco de Évora e a *Visitação* da igreja da SCM de Vila Nova de Baronia, obras que parecem ter inspirado Thomas Luis (ou os modelos, estampas, que serviram de base para as mesmas), nos mesmos temas pintados para as SCM da antiga Aldeia Galega do Ribatejo (actual Montijo) e de Idanha-a-Nova, respectivamente (Parte II, 1.3 e 2.1).

Provavelmente recomendado por Thomas Luis, o «mestre carpint^{ro} d obra de maçonaria»⁴¹⁴ Jaques de Campos (que também assinava «Jácome»⁴¹⁵ ou «Jacomo»⁴¹⁶ de Campos), com actividade conhecida de «1571 até 1617»⁴¹⁷, (morador na rua da Barroca, às Portas de Santa Catarina, tal como Francisco de Campos), foi contratado para executar o suporte do retábulo da igreja da SCM de Aldeia Galega, que incluía a *Visitação* aqui estudada, entre outras pinturas desaparecidas. Segundo o «Regimento dos Marceneiros», existiam duas categorias de marceneiros, os marceneiros «ensabladores» e os marceneiros «entalhadores», sujeitos a exames distintos, a fim de receberem a(s) respectiva(s) «carta»(s), para abrirem a sua «loja»⁴¹⁸ (oficina).

⁴¹³ *Id.*, p. 155.

⁴¹⁴ Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, *Livro dos Inventarios desta S.^{ta} Caza... 1586*, fl. 25. Anexo I – ED, doc. 1.

⁴¹⁵ *Id.* AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 827 (2962), fl. [1]. Anexo I – ED, doc. 7.

⁴¹⁶ *Id.*, v.^o. Anexo I – ED, doc. 8.

⁴¹⁷ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2005a, p. 28.

⁴¹⁸ Sobre este assunto: Virgílio CORREIA, *op. cit.* [1572], 1926, pp. 109-114.

Este mestre de marcenaria, de plausível origem «*flamenga*»⁴¹⁹ teria uma ligação a Itália⁴²⁰, a ajuizar quer pelos nomes italianizados que utilizou na documentação coeva, como se referiu, quer pela técnica italiana⁴²¹ que empregou na construção da estrutura lenhosa do retábulo da SCM de Aldeia Galega. Jaques de Campos terá estado em permanente diálogo com Thomas Luis sobre o andamento dos trabalhos. Entre a documentação coeva conhecida, um contrato e vários recibos, datados entre 1588 e 1594⁴²², destaca-se uma declaração segundo a qual Jaques de Campos tinha que concluir o retábulo até «*dia de pascoa*»⁴²³ de 1591, um mês antes do contrato entre a SCM de Aldeia Galega e Thomas Luis, para a pintura do retábulo. Os outros documentos terão correspondido a quitação em atraso a Jaques de Campos.

É possível que Thomas Luis tenha recomendado Jaques de Campos ao Provedor da SCM de Idanha-a-Nova, para entalhar o retábulo do altar-mor da igreja dessa instituição, que Thomas pintaria entre c. 1595 e 1600 (Parte II, 2).

O pintor de têmpera e dourador Domingos Pacheco, morador em Lisboa (act. 1591 - 1621), trabalhou com Thomas Luis no retábulo da SCM de Aldeia Galega, segundo documentação⁴²⁴ histórica, um contrato e recibos.

Foi procurador dos pintores de têmpera – actividade então vista como artesanal –, estando o seu nome incluído na demanda de 1612 e na procuração de vinte e seis pintores de têmpera dirigida à Câmara Municipal de Lisboa, contra os pintores de óleo, a 20 de Agosto de 1614.

⁴¹⁹ *Id.*, p. 33. Dois estudos corroboram com o primeiro: *Id.*, *op. cit.*, 1983; J. António FALCÃO, J. M. FERREIRA, *op. cit.*, 1986.

⁴²⁰ Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2013c, p. 55. Anexo IV – EPP, artigo n.º 11.

⁴²¹ Sobre os diferentes tipos de encaixes em retábulos efectuados em Portugal nos séculos XV e XVI, no contexto europeu: *Id.*, 2013c, pp. 50 e 53. Anexo IV – EPP, artigo n.º 11.

⁴²² Anexo I – ED, docs. 1 a 15.

⁴²³ Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 827 (2962), fl. [1]. Anexo I – ED, doc. 7.

⁴²⁴ Anexo I – ED, docs. 17, 20 e 24.

É plausível que Thomas tenha conhecido o pintor de óleo e dourador Cristóvão Vaz (falecido em 1616), discípulo de Diogo Teixeira⁴²⁵. Este pintor, morador na mesma cidade que Thomas Luis, frequentou a casa da Infanta D. Maria, por onde Thomas também terá passado. Ambos terão trocado ideias sobre os programas narrativos a pintar nas capelas-mor das igrejas da SCM da antiga Aldeia Galega e de Idanha-a-Nova.

As composições iconográficas da *Visitação* e da *Adoração de Cristo deitado da Cruz* de Thomas Luis das SCM acima referidas, respectivamente, apresentam grandes similitudes com as presentes nos mesmos temas do retábulo da igreja da SCM de Sintra datado de 1581⁴²⁶ (hoje na igreja da SCM de Colares, para onde foi transferido). Nas *Visitações* dos dois artistas, nota-se a mesma disposição de S. José e Zacarias em primeiro plano, um em cada lado da pintura (embora Thomas tenha trocado a sua identidade), e observam-se figuras de pequena dimensão num edifício em plano secundário. Nas *Adorações de Cristo deitado da Cruz* de Thomas e de Cristóvão, a caracterização de S. João é idêntica, a nível dos tons e cortes das vestes e do cabelo (Parte II, 2).

O artista Custódio da Costa, morador em Évora, praticante das modalidades de fresco, têmpera, douragem e estofado, em 1587 trabalhou para o mosteiro da Cartuxa em pinturas (talvez a fresco), e em 1589 no estofado de uma imagem. Segundo um estudo de Vítor Serrão, terá participado na pintura do tecto da Sacristia⁴²⁷ do Colégio jesuítico do Espírito Santo, actual Universidade eborense. Notou-se que no centro desse tecto, junto da data «1599», existe uma pomba, símbolo do *Espírito Santo*, com características semelhantes às que Thomas pintou no topo do arco de entrada para a *Capela de S. Francisco de Assis* do Mosteiro de Vila Viçosa na mesma época, em c. 1595-1600.

⁴²⁵ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2012, pp. 109-147.

⁴²⁶ António Serôdio LOPES, *A Capela da Misericórdia de Colares, uma Capela Palatina da Família Mello de Castro*, Colares: Pearlbooks, Lda., 2011, p. 89.

⁴²⁷ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 163.

Custódio da Costa trabalhou no Paço Ducal de Vila Viçosa, na pintura e douragem do leito de D. Teodósio II, em 1602, época em que Thomas Luis afrescou a *Gallerietta* do referido palácio, conforme referido num contrato. É provável que Thomas tenha observado cuidadosamente a pintura do tecto da sacristia do antigo Colégio do Espírito Santo eborense e conhecido Custódio da Costa na mesma cidade ou aquando do seu trabalho em Vila Viçosa.

A documentação coeva relativa a alguns dos artistas aqui mencionados (que os relaciona directamente com Thomas Luis) e as características das pinturas de outros (com motivos iconográficos idênticos aos utilizados por Thomas) permitem hoje aferir que Thomas Luis dispunha de uma ampla rede de contactos laborais de áreas distintas: fresco e óleo (técnicas que Thomas dominava), douragem, caligrafia, iluminura e marcenaria.

Na pintura retabular, Thomas Luis recorreu a colaboradores, entre outros a um mestre de marcenaria (Jaques de Campos), e um pintor de têmpera e dourador (Domingos Pacheco). Na pintura mural foi auxiliado por um «*mosso*» (aprendiz) e «*oficiais*» anónimos (para guarnecer de estuque e ouro uma das suas obras monumentais) e teve a supervisão do pintor André Peres. Esta análise permitiu compreender hoje como funcionavam as oficinas em Portugal no final do século XVI e início do XVII.

II

PINTURA RETABULAR

1 – O caso da «*villa de aldeia galega de ribatejo*»

O artista Thomas Luis, pouco depois de pintar a fresco os revestimentos pictóricos de dois tectos monumentais de encomenda aristocrática no Palácio dos Condes de Basto eborense (Parte I, 1 e 2; Parte III, 1), pintou diversos painéis para a igreja da Santa Casa da Misericórdia (SCM) da antiga «*villa de aldeia galega de ribatejo*»⁴²⁹, que foi couto da Ordem de Cristo em 1186⁴³⁰ (actual cidade do Montijo⁴³¹, distrito de Setúbal). Entre essas pinturas constaria a *Bandeira Real*⁴³² (parte da cripto-história) e o retábulo-mor, encomendados plausivelmente a Thomas Luis em 1588 e 1591, respectivamente.

Neste capítulo apresenta-se um estudo inovador sobre o painel da *Visitação da Virgem a Santa Isabel*, único que chegou até hoje do conjunto de pinturas do retábulo da capela-mor da referida igreja da SCM (Parte II, 1.2.1). Trata-se de um painel de autoria indubitável do pintor Thomas Luis, já que existe documentação histórica referente ao mesmo.

A *Visitação* é aqui analisada de forma interdisciplinar, sob seis perspectivas.

Segundo a primeira perspectiva, dá-se a conhecer a instituição encomendante, o mecenato e a ligação existente entre o tema pintado, a Santa Casa e o seu fundador.

Em segundo lugar, faz-se a leitura iconográfica e iconológica da pintura, confrontando-a com fontes literárias que circulavam na época e apresentam-se dois hipotéticos programas iconográficos para o conjunto retabular.

⁴²⁹ AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 827 (2962), fl. [1]. Leitura da autora. Anexo I – ED, doc. 7.

⁴³⁰ A antiga Aldeia Galega foi couto da Ordem de Cristo por doação de D. Sancho I. José António Ferreira de ALMEIDA (Coord.), *Tesouros Artísticos de Portugal*, Lisboa: Ed. Selecções do Reader's Digest, 1980, p. 407.

⁴³¹ A antiga Aldeia Galega do Ribatejo tomou o nome actual por decreto de 6 de Junho de 1930. *Id.*, *ibid.*

⁴³² Segundo Vítor Serrão, é provável que o artista Thomas Luis já tivesse sido seleccionado para pintar as duas pinturas que constituíam a *Bandeira Real* da Santa Casa, conforme referido no Cap. I.

Seguidamente apresentam-se as plausíveis influências artísticas através de paralelismos entre a *Visitação* de Thomas Luis e pinturas de várias áreas artísticas (gravura, pintura mural e de cavalete), que o pintor terá admirado *in situ* ou tido acesso a gravuras e/ou desenhos das mesmas, pois apresentam detalhes com grandes similitudes.

Em quarto lugar, fazendo ligações entre os dados do arquivo relativos ao retábulo da SCM da antiga Aldeia Galega e os resultados do laboratório, apresenta-se um estudo sobre a técnica e os materiais originais empregues a nível do suporte e nas camadas pictóricas (preparação, desenho, *imprimitura*, camadas cromáticas e de acabamento).

De seguida, faz-se uma exposição da história trans-memorial da pintura *Visitação*. Tendo em consideração o diagnóstico sobre o painel referido, realizada antes da última intervenção de conservação e restauro, descreve-se a sua história nos seguintes contextos temporais: entre os séculos XVI e XX; em 1998, relativamente à primeira intervenção de conservação e restauro; e entre 2003-2004, sobre a segunda intervenção de conservação e restauro.

Por fim propõem-se acções, quer de museologia, propondo formas de dinamização do pólo museológico da SCM do Montijo, quer de curadoria, fornecendo uma reflexão sobre o local adequado para a exposição da *Visitação* e medidas de conservação preventiva, a nível do manuseamento e da manutenção, incluindo conteúdos para a formação de funcionários do pólo cultural da SCMM e de outros com características semelhantes.

1. 1 – A Santa Casa da Misericórdia da antiga «Aldea galega», D. Nuno Alves Pereira e o retábulo da *Visitação* pintado por Thomas Luis

Em 1498, no mesmo ano em que Vasco da Gama descobria o caminho marítimo para a Índia, a SCM instituía-se no nosso país por especial devoção da Rainha D. Leonor (fig. 152), a qual terá sido influenciada pelo seu confessor

Frei Miguel Contreiras⁴³³ (fig. 153), um religioso da ordem da Santíssima Trindade.

Estudos indicam que a viúva de D. João II (irmã do Rei D. Manuel I) tinha ligação com os conventos florentinos da ordem das Clarissas que a punham em contacto com a experiência das Misericórdias italianas⁴³⁴.

Após a instituição da Santa Casa na capital, esta estendeu-se a outras localidades do país, tendo a SCM de Aldeia Galega, de destacada importância social e estratégica no palco fluvial, terra de pescadores e mareantes, não constituído excepção nesse processo (fig. 154).

Em 1501 a vila de «Aldea galega» era «de muita passagem e [...] estrada de muito concurso de gente pera todo alemtejo e para Castela e nela há muitas embarcações para a cidade de



Fig. 152 – Detalhe de Rainha D. Leonor no painel *Panorama de Jerusalém*, 1509-1517, escola flamenga, Mosteiro da Madre de Deus. © F. R. Cordeiro, da fotog. geral de Museu do Azulejo.

Fig. 153 – *Frei Miguel Contreiras*, 1896, óleo sobre tela, SCML. © Museu de S. Roque.

⁴³³ Estudos não são concordantes sobre a existência de Frei Miguel Contreiras. Um estudo refere que Frei Miguel nasceu a 9 de Setembro de 1431, dia do Arcanjo Miguel, origem do seu nome, em Valência ou Segóvia e chegou a Portugal no ano de 1481. José Simões QUARESMA, *op. cit.*, 1948, pp. 37-38. Outro, baseado em investigações de vários autores, ajuíza que esta personagem terá sido inventada por Felipe III num alvará régio do ano de 1627 que impeliu as Misericórdias a representarem o frei espanhol nas suas bandeiras, como tentativa de incorporar algo de castelhano nas Misericórdias. Isabel dos Guimarães SÁ, *As Misericórdias Portuguesas de D. Manuel I a Pombal*, Lisboa: Livros Horizonte, 2001, pp. 43-44.

⁴³⁴ As estreitas ligações que D. Leonor mantinha com as freiras da *Annunciata* de Florença punham-na certamente em contacto com a realidade das Misericórdias italianas, nomeadamente com a florentina, cujos compromissos influenciaram os regulamentos das Misericórdias portuguesas. Joaquim Oliveira CAETANO, «Sob o manto protector: para uma iconografia da Virgem da Misericórdia», *Mater Misericordiae – Simbolismo e representação da Virgem da Misericórdia*, Nuno Vassalo e Silva (Coord.), Lisboa: Livros Horizonte e Museu de S. Roque, 1995, p. 15.

Lisboa»⁴³⁵.



Fig. 154 – Indicação da antiga «Aldea galega» onde Thomas Luis laborou para a SCM no mapa de «Vernando Alvaro Secco», «Portugallia et Algarbia», século XVI. © F. R. Cordeiro (detalhe do mapa de Proprietário particular).

A data da constituição da Santa Casa da Aldeia Galega não é consensual⁴³⁶, no entanto segundo as referências documentais mais antigas, relativas à eleição dos mesários, sabe-se que já se encontrava em actividade em 1555.

Embora não exista documentação referente ao seu instituidor, este terá sido o nobre D. Nuno Alves Pereira, considerando o exposto em dois documentos dos séculos XVII e XVIII, respectivamente: «*Nuno Alves Pereira. Obrigações da Misericórdia. É obrigação da Misericórdia mandar dizer na primeira quinta-feira*

⁴³⁵ José Simões QUARESMA, *op. cit.*, 1948, p. 28.

⁴³⁶ A data da fundação da Santa Casa de Aldeia Galega não é consensual. Segundo José Simões Quaresma, esta Misericórdia terá sido fundada em 1520, esse facto consta nos boletins da Assistência Social n.ºs 4 e 5, respeitantes aos meses de Junho e Julho de 1943, sendo «desconhecidas as razões» sobre tal afirmação, conforme afirma o autor. *Id.*, p. 34. Segundo um estudo de Vítor Serrão, o AHMM possui o *Livro de Acordãos e Eleições* datado de 1555-1782 e um *livro de Tombos e Escrituras* de 1501-1789. Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2005a, p. 25.

de cada mês missa por alma de N.º Alves Pereira padroeiro e instituidor desta Casa da Misericórdia»⁴³⁷; «*Nuno Alves Pereira que se quer supor instituidor desta Casa da Misericórdia*»⁴³⁸.

Desconhecem-se a data e o local de nascimento de D. Nuno Alves. Sabe-se que fora escrivão da fazenda na corte de D. João III, que foi «*cavaleiro da casa de El-Rey*»⁴³⁹ D. Sebastião em diversas missões diplomáticas e estava, por ligações de sangue, relacionado com a Casa de Bragança⁴⁴⁰. Teve actividade na SCM de Aldeia Galega pelo menos desde 1568 e terá falecido na «*villa de aldeia galega de ribatejo*»⁴⁴¹ em c. 1588, ano em que surge um novo provedor na documentação coeva.

As ligações do instituidor com a Casa brigantina (para quem o pintor Thomas Luis pintou várias pinturas em Vila Viçosa, entre c. 1595 e 1600, e 1602 e c. 1603 - Cap. III, 2 e 3) explicam a escolha do artista por parte da SCM de Aldeia Galega.

Quanto à história da edificação da SCM de Aldeia Galega, sabe-se que em Novembro de 1568 o mestre de pedraria Fernão Fidalgo procedia ao acabamento de uma «*casa*» da SCM, plausivelmente a do despacho ou a própria sede. A documentação coeva narra: «*digo eu Fernã Fidalgo que é verdade que estou contratado com o provedor e irmãos da casa da Misericórdia da vila de Aldea galegua [...] da porta principal da dita casa a qual...fazer em pedraria assim os degraus como [...] por cima [...] tudo será em muito boa pedraria e sem buracos...se obrigarão...e terão os degraus dois palmos de largo e cinco de comprimento*»⁴⁴².

⁴³⁷ Livro do Tombo de 1655, fls. 84 v.º. José Simões QUARESMA, *op. cit.* 1948, pp. 30 e 33.

⁴³⁸ Registo memorialista redigido em 1746 por um antigo provedor da Santa Casa, Frei Inácio de Santo Agostinho. In Vítor SERRÃO, *op.cit.*, 2005a, p. 25.

⁴³⁹ José Simões QUARESMA, *op. cit.*, 1948, p. 30.

⁴⁴⁰ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2005a, p. 25.

⁴⁴¹ AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 827 (2962), fl. [1]. Leitura da autora. Anexo I – ED, doc. 7.

⁴⁴² José Simões QUARESMA, *op. cit.*, 1948, p. 35.

Em 21 de Maio de 1571, a irmandade comprometia-se num pedido ao Rei, ao tempo D. Sebastião, o *Desejado*, a fazer a igreja à custa das esmolas que angariasse. A esse propósito D. Nuno Alves Pereira, a 19 de Junho de 1571, doou à Misericórdia um terreno de «*quintais e vinhas*» para a construção do templo⁴⁴³. Na época, entre as famílias que integravam as Misericórdias, existia a tradição de doar bens a favor das mesmas, ou seja, estas instituições eram tratadas segundo «*cose sue*»⁴⁴⁴.

Por carta régia de 17 de Julho do mesmo ano a irmandade de Aldeia Galega era autorizada a construir a Igreja⁴⁴⁵.

De 1571 a 1578, o mestre pedreiro Fernão Fidalgo voltou a trabalhar para a SCM de Aldeia Galega, desta vez na obra da igreja: em 1574 é feita a «*campa*»⁴⁴⁶ dos instituidores D. Nuno Alves e D. Isabel Almeida, em pedra de lioz; em 1575 realiza «*dois portões aquêle que vai para a Igreja e o outro travesso com degraus e cimalha e toda a mais pedraria que tenho feito até ao dito dia de São João*»⁴⁴⁷ (infelizmente desaparecido); e em 1578, dez anos após o contrato com a Santa Casa, «*recebe [...] do procurador da mesa, Jorge Fernandes, 10 cruzados por conta do tabuleiro do igreja*»⁴⁴⁸ da SCM de Aldeia Galega.

Conforme narrado num documento datado de 1 de Fevereiro de 1573, a SCM de Aldeia Galega teve mecenato régio e do clero: «*Nuno Alves Pereira, cavaleiro da casa de El-Rey Nosso Senhor, provedor da dita casa da Mizericórdia [...] [recebia] a esmola de El-Rey e a do arcebispo para poder dizer missa, os ofícios divinos e o mais requerido em a dita irmandade [...] numa sala das ditas casas*»⁴⁴⁹.

⁴⁴³ *Id.*, p. 30.

⁴⁴⁴ Isabel dos Guimarães Sá, *op. cit.*, 2001, p. 39.

⁴⁴⁵ José Simões QUARESMA, *op. cit.*, 1948, p. 30.

⁴⁴⁶ *Id.*, p. 36.

⁴⁴⁷ *Id.*, p. 37.

⁴⁴⁸ *Id.*, p. 40.

⁴⁴⁹ *Id.*, p. 30.

Segundo José Quaresma, «as ditas casas» eram «aonde ele e a sua mulher [...] ao tempo, moravam»⁴⁵⁰.

A igreja da Misericórdia de Aldeia Galega é um edifício simples, que se integra no ciclo *maneirista reformado* (fig. 155), de arquitectura singela de espírito austero, de tipologia chã, com uma só nave, o altar assente no topo nascente, tribuna à direita, púlpito⁴⁵¹ maneirista destacado e coro alto, cobertos por um tecto de abóbada de estuque.



Fig. 155 – Igreja da Misericórdia de Aldeia Galega. © F. R. Cordeiro.

No século XVI, as Misericórdias possuíam, além da igreja, um hospital como parte dos seus edifícios. Em 1575 à «*irmandade da Misericórdia estava então unido o [antigo]⁴⁵² hospital*»⁴⁵³, segundo um registo memorialista do provedor Frei Inácio de Santo Agostinho, datado de 1746.

⁴⁵⁰ *Id., ibid.*

⁴⁵¹ O Púlpito foi realizado em 1605 pelo mestre de pedraria Pedro Domingues, morador em Azeitão. AHMM, núcleo da SCMM, cx. 41. Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2005a, p. 25.

⁴⁵² Em 1501 existia um Hospital na Aldeia Galega que seria substituído por um novo em 1591 seguindo os preceitos do instituidor da SCM, como se explica adiante.

Estando o antigo hospital (que já existia em «1501»⁴⁵⁴) em lastimosa ruina, «em Fevereiro de 1591»⁴⁵⁵ a irmandade da SCM pediu «a El-Rei [Filipe I] autorização para vender as casas onde, assistia o Hospital e que, com o dinheiro da sua venda, outro novo se fizesse»⁴⁵⁶.

Expeditamente, foi escolhido o terreno providencialmente reservado para o hospital, reunido um generoso mecenato por parte do Provedor D. António da Gama de Mendonça e da sua mulher, e solicitada autorização de Filipe I para que se construísse o almejado edifício, conforme narrado num documento: «o que Nuno Alves deixou à Misericórdia é pegado e é parte muito sãdia, tem larguesa por edificar tudo o que quizerem. [...] tem todo o povo muito gosto em se fazer o Ospital pegado à casa da Misericórdia e em especial o provedor que hé António da Gama de Mendonça e sua mulher que levão gosto correr com esta obra e fazem muitas esmolos e por não terem filhos se tem que gastarão nela muito dos seus dinheiros. Pedem pois os irmãos a V.^a Magestade que lhes faça esta mercê [...] a obra é muito necessária por o lugar ser de muita passagem e onde concorrem muitos pobres e enfermos»⁴⁵⁷.

⁴⁵³ José Simões QUARESMA, *op. cit.*, 1948, p. 29. É provável que se tratasse do Hospital «do Espírito Santo». Vítor SERRÃO, *op. cit.* 2005a, p. 26.

O culto do Espírito Santo, ligado aos Hospitais do mesmo nome, teve origem para lá das fronteiras do reino. A ordem do Espírito Santo foi fundada por Guy de Montpellier no final do século XII (em Montpellier). O Papa Inocêncio II apoiou a administração do maior hospital de Roma, mais tarde conhecido como *Santo Spirito di Saxia*. Em Portugal, ao que parece, o culto do Espírito Santo foi importado de Aragão, por influência da Rainha Santa D. Isabel, mulher de D. Dinis, originária da mesma área geográfico-cultural de Frei Guy. O culto tinha a sua festa máxima no *Pentecostes*, caracterizada pela oferta ritual de comida aos pobres (os bodos) e por corridas de touros, com animais disponibilizados pelas grandes casas e instituições locais. Tal como as Misericórdias, a corte de Aragão é referida como sendo fortemente influenciada nessa época pela vertente espiritualista da ordem franciscana. Sobre as confrarias do Espírito Santo e os hospitais municipais: Isabel dos Guimarães SÁ, *op. cit.*, 2001, pp. 25 a 27.

⁴⁵⁴ José Simões QUARESMA, *op. cit.*, 1948, p. 29.

⁴⁵⁵ *Id.*, p. 44.

⁴⁵⁶ *Id.*, p. 43.

⁴⁵⁷ *Id.*, pp. 43-44.

O Concílio de Trento ao institucionalizar o estatuto de confrarias laicais para as Misericórdias, sob protecção régia, teve uma influência marcante no futuro das confrarias e possibilitou-lhes a administração⁴⁵⁸ de parte dos hospitais. Durante a dinastia filipina, algumas Misericórdias portuguesas, além de beneficiarem da acumulação de capital a partir do final daquele Sínodo, tiveram ainda apoio régio, com o qual as elites locais negociavam contrapartidas à sua sujeição política⁴⁵⁹. Tendo em conta a documentação conhecida, esse não parece ter sido o caso da SCM de Aldeia Galega.

Uma década após a construção da igreja (1571-1578⁴⁶⁰), a SCM encomenda o retábulo «*facto nada estranhável [...] [recordando] que a obra era feita à custa de esmolas*»⁴⁶¹.

Para que fosse exequível a obra do retábulo da igreja da SCM de Aldeia Galega (que incluía a *Visitação* de Thomas Luis objecto deste estudo), foi necessário um considerável apoio financeiro, com valores idênticos tanto para o trabalho do suporte como para a camada pictórica e douradura, ou seja: «*cento e vinte mil rs*»⁴⁶² para o entalhe realizado por Jaques de campos e

⁴⁵⁸ Sobre a influência do Concílio de Trento na administração dos hospitais das Misericórdias: Isabel dos Guimarães SÁ, *op. cit.*, 2001, pp. 41-42.

⁴⁵⁹ A vila de Aveiro era apoiante de D. António prior do Crato, no entanto em 1581, como simpatizante de Filipe II veio a obter deste o privilégio de «*vila notável*». O provedor Henrique Esteves da Veiga obteve «*financiamento [régio] para a construção da nova sede da Misericórdia, um conjunto sofisticado de edifícios, composto por igreja e sacristia, casa do despacho, salas anexas e um hospital. Id.*, p. 42.

⁴⁶⁰ Os estudos consultados não são concordantes quanto às datas da construção da igreja da SCMM. Um estudo data a construção de c. 1568-1580. V. SERRÃO, *op. cit.*, 2005a, p. 26. As datas referidas neste artigo resultam da análise de documentos coevos citados num estudo de J. S. QUARESMA, *op. cit.*, 1948, pp. 35-37 e 40. *Apud* F. R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2010-2011, p. 251. Anexo IV – EPP, artigo n.º 4.

⁴⁶¹ José Simões QUARESMA, *op. cit.*, 1948, p. 40.

⁴⁶² Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, *Livro dos Inventarios desta S.^{ta} Caza... 1586*, fl. 25. Anexo I – ED, doc. 1.

«cento e vinte mil Rês»⁴⁶³ para a pintura dos painéis por Thomas Luis e a douradura das colunas e frisos por Domingos Pacheco.

Em 1588, uma longa lista⁴⁶⁴ de generosos mecenas, entre eles os próprios mesários (tais como Diogo Botelho⁴⁶⁵), patrocinou o arranque da referida empreitada. A essa verba ter-se-á juntado mecenato anónimo resultante dos peditórios das missas da igreja da SCM de Aldeia Galega e o dos próprios provedores.

O retábulo pintado por Thomas Luis foi em parte custeado pelo Provedor D. António da Gama de Mendonça e pela sua mulher D.^a Antónia da Gama de Mendonça (também mecenas de muitas outras obras⁴⁶⁶), que entregaram à SCM de Aldeia Galega importantes quantias conforme narrado na documentação coeva: «Fes mais o Snor A^o da gama provedor esmola de vinte

⁴⁶³ AHMM, núcleo da SCMM, *maço de avulsos da Miz^a, sécs. XVI-XVII*. Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 1983, doc. n.º 60, pp. 326-327. Anexo I – ED, doc. 17.

⁴⁶⁴ AHMM, núcleo da SCMM, *Livro dos Inventarios desta S.^{ta} Caza... 1586*: fl. 26; fl. 26 vº e fl. 27 (inédito). Anexo I – ED, doc. 2.

⁴⁶⁵ *Id.*, *ibid.*

⁴⁶⁶ Após o falecimento do Provedor D. António da Gama de Mendonça, este foi substituído por D.^a Antónia da Gama, sua mulher, a qual foi provedora da Misericórdia de Aldeia Galega durante «23 anos». Não tendo filhos como se referiu (tal como o instituidor D. Nuno Alves Pereira), D.^a Antónia foi uma grande benemérita daquela Santa Casa. Além do retábulo, custeou muitas obras durante as provedorias do seu marido e sua, a saber: o retábulo-mor; a escada e o portal para a Igreja; a douradura do retábulo da Igreja da Misericórdia (que terá relação com o trabalho de douradura de Domingos Pacheco); a execução da sacristia; o coro, a janela que dá para o pátio e as portas da igreja (a principal e a travessa); as portas, janelas e tribuna da casa do despacho; a tumba e os tocheiros da irmandade; sete insígnias com as suas lanternas e fogaréis que serviam na procissão de «*Quinta-feira de endoenças*»; panos negros para se armar a Igreja na Quaresma e pano de veludo que servia «*no túmulo de sexta-feira de endoenças*». Faleceu na sua quinta de Valbom no dia 3 de Dezembro de 1621 e a 5 do mesmo mês foi «*terrada*» na sua capela do Mosteiro de São Domingos de Azeitão. José António QUARESMA, *op. cit.*, 1948, p. 46.

Segundo documentação coeva, D.^a Antónia doou 23.000 réis para a janela, o portal e a escada da igreja da SCM de Aldeia Galega. AHMM, núcleo da SCMM, *Livro das receita e despesas... anno de 1591* (inclui o registo de despesas do ano de 1589), fl 7 (inédito). Anexo I – ED, doc. 18.

mil rs p^a o retabolo 20 000»⁴⁶⁷ e «*Fes mais a Snra dna A^a qatorze mil rês p^a ajuda do retabol 14 000*»⁴⁶⁸.

O entalhe do retábulo foi iniciado em «1589»⁴⁶⁹, um ano depois de firmado o contrato⁴⁷⁰ pelo «*mestre carpint^o d obra de maçonaria*»⁴⁷¹ Jaques de Campos (responsável pelo trabalho de carpintaria), e concluído antes da «Páscoa»⁴⁷² de 1591.

Embora estudos anteriores datem a pintura do painel *Visitação* por Thomas Luis entre «1591»⁴⁷³ e «1597»⁴⁷⁴ ou 1592⁴⁷⁵, o conjunto retabular terá sido

⁴⁶⁷ Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, *Livro das receita e despesas... anno de 1591* (inclui o registo de despesas do ano de 1589), fl 7 (inédito). Anexo I – ED, doc. 18.

⁴⁶⁸ Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, *Livro das receita e despesas... anno de 1591*, fl 7. Anexo I – ED, doc. 19.

⁴⁶⁹ Datação nova. Existem vários documentos referentes ao entalhe da estrutura retabular: Anexo I – ED, docs. 1 a 15. É provável que Jaques de Campos tenha iniciado o trabalho de carpintaria pouco depois da sua declaração datada de 16 de Outubro de 1589, que narra: «*da dita caza trinta mil rs os quais Receby p^a loguo comesar o dito Retabolo Como sou obryguado e por ser verdade tudo quan diguo lhe dey este por mim assinado*». Leitura da autora. Anexo I – ED, doc. 5.

⁴⁷⁰ O contrato entre o Mestre de carpintaria Jaques de Campos e a SCM de Aldeia Galega data de 1588. AHMM, núcleo da SCMM, *Livro dos Inventarios desta S.^{ta} Caza... 1586*, fl. 25 (inédito). Anexo I – ED, doc. 1.

⁴⁷¹ Leitura da autora. *Id.*

⁴⁷² Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2013c, p. 53. Anexo IV – EPP, artigo n.º 11.

Jaques de Campos terá concluído o trabalho de carpintaria antes da Páscoa de 1591, conforme indicado numa declaração de 1590, que narra: «*me obriguo a pollo na dita casa acentado dia de pascoa deste anno q vem [...] feito a sete d agosto de i590 annos*». Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 827 (2962), fl. [1]. Anexo I – ED, doc. 7. Pouco depois, seria firmado o contrato entre a SCM de Aldeia Galega e Thomas Luis para a pintura do retábulo em Maio de 1591 (Anexo I – ED, doc. 17). Os recibos relativos a J. de Campos, datados entre 1592 e 1594, serão respeitantes a quitações em atraso. A presente tese trás luz sobre estudos anteriores: um refere que J. Campos «*executou o retábulo da Igreja da Misericórdia do Montijo*» entre «1588-1592». Vitor SERRÃO, *op. cit.*, 1983, p. 127; outro, que Campos trabalhou no retábulo a partir de «1590», e não refere o ano da conclusão do entalhe do suporte. Vitor SERRÃO, *op. cit.*, 2005a, pp. 28 e 29.

⁴⁷³ Vitor SERRÃO: *op. cit.* 2005a, p. 31 e *op. cit.*, 2008, p. 153.

iniciado de facto logo após a data do contrato⁴⁷⁶, firmado em Maio de 1591. Contudo, é plausível que o seu término tenha sido pouco antes de «*vynte outo do mes de Junho da era de mil e quynhentes e noventa e dous*»⁴⁷⁷, data em que o pintor de «*oleo*»⁴⁷⁸ Thomas Luis (com actividade em via de ser considerada nobre, por reivindicações da própria classe), e o pintor de «*tempera*»⁴⁷⁹ Domingos Pacheco (cujas actividades eram apreciadas como artesanais) firmaram um recibo concernente ao «*panell do mejo*»⁴⁸⁰ (que como se explicará é a *Visitação*), no qual se dizem «*sastyfeytes*»⁴⁸¹ pelo pagamento. Entre Maio de 1591 e Junho de «*1592*»⁴⁸², durante cerca de um ano, o artista Thomas Luis pintou nos «*painéis [...] as historias que os irmãos da meza*»⁴⁸³ lhe pediram, cabendo ao seu colaborador, Domingos Pacheco a aplicação da preparação⁴⁸⁴ em toda a superfície retabular (Parte II, 1.4) e «*dourar as culunas e fryzo[s]*»⁴⁸⁵.

⁴⁷⁴ *Id., ibid.*

⁴⁷⁵ Filipa R. CORDEIRO, 2005, p. 55 e in <http://www.misericordiadomontijo.pt> (consulta: 04.09.2010).

⁴⁷⁶ AHMM, núcleo da SCMM, *maço de avulsos da Mizª, sécs. XVI-XVII*. Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 1983, doc. nº 60, pp. 326-327. Anexo I – ED, doc. 17.

⁴⁷⁷ Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 834 (2953), fl. [1]. Anexo I – ED, doc. 20.

⁴⁷⁸ AHMM, núcleo da SCMM, *maço de avulsos da Mizª, sécs. XVI-XVII*. Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 1983, doc. nº 60, pp. 326-327. Anexo I – ED, doc. 17.

⁴⁷⁹ *Id., ibid.*

⁴⁸⁰ Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 834 (2953), fl. [1]. Anexo I – ED, doc. 20.

⁴⁸¹ *Id., ibid.*

⁴⁸² Sobre a nova datação (1591 e 1592) do trabalho de pintura por Thomas Luis no painel *Visitação* – Filipa R. Cordeiro: *op. cit.*, 2010a, pp. 75-76; *op. cit.*, 2010-2011, pp. 254-255. Anexo IV – EPP, artigos n.ºs 1 e 4.

⁴⁸³ AHMM, núcleo da SCMM, *maço de avulsos da Mizª, sécs. XVI-XVII*. Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 1983, doc. nº 60, pp. 326-327. Anexo I – ED, doc. 17.

⁴⁸⁴ Já no início do século XVI a aplicação da preparação não era tarefa do pintor mas de artesãos. Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2010a, p. 75.

⁴⁸⁵ Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 834 (2953), fl. [1]. Anexo I – ED, doc. 20.

Sabendo que este tema é «*orago*»⁴⁸⁶ da Santa Casa da Misericórdia desde «1516»⁴⁸⁷, considerando a dimensão⁴⁸⁸ do painel [alt. 291,5 x larg. 212 (cm)] e a largura da parede fundeira da capela-mor da igreja da SCM da antiga Aldeia Galega (c. 400 cm), a *Visitação* de Thomas Luis só poderia ser o painel central do retábulo-mor, tendo aí lugar de destaque tal como as pinturas coevas do mesmo tema subsistentes noutras Misericórdias⁴⁸⁹, de pintores contemporâneos de Thomas Luis, cujos programas iconográficos se referem mais à frente (Parte II, 1.2).

Em 1597, Thomas Luis e o colaborador Domingos Pacheco deslocaram-se a Aldeia Galega para receber os últimos pagamentos que se encontravam em dívida, conforme narrado na documentação coeva, respectivamente: «*se lhe acabou de pagar tudo que se lhe devia da pintura do dito Retabolo*»⁴⁹⁰; «*se lhe acabou de pagar o Retabolo que dourou nesta casa*»⁴⁹¹.

No decorrer desta investigação descobriram-se ainda dois dados relevantes que glorificam a forte ligação do instituidor com o programa iconográfico do retábulo e a própria SCM e reforçam a nova data de término da pintura *Visitação* por Thomas Luis, como sendo 1592:

⁴⁸⁶ Embora continue estranhamente despercebido em muitos estudos sobre este tema, a *Visitação* – o «*encontro entre aquele que ajuda e aquele que precisa de ser ajudado*» –, é «*orago*» da Misericórdia, está intimamente ligado à sua espiritualidade. Sobre este assunto: Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2010a, p. 74.

⁴⁸⁷ Segundo carta régia de D. Manuel I, datada de 1516, a Misericórdia de Lisboa regista no capítulo IV do seu Compromisso a obrigatoriedade de celebração desta festividade. Filomena BRITO, «A bandeira processional de Nossa Senhora da Misericórdia na vida portuguesa: testemunhos de tradição e valor», *Mater Misericordiae – Simbolismo e representação da Virgem da Misericórdia*, Nuno Vassalo e Silva (Coord.), Lisboa: Livros Horizonte e Museu de S. Roque, 1995, p. 97. *Apud* F. R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2010-2011, p. 251.

⁴⁸⁸ *Id.*, *ibid.*

⁴⁸⁹ Casos dos retábulos maneiristas da SCM de Alcochete (do mestre Diogo Teixeira e do seu genro António da Costa) e da SCM de Almada (do pintor Giraldo Fernandes de Prado).

⁴⁹⁰ Leitura de Vítor Serrão. AHMM, Núcleo da SCMM, *L^o de Receita e Despesa, 1553-1605*, fl. 77. Vítor SERRÃO: *op. cit.*, doc. n.º 66, 1983, p. 331; *op. cit.*, 2008, p. 155. Anexo I – ED, doc. 24.

⁴⁹¹ *Id.*, *ibid.*

- sendo a realização do retábulo plausivelmente a concretização de um «sonho»⁴⁹² de D. Nuno Alves Pereira, é credível que o casal representado por Thomas Luis na janela da igreja pintada na *Visitação* seja D. Nuno e a sua mulher (c. 5 cm alt.), tornando-se assim memorável (como se justifica na leitura iconográfica detalhada - Parte II, 1.2).

- estando finalizado o retábulo projectado por D. Nuno Alves Pereira, no dia 2 de Julho de 1592 (dia da festa da *Visitação*, na época), apenas 4 dias depois de Thomas Luis ter firmado o recibo datado a 28 de Junho desse ano, relativo ao painel do meio (a *Visitação*, pintura principal), o provedor D. António da Gama de Mendonça, fiel sucessor de D. Nuno Alves Pereira, escreveu a Bartolomeu Gomes Neto⁴⁹³, sobrinho do instituidor, no sentido de cumprir uma vontade expressa pelo seu tio D. Nuno, ou seja o corpo deste (falecido em c. 1588, 19 anos depois de ter preparado o seu testamento⁴⁹⁴, escrito aos «3 dias do mês de Agosto de 1569»⁴⁹⁵), ser trasladado para a sepultura da igreja da Santa Casa, a qual tinha sido providencialmente preparada pelo instituidor em 1574⁴⁹⁶, sendo este acontecimento o sinal de que os trabalhos relativos à igreja e aos bens culturais nela expostos estavam concluídos.

⁴⁹² Um estudo corrobora esta ideia, narra que a obra do retábulo foi a concretização de um «sonho de Dom Nuno». José Simões QUARESMA, *op. cit.*, 1948, p. 41.

⁴⁹³ Segundo um estudo de José Quaresma, Bartolomeu Gomes Neto nada fez quanto à transladação do corpo do instituidor. Esta acção apenas ocorreu a 18 de Junho de 1600 por decisão da Mesa, já durante a provedoria de Diogo Botelho. O sobrinho de D. Nuno recusou-se também a pedir esmola para as obras da Misericórdia e pediu a sua substituição a 2 de Setembro de 1590, um ano antes da Santa Casa contratar Thomas Luis para a pintura do retábulo. *Id.*, pp. 41 e 42.

⁴⁹⁴ O laborioso estudo do montijense J. S. Quaresma alerta para o facto de não existir o original ou a cópia do testamento de D. Nuno Alves Pereira e de sua mulher, narra: «parece que houve o cuidado de o fazer desaparecer, pelo menos na íntegra, pois que, num velho livro onde se encontrava copiado, mão desconhecida arrancou as folhas respectivas». José Simões QUARESMA, *op. cit.*, 1948, p. 33.

⁴⁹⁵ *Id.*, p. 36.

⁴⁹⁶ Esta acção demonstra o zelo com que a aristocracia preparava a alma e o corpo para a morada eterna. No século XVI, «quem não preparava a sua sepultura era enterrado como um cão». Cónego Manuel Alves LOURENÇO, *com. pess.*, 2009.

Encontrando-se os desejos de D. Nuno Alves Pereira cumpridos, entre eles a construção da igreja (1571-1578), o retábulo (pintado entre 1591 e 1592) e a edificação do novo hospital da Santa Casa de Aldeia Galega (iniciado em c. 1591 nos terrenos que o instituidor deixara para tal), a sua alma descansou finalmente em paz (se não folgava já).

Desde o início do século XVI, existe em Portugal uma vasta tradição de aparatosas festividades ligadas ao culto da *Visitação*, que hoje já não se celebra no dia 2 de Julho, mas no dia 31 de Maio⁴⁹⁷.

O compromisso de 1516 da SCM de Lisboa enunciava sete obras espirituais e sete corporais. As primeiras incluíam: «*ensinar os simples, dar bom conselho a quem o pede, castigar com caridade os que erram, consolar os tristes desconsolados, perdoar a quem nos errou, sofrer as injúrias com paciência e rogar a Deus pelos vivos e pelos mortos*»⁴⁹⁸. As segundas consistiam em: visitar e remir os cativos; curar os enfermos; cobrir os nus; dar de comer aos famintos; dar de beber aos que têm sede; dar pousada aos peregrinos e pobres; e enterrar os finados⁴⁹⁹.

Apesar de os estatutos da SCM terem sofrido uma mutação⁵⁰⁰ ao longo dos tempos, desde a sua origem, as Misericórdias prestam o serviço de assistência aos mais pobres, incluindo da pobreza envergonhada, aos doentes, preparam

⁴⁹⁷ Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2010-2011, p. 251.

⁴⁹⁸ As obras de misericórdia espirituais constavam primeiro lugar no compromisso de 1516 da SCM de Lisboa. Isabel dos Guimarães Sá, *op. cit.*, 2001, p. 106.

⁴⁹⁹ Sobre as obras de misericórdia corporais: *Id.*, pp. 109-118.

⁵⁰⁰ Por exemplo a «*formulação das sete obras espirituais de misericórdia*» desapareceu do texto dos compromissos posteriores a 1516, no entanto a assistência às almas manteve-se. Sobre este assunto: *Id.*, pp. 106-109.

os condenados, prisioneiros e incuráveis, e rezam pelas almas do Purgatório⁵⁰¹. A SCM de Aldeia Galega foi sempre uma instituição particular de solidariedade social empenhada na prática da caridade cristã, cujo principal objectivo é, segundo o compromisso de 1993, «*praticar actos de solidariedade social*⁵⁰² e de culto católico»⁵⁰³. Têm-se destinado a assegurar especial atenção aos grupos mais vulneráveis, nomeadamente crianças, pessoas idosas e excluídos socialmente⁵⁰⁴.

A igreja da SCM de Aldeia Galega, incluindo os seus bens culturais, foi classificada⁵⁰⁵ como Imóvel de Interesse Público em Novembro de 1993. No entanto, nessa época o painel da *Visitação* de Thomas Luis estava ainda desaparecido, escondido atrás do retábulo neo-clássico (Parte II, 1.5).

⁵⁰¹ Segundo Isabel Sá, a ideia de Purgatório, como 3º lugar entre o Inferno e o Paraíso, terá surgido no final da Idade Média. Por exemplo, o compromisso da confraria de Santa Maria da Anunciada de Setúbal, datado de 1330, não alude a um espaço intermédio entre a “vida perdurável” e os infernos. Refere que existem duas mortes, a primeira, a morte física, e a segunda, a morte dos infernos. Escapando-se a esta segunda morte, alcançava-se a “vida perdurável” (eterna). Aquele compromisso não faz referência ao Purgatório. Isabel dos Guimarães Sá, *op. cit.*, 2001, pp. 24 e 25. A ideia de Purgatório fixou-se definitivamente em 1563, na 25ª sessão do Concílio de Trento. *Id.*, p. 41.

⁵⁰² Considerando o acto de misericórdia “dar de comer a quem tem fome”, em 1948 a casa onde antes o instituidor e a sua mulher moravam servia «*de guarida à sopa dos pobres*». José Simões QUARESMA, *op. cit.*, 1948, p. 30.

⁵⁰³ *In* <http://www.misericordiadomontijo.pt> (consulta: 08.15.2008).

⁵⁰⁴ *Id.*, *ibid.*

⁵⁰⁵ Dec. Lei 45/93, DR n.º 280 de 30-11-1993. *In* <http://www.ippar.pt> (consulta: 08.15.2008).

1. 2 – Além da aparência: a linguagem cifrada do painel *Visitação*

A pintura *Visitação da Virgem a Santa Isabel* da igreja da SCM da antiga Aldeia Galega do Ribatejo (fig. 156) contem uma iconografia cujo significado supera a mera função decorativa, tal como as outras pinturas realizadas por este artista a edifícios civis e religiosos em Évora, Idanha-a-Nova, Elvas e Vila Viçosa.

Apresenta-se uma reflexão sobre o significado intrínseco da *Visitação*.

Como metodologia, analisou-se a pintura *Visitação* de Thomas Luis segundo os três níveis de Erwin Panofsky⁵⁰⁶: o nível pré-iconográfico, onde se estuda o objecto deste 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 se verifica o sentido dos elementos representados com base em fontes literárias, relacionando os motivos artísticos com o próprio 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 e estéticas do tempo histórico da *Visitação*. Tanto o segundo como o terceiro níveis de leitura permitem ao observador ver «*através da imagem*»⁵⁰⁷, além da aparência. Estes níveis de estudo misturam-se entre si num processo orgânico e indivisível, pois reportam-se a aspectos de um só fenómeno, à obra de arte como um todo.

Partindo de investigações⁵⁰⁸ realizadas entre 1999 e 2005 sobre este painel de Thomas Luis, que identificam apenas duas das dez personagens representadas, apresentam-se hipóteses de leitura para todos os motivos

⁵⁰⁶ Erwin PANOFSKY, *Estudos de Iconologia, temas humanísticos na arte do Renascimento*, Lisboa, 2ª Ed. Estampa, 1995.

⁵⁰⁷ Sobre formas de analisar uma obra de arte «*através da imagem*», perscrutando o que está por “detrás” do visível: Vítor SERRÃO, *Ver através da imagem – O sentido profundo das obras de arte*, Lisboa: IHA-FLUL [1999b].

⁵⁰⁸ Estudos anteriores apresentando breves leituras iconográficas sobre a pintura *Visitação* de Thomas Luis: Vítor SERRÃO, *op.cit.* [1999a]; *Id.*, 2002; *Id.* e Filipa R. CORDEIRO, *op.cit.*, 2005.

artísticos pintados pelo artista: personagens e espaço envolvente, incluindo a paisagem e os edifícios.



Fig. 156 – *Visitação*, Thomas Luis, igreja da SCM do Montijo (detalhe da fig. 7). © F. R. Cordeiro.

Complementando e contrapondo estudos anteriores, a iconografia da *Visitação* de Thomas Luis é aqui confrontada com dez fontes literárias (algumas mencionadas num estudo recente)⁵⁰⁹, criteriosamente seleccionadas: o *Evangelho de S. Lucas* da *Bíblia* sagrada; o *Proto-Evangelho de Tiago* e o

⁵⁰⁹ Este sub-capítulo complementa o seguinte estudo: Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.* [31.07.2013e] (pp. 1-16). Anexo IV – EPP, artigo n.º 13.

Evangelho de Pseudo-Mateus, dos *Evangelhos Apócrifos* (ou pseudo-canónicos); *Meditationes vitae Christi* de S. Boaventura, do século XIII; *Summa Theologiae* de São Tomás de Aquino (1225 – 1274); *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* de S. Carlos Borromeu, datada de 1577; *Discorso intorno a les Imagine Sacre e Profane* do Cardeal Paleotti, de 1582; *Meditações de Santa Brígida* da Suécia (1303-1373), impressa no século XVI; *Evangelicae Historiae Imagines*, impressa em 1593, do Padre jesuíta Jerónimo Nadal (1507-1580); e o tratado *Arte de la Pintura* do pintor Francisco Pacheco (1564-1644), com publicação póstuma (1649). As duas últimas obras literárias foram publicadas depois de Thomas Luis ter pintado a *Visitação*, no entanto são importantes neste estudo pois basearam-se numa fonte do século XIII (a qual tem ligação com o tema da *Visitação*). Acresce-se uma ligação entre o tema representado na pintura aqui estudada e uma carta de D. Manuel I à SCM de Lisboa, datada de 1516.

Importa salientar que estudos alusivos a pinturas deste tema, pintado por Thomas Luis⁵¹⁰ e por outros artistas contemporâneos⁵¹¹, analisam a *Visitação* com base numa única fonte literária, a *Bíblia*, nomeadamente nos evangelhos canónicos de S. Lucas e de S. Marcos.

Através do confronto entre esta obra de Thomas Luis e as fontes acima mencionadas, legitima-se a presença de S. José na *Visitação*, com base numa fonte literária de S. Boaventura. Este Frade Menor criou a festa da *Visitação* e influenciou a representação das imagens votivas da SCM, mas esta ligação permanece desconhecida em muitos estudos⁵¹² nacionais e estrangeiros.

⁵¹⁰ Estudos de: Vítor SERRÃO, *op. cit.* [1999a]; *id.*, 2002; *id.* e Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2005.

⁵¹¹ Estudos sobre *Visitações* de António Leitão e Pedro de Campanã, respectivamente: Maria B. ALBUQUERQUE, *op. cit.* [2001]; Gabriel FERRERAS ROMERO, «La Visitación de la Virgen» (ficha del catálogo), Fernández-Baca Casares, Román (Direct.), *Catálogo Pedro de Campaña en el retablo de Triana, la restauración del IAPH*, Sevilla: Junta de Andalucía, 2010, pp. 64-65.

⁵¹² Investigações consultadas que não revelam a influência de S. Boaventura na representação das imagens votivas e na própria festa da *Visitação*: L. RÉAU, *op. cit.*, 1957; *Lexikon*, *op. cit.*, vol. II, 1970; Dalila RODRIGUES (Com. Cient.), *op. cit.*, 1992; M. B. ALBUQUERQUE, *op. cit.*

Dando particular atenção aos atributos de cada uma das personagens neste tema, detectaram-se caracterizações semelhantes e distintas entre as obras de Thomas Luis e de outros artistas nacionais e estrangeiros, com as quais se fazem paralelismos neste estudo, desde o século VIII até 1592 (data do término do painel objecto deste estudo), com o objectivo de compreender as tendências iconográficas da época.

Observando a pintura como Henri Matisse nos ensina, com os «*olhos de criança*»⁵¹³, desconhecendo ainda o significado do objecto, detectam-se detalhes que passaram despercebidos nos últimos dez anos (desde a descoberta da obra em 1998⁵¹⁴ até hoje), essenciais para este estudo. Num primeiro olhar, a pintura apresenta seis personagens. Após examinação atenta, detectam-se mais duas de pequeno formato (c. 5 cm). No entanto como se verá no decorrer deste estudo, a obra que parecia ter seis personagens, afinal tem dez, estando duas invisíveis ao observador como se explicará (fig. 156). A cena passa-se no exterior, junto de três edifícios, avistando-se ao longe uma montanha. Todas as personagens de escala superior ou igual à do observador, em primeiro, segundo e terceiro planos apresentam singelos chapéus (fig. 156 e Parte I, figs. 124-129, p. 134), apenas uma das duas pequenas personagens referidas não o apresenta.

[2001]; Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2002; *id.*, «A pintura, a escultura e a talha nas Santas Casas das Misericórdias portuguesas (séculos XVI-XXI)», *Portugaliae Monumenta Misericordiarum*, vol. 10 [2011b] (pp. 1-79); *id.* e Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2005; J. M. GONZÁLEZ GÓMES, *op. cit.*, 2005, pp. 115-122; Paulo M. PINTO, *op. cit.*, Lisboa, 2012.

⁵¹³ Henri MATISSE, *op. cit.*, p. 328. Na análise pré-iconográfica da *Visitação* de Thomas também se procurou observá-la sem conceitos prévios, tentando esquecer todas as outras conhecidas de forma a descobrir detalhes nunca antes observados e entender melhor esta obra impar.

⁵¹⁴ Sobre o achamento da *Visitação* de Thomas Luis: Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2002, p. 212. Apresenta-se a história “transmemorial” do painel *Visitação* de Thomas Luis na Parte II, 1.5.

A *Visitação* foi projectada em oito planos, número que segundo a tradição cristã está ligado às oito “Bem-aventuranças”⁵¹⁵, à «*eternidade que se segue à vida terrena*»⁵¹⁶.

Segundo os compêndios de normas para a representação de temas em contexto sacro, direccionadas para os artistas, tais como *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* e *Discorso intorno a les Imagine Sacre e Profane*, escritos na sequência do Concílio de Trento, Thomas Luis ter-se-á formado sobre a vida dos santos que representou na *Visitação*, através de fontes tais como os Evangelhos canónicos e os Apócrifos, entre outras fontes já mencionadas, além de observar gravuras que, também, circulavam na época (Parte II, 1.3).

Como é bem conhecido, o tema representado nesta pintura glorifica um episódio do «*Evangelho da infância*»⁵¹⁷ de Jesus, narrado no Evangelho de S. Lucas (séculos I-II): «*A Visita a Isabel*»⁵¹⁸. Este encontro foi representado pela primeira vez em baixo-relevo num sarcófago do século V, em Ravena⁵¹⁹.

No primeiro plano estão representadas as personagens essenciais da *Visitação* descritas no Evangelho de S. Lucas, o qual descreve, não apenas os fundamentos religiosos da cena, mas também o local e o modo como esta decorreu: «*Por aqueles dias, pôs-se Maria a caminho e dirigiu-se à pressa para a montanha [em sétimo plano na pintura de Thomas], a uma cidade de Judá [Ain-Karim]. Entrou em casa de Zacarias e saudou Isabel*»⁵²⁰.

O espaço em que as personagens estão inscritas terá alguma ligação com as fontes literárias que circulavam na época?

⁵¹⁵ Sobre as oito “bem-aventuranças”: Mt 5, 1-12.

⁵¹⁶ Federico REVILLA, *op.cit.*, 1995, p. 302.

⁵¹⁷ Sobre este assunto: Lc 1, 1-80, *op. cit.*, 1990, pp. 1359-1362.

⁵¹⁸ Lc 1, 39, *op. cit.*, 1991, p. 1361.

⁵¹⁹ Louis RÉAU, *op. cit.*, vol. 2, 1957, p. 203.

⁵²⁰ Lc 1, 39-56, *op. cit.*, p. 1361.

O *Proto-Evangelho de Tiago* narra sobre o mesmo episódio (meados do século II): «*Maria foi a casa de sua prima Isabel e bateu à porta. Ouvindo-a, Isabel [...] correu para a porta, abriu-a, e abençoou-a*»⁵²¹.

Quanto à localização espacial do encontro entre as ditas santas, Thomas Luis não seguiu fielmente os dois evangelhos referidos. O encontro que deveria ser íntimo, um segredo de mulheres (que se deveria passar à entrada ou na casa de Zacarias), tem testemunhas e passa-se no exterior junto de “três” edifícios.

Terão esses edifícios alguma simbologia, nomeadamente uma ligação com a instituição encomendante, a SCM de Aldeia Galega?

Não se encontrou documentação relativa à iconografia do retábulo que incluía a pintura *Visitação* de Thomas Luis. No entanto, sabendo que em 1581 a SCM de Aveiro era constituída por «*um conjunto sofisticado de edifícios, composto por igreja e sacristia, casa do despacho, salas anexas e um hospital*»⁵²², os “três” edifícios poderão simbolizar construções ligadas à Misericórdia de Aldeia Galega (Parte II, 1.1), a saber: a igreja, à direita em quarto plano, na qual o artista enriqueceu o recorte do frontal triangular (da igreja (Parte II, 1.1, fig. 155), com volutas assimétricas (fig. 156); o hospital, ao centro, em quinto plano; e um fachada em sexto plano, com várias tonalidades (cinzentos e verdes), que poderá aludir ao casario de Aldeia Galega (fig. 156). Caso a igreja representada por Thomas seja resultante de uma sua recriação da igreja original da SCM (ainda existente), é provável que os outros edifícios também estejam representados de forma simbólica.

Na *Visitação* de Thomas Luis, as duas santas não se saúdam apenas, abraçam-se com afeição (fig. 156).

A função do afecto, contemplado no abraço entre Maria e a sua «*parente*»⁵²³ Isabel foi explicada por São Tomás de Aquino na obra *Summa Theologiae*: «*A vida do homem consiste no afecto que principalmente o sustenta e no qual*

⁵²¹ *Evangelhos Apócrifos*, Lisboa: Ed. Estampa, 2005, p. 87.

⁵²² Isabel dos Guimarães SÁ, *op. cit.*, 2001, p. 42.

⁵²³ Lc I, 36, *op. cit.*, p. 1360.

encontra a maior satisfação. [A satisfação está na afeição a Cristo, consiste numa unidade com Aquele que o amou primeiro⁵²⁴]»⁵²⁵.

Quando terá sido representado o abraço pela primeira vez, na *Visitação*?

Interligando estudos de vários autores, descobriu-se que este gesto na *Visitação* foi representado em imagens votivas de várias áreas artísticas, na Eurásia, pelo menos desde o século VIII. De referir alguns dos exemplos mais antigos: um marfim do século VIII (fig. 157); uma pintura mural da Capadócia, do século XII⁵²⁶; um painel de altar espanhol, do final do século XII, em Lluça (hoje no Museu de Vich)⁵²⁷; um conjunto escultórico de Notre-Dame du Port em Clermont, Saint-Benoît-sur-Loire, do século XII⁵²⁸; um fresco de Giotto da *Capela degli Scrovegni*, do século XIV, que segundo Luis Réau⁵²⁹ é o primeiro caso na pintura italiana (Parte I, fig. 111, p. 127).

A descrição da forma do «abraço»⁵³⁰ na *Visitação* está descrita na obra *Meditationes vitae Christi* de S. Boaventura (1221-1274), o qual narra: «Entrando dentro de casa, Maria saúda Isabel [...] e esta [...] abraça-a com ternura»⁵³¹.

⁵²⁴ Segundo o *Evangelho de S. João*, Jesus disse: «Não foste vós que Me escolhestes, fui Eu que vos escolhi e vos nomeei para irdes e dardes fruto [...] Isto vos mando: Que vos ameis uns aos outros». Jo 15, 16-17, *op. cit.*, p. 1426.

⁵²⁵ *Summa Theologiae* de São Tomás de Aquino. *Apud* Julián CARRÓN, «Para além do optimismo, a Esperança» (Apresentação de «Hope», vol. 2 de *Is it Possible to live this Way?*, Dublin, 9 Jan. 2009 e NY, 17 Jan. 2009), *Passos*, Ano XV, vol. 2, Lisboa: TAC, 2009, p. “IV”.

⁵²⁶ Sobre os frescos da Capadócia com a representação do abraço na *Visitação*: Louis RÉAU, *op. cit.*, vol. 2, 1957, p. 198; Federico REVILLA, *op. cit.*, 1995, p. 425.

⁵²⁷ Everard M. UPJOHN *et al*, *História Mundial da Arte, Dos Etruscos ao fim da Idade Média*, Venda Nova: Bertrand Ed., 8ª Ed., 1987, p. 187.

⁵²⁸ Louis RÉAU, *op. cit.*, vol. 2, 1957, p. 198.

⁵²⁹ *Id.*, *ibid.*

⁵³⁰ Filipa R. CORDEIRO, «Dados inéditos sobre a influência de S. Boaventura no tema da *Visitação*: o abraço e S. José», inédito [enviado à revista *Invenire* - 15.03.2012] (pp. 1-3). Anexo IV – EPP, artigo n.º 8.

⁵³¹ Saint BONAVENTURE, *op. cit.*, 1900, p. 75.

A referência a este gesto de carinho na obra do frade franciscano, que influenciaria outras fontes⁵³², surge já depois das primeiras representações do abraço neste tema (fig. 157), podendo S. Boaventura ter-se baseado nas imagens votivas que observou.



Fig. 157 – *Visitação* (detalhe), Marfim, século VIII. © F. R. Cordeiro da fotog. geral de Musée du Cinquantenaire, Bruxelas.

Existirá alguma ligação entre S. Boaventura e a Misericórdia?

Este Ministro-Geral da Ordem dos Franciscanos influenciou não só a espiritualidade da Misericórdia, através da sua regra e de eventos que criou, como também a representação das imagens votivas, descrevendo nomeadamente como ocorreram determinados episódios da vida da Virgem e de Cristo.

No século XIII, a regra deste Doutor da Igreja foi recebida pela Confraria dos *Recommandati Virgini*⁵³³, tal como pela generalidade das confrarias de origem franciscana, tradicionalmente ligadas ao uso de pendões da Misericórdia⁵³⁴. Em 1263, este Frade Menor, introduziu a «*feira*»⁵³⁵ da *Visitação* na ordem Franciscana.

⁵³² Inspirado na obra *Meditationes vitae Christi* de S. Boaventura, Francisco Pacheco quando explica no seu tratado como devem ser representadas as personagens na *Visitação* faz referência ao “abraço”, narra: «*abrazándose las dos primas con grande alegría*». FRANCISCO PACHECO, *Arte de la Pintura, Edición del Manuscrito original acabado el 24 de enero de 1638* [1649], vol. II, Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan, 1956, p. 236.

⁵³³ A Confraria dos *Recommandati Virgini*, criada em Roma (sob a invocação da Virgem, tal como o nome indica), tinha na sua Bandeira a Virgem abrigando os irmãos sob o seu manto «*contra a malícia do Diabo e a cólera de Deus...*» (a primeira Bandeira documentalmente conhecida). Filomena BRITO, *op. cit.*, 1995, p. 98.

⁵³⁴ *Id.*, *ibid.*

⁵³⁵ *Lexikon*, *op. cit.*, vol. II, 1970, p. 230. *Apud* Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.* [2013e] (p. 3). Anexo IV – EPP, artigo n.º 13.

A doutrina de S. Boaventura inspirou «*obras imperecíveis no campo da literatura, das artes visuais, da filosofia e da teologia*»⁵³⁶, tais como⁵³⁷ *Evangelicae Historiae Imagines* do Padre Jesuíta Jerónimo Nadal, e o tratado *Arte de la Pintura* do pintor Francisco Pacheco, ambas com publicação posterior ao painel *Visitação* de Thomas.

Na *Visitação* de Thomas Luis, a Virgem apresenta um chapéu de aba larga em vez da tradicional auréola (fig. 156). Este chapéu lembra um chapéu de aba larga numa pintura a fresco do Palácio dos Condes de Basto eborense, atribuída a Thomas Luis (Parte I, fig. 130, p. 134). No entanto nesse caso trata-se de um sombreiro nipónico, provavelmente alusivo à chegada dos Portugueses ao Oriente, nomeadamente do missionário S. Francisco de Xavier ao Japão.

Este chapéu na Virgem da *Visitação* será um atributo raro? No século XVI, como representaram os artistas a Virgem neste tema?

Vários artistas nimbaram Santa Maria neste tema, em retábulos e na gravura, nomeadamente: Diogo Teixeira, na SCM de Alcochete (1586-88); o primeiro, na SCM do Porto (1591-92); Cristóvão Vaz, na SCM de Sintra (1581), actualmente na Misericórdia de Colares; Luis de Morales, no retábulo-mor da Sé de Elvas (1577⁵³⁸), transferido para a sacristia da igreja do Salvador de Elvas; e Hieronymus Wierix, numa estampa realizada a partir de uma gravura de Bernardo de Passeri, q qual viria a ilustrar a obra *Evangelicae Historiae Imagines* (1593) do Padre jesuíta Jerónimo Nadal – figs. 158 a 162.

⁵³⁶ BENTO XVI, *São Boaventura de Bagnoregio. Audiência Geral, 3.3.2010*, Trad. R. A. Banchieri, Roma: Lib. Ed. Vaticana, 2010. In <http://www.zenit.org>. Apud, Filipa R. CORDEIRO, «Dados inéditos sobre a influência de S. Boaventura no tema da *Visitação*: o abraço e S. José», inédito [submetido à revista *Invenire* - 15.03.2012] (p. 2). Anexo IV – EPP, artigo n.º 8.

⁵³⁷ Exemplos mencionados em: Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, [2013e] (pp. 1-16). Anexo IV – EPP, artigo n.º 13.

⁵³⁸ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 1995b, p. 39.



Visitações do último quartel do século XVI, nas quais a Virgem está nimbada:

Fig. 158 – Diogo Teixeira, retábulo da SCM de Alcochete, 1586-88, © F. R. Cordeiro;

Fig. 159 – Diogo Teixeira, retábulo da SCM do Porto, 1591-92, © A. Gusmão, 1955;

Fig. 160 – Cristóvão Vaz, retábulo da SCM de Colares, 1581, © F. R. Cordeiro;

Fig. 161 – Luis de Morales, retábulo da igreja do Salvador de Elvas, 1577, © F. R. Cordeiro da fotog. geral de V. Serrão;

Fig. 162 – Hieronymus Wierix (1553 - 1619), após Bernardo Passeri, gravura, © Montesion.

Thomas Luis, ao contrário de muitos artistas portugueses e estrangeiros contemporâneos (de várias áreas artísticas), não retomou a auréola recomendada em compêndios de normas para a representação de imagens sacras, sobre os quais teve certamente conhecimento, nomeadamente através do encomendante.

Em 1563, definem-se em sessão do Concílio de Trento os padrões iconográficos para as representações religiosas. S. Carlos Borromeu, que desempenhara um papel determinante naquele Concílio, na sua obra publicada em 1577 *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, define: «*todas as imagens que possam induzir em erro, por conterem um dogma falso ou um erro perigoso, ou forem contrárias à tradição da igreja ou das Sagradas Escrituras, são proibidas, preferindo-se aquelas que sigam os usos da Igreja e a verdade dos Textos Sagrados*»⁵³⁹; «*os sinais que identifiquem os santos deverão ser representados segundo os usos eclesiásticos, os critérios da Igreja e em correspondência com uma verdadeira história, só se colocando auréola nos que foram canonizados*»⁵⁴⁰. Cinco anos depois, o Cardeal Paleotti no *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, compêndio precioso de regras dirigidas aos artistas, recomenda: «*as figuras sagradas apresentariam os símbolos da*

⁵³⁹ Natália FERREIRA-ALVES, *op. cit.*, 1995, pp. 59 e 60.

⁵⁴⁰ *Id.*, p. 60.

santidade que o crente está habituado a ver, de forma a inspirar-lhe devoção e levá-lo ao arrependimento»⁵⁴¹.

Neste tema, terá algum pintor representado a Virgem de forma semelhante ou igual à de Thomas Luis?

Durante a presente investigação detectou-se que determinados artistas maneiristas, do círculo de Thomas Luis, caracterizaram a Virgem de forma semelhante, mas com algumas diferenças. Alguns, também não nimbaram a Virgem: caso do pintor e calígrafo Giraldo Fernandes de Prado (que trabalhou nos mesmos Palácios que Thomas Luis, em Évora e em Vila Viçosa) e de André Peres (criado de Giraldo e fiscal da empreitada de Thomas Luis no Palácio Ducal calipolense) – figs. 163 e 164. Outros colocaram o mesmo tipo de chapéu de aba larga, na cabeça ou nas costas da Virgem: caso de Simão Rodrigues⁵⁴² (sem “o cordão” que Thomas colocou) e do mestre do retábulo de Canha, respectivamente. Estes dois últimos mantiveram os atributos tradicionais, diferenciadores dos santos, recomendados através de directrizes tridentinas: a “auréola” (fig. 165) e o “esplendor” (fig. 166).



163



164



165



166

Pintores que pintaram a Virgem sem a cabeça nimbada; com chapéu e auréola ou esplendor em *Visitações* do último quartel do século XVI:

Figs. 163 – Giraldo F. Prado, retábulo da SCM de Almada, c. 1590-91. © F. R. Cordeiro.

Fig. 164 – André Peres, retábulo da SCM de Arraiolos, 1603-1604. © F. R. Cordeiro.

Fig. 165 – Simão Rodrigues, Coleção Particular, final do séc. XVI. © F. R. Cordeiro da fotog. geral de A. Gusmão, 1957.

Fig. 166 – Anónimo, retábulo da Igreja de N. Senhora da Oliveira de Canha, final do séc. XVI. © F. R. Cordeiro.

⁵⁴¹ *Id.*, p. 61.

⁵⁴² Sobre o pintor Simão Rodrigues: Adriano de GUSMÃO, *Simão Rodrigues e seus colaboradores*, Lisboa: Realizações Artis, 1957.

Thomas Luis ter-se-á baseado numa fonte literária ou na gravura para caracterizar a Virgem com o chapéu?

Não se encontrou nenhuma fonte coeva com essa menção. É possível que Thomas Luis tenha observado gravuras alusivas a este tema (Parte II, 1.3), nomeadamente a *Visitação* (fig. 167) de Johannes Sadeler (1550-1600), discípulo de Marten



Fig. 167 – *Visitação* (pormenor), 1582, J. Sadeler (após Marten de Vos), gravura. © F. R. Cordeiro.

de Vos (1532 - 1603), na qual Maria apresenta um chapéu de aba larga semelhante, e sobretudo a gravura de Dürer alusiva à *Fuga para o Egipto*, na qual o chapéu é igual (Parte II, 1.3, fig. 204, p. 204).

Francisco Pacheco, no tratado *Arte de la Pintura* do final da primeira metade do século XVII (cujo conteúdo é inspirado no texto de Boaventura e nas estampas do Padre Jerónimo Nadal, como se referiu), registaria como se deve pintar Nossa Senhora nesta visita: «*la soberana Señora vestida como se ha dicho, con sombrero de palma [...] para defensa del sol, hermosísima y sonroseada del camino y abrazándose las dos primas con grande alegría*»⁵⁴³.

O rosto de Maria apresenta quer uma forte contenção emotiva, que encerra o “drama”, o presságio, de uma mãe que transporta no ventre o filho que será sacrificado pela redenção dos pecadores, quer “serenidade”, confiança de que se cumprirá a promessa divina (sentimentos tão bem retratados na *Pietà* de Michelangelo – Parte II, 1.3, fig. 213, p. 213)

O manto da Virgem esvoaça sobre Santa Isabel (fig. 156).

Qual a simbologia deste movimento da veste de Maria?

Duas fontes literárias, a *Bíblia* e *Meditationes vitae Christi* de S. Boaventura, mencionam a presença do “sopro” do «*Espírito Santo*» entre a Virgem e S. Isabel, narram respectivamente: «*Ao ouvir Isabel a saudação de Maria, o*

⁵⁴³ Francisco PACHECO, *op. cit.* [1649], 1956, p. 236.

menino saltou-lhe de alegria no seio e Isabel ficou cheia do Espírito Santo»⁵⁴⁴; «Maria saúda Isabel [...] e esta [...] [é] abraçada pelo Espírito Santo»⁵⁴⁵.

Segundo S. Lucas, Isabel «*cheia do Espírito Santo*» exclama: «*Bendita és tu entre as mulheres e bendito é o filho do teu ventre. E donde me é dado que venha ter comigo a mãe do meu Senhor? Pois logo que chegou aos meus ouvidos a tua saudação, o menino saltou de alegria no meu seio. Feliz daquela que acreditou que teriam cumprimento as coisas que lhe foram ditas da parte do Senhor*»⁵⁴⁶.

Isabel menciona a presença de duas personagens que estão invisíveis neste quadro: o «*filho*» de Maria (Jesus), e S. João Baptista no «*seio*» de Isabel.

Thomas representou Santa Isabel em acentuada genuflexão diante de Maria, seguindo um modelo semelhante ao do pintor Ghirlandaio (Parte II, 1.3).

Porque estão as personagens principais representadas com atitudes distintas?

Segundo o culto mariano, neste tema as duas mulheres não são representadas em pé de igualdade.

Na *Visitação* de Thomas Luis, a Virgem está de pé, ligeiramente curvada em sinal de doação. A Virgem personifica o “sim” incondicional e gratuito, a “disponibilidade”, o “amor”, a «*misericórdia*»⁵⁴⁷, a “caridade”, o “serviço” a quem precisa.

Na pintura de Thomas Luis, Santa Isabel, está ajoelhada diante da Virgem e com veneração fita o ventre daquela que transporta o Messias, O Emanuel.

⁵⁴⁴ Lc 1, 41, *op. cit.*, 1991, p. 1361.

⁵⁴⁵ Saint BONAVENTURE, *op. cit.*, 1900, p.75.

⁵⁴⁶ Lc 1, 42-45, *op. cit.*, 1991, p. 1361.

⁵⁴⁷ A palavra misericórdia significa, piedade, perdão e ajuda. Etimologicamente, este vocábulo significa «*coração compassivo*»: *misereo* + *cor* designa o amor cordial e a compaixão – coração que se compadece e age. Maria B. ALBUQUERQUE, *op. cit.*, [2001], p. 184.

A acentuada genuflexão de Santa Isabel parece simbolizar a “humildade” daquela que por ter recebido uma «*grande graça*»⁵⁴⁸ “espera” e, também, a “mendicância” e a “dependência” do Senhor (consequências da fé).

Segundo o Evangelho de S. Lucas, Santa Isabel por ter Fé, apesar da sua idade avançada, é abençoada, espera um filho, a outra personagem igualmente invisível neste quadro. S. Lucas refere: «*ela, a quem chamavam estéril, porque nada é impossível a Deus*»⁵⁴⁹.

A esperança de Santa Isabel não «*é coisa calculada: é dada. A promessa está na origem, na própria origem da nossa feitura. Quem fez o homem, fê-lo “promessa”. Estruturalmente o homem espera; estruturalmente o homem é mendicante; estruturalmente a vida é promessa*»⁵⁵⁰.

Santa Isabel, segundo os evangelhos Canónicos, *Apócrifos*, o texto de S. Boaventura e as *Meditações de Santa Brígida*⁵⁵¹, estaria em sua casa ou à porta, apresentando as vestes de uso doméstico.

Na *Visitação* de Thomas Luis, Santa Isabel enverga na cabeça uma touca que esconde os seus cabelos de idosa e um manto sobre as costas, uma vez que a cena é representada no exterior. Este facto torna o encontro “público”, com grande valor catequético, “aberto à entrada do observador”.

Uma das mãos de Santa Isabel abraça o ventre da Virgem. Esta mão está pintada com os médio e indicador em “V” (fig. 168). Esses «*dois dedos estendidos lembram a natureza divina e humana de Nosso Senhor Jesus*

⁵⁴⁸ Segundo Charles Péguy, na sua obra *O Pórtico do Mistério da Segunda Virtude*, «*para esperar [...] é preciso ter obtido, recebido uma grande graça*». Com esta afirmação Péguy reconhece que a possibilidade da esperança se funda não numa coisa construída pelo homem, mas numa graça, em algo doado. *Apud* Julián CARRÓN, *op. cit.*, 2009, p. “II”.

⁵⁴⁹ Lc 1, 36, *op. cit.*, 1991, p. 1360.

⁵⁵⁰ Luigi Giussani, *O sentido Religioso*, Lisboa: Verbo, 2000, p. 79. *Apud* Julián CARRÓN, *op. cit.*, 2009, p. “I”.

⁵⁵¹ Segundo Santa Brígida a *Visitação* passa-se em casa de Zacarias. Santa BRÍGIDA DA SUÉCIA, *Meditações de Santa Brígida*, Traduzidas do original latino por Alonso de Alcala Y Herrera, Lisboa: of. de Domingos Carneiro, 1664, (s.n.). Santa Brígida foi canonizada em 1391, pelo Papa Bonifácio IX. Em 1436, após vários debates sobre o seu trabalho, o Concílio de Basel confirmou a ortodoxia das suas revelações.

Cristo»⁵⁵² à semelhança da mão do personagem masculino à direita⁵⁵³ do tema representado (fig. 156).

Relativamente a caracterização das vestes dos santos, Thomas Luis representou-as depuradas como aconselha o Cardeal Gabriele Paleotti no

Discorso intorno alle imagini sacre e profane, que narra: «o artista antes de iniciar a pintura deve fazer leituras sobre a vida do[s] santo[s] para tomar conhecimento das suas virtudes [...]. As vestes dos santos devem estar de acordo com a sua vida terrena, afastando-se o luxo e de todos os adornos desnecessários»⁵⁵⁴.

As vestes das santas estão pintadas de acordo com a moda quinhentista, um dos elementos importantes na datação de uma obra. Por exemplo, Nossa Senhora veste, uma túnica longa de manga comprida, uma sobre túnica curta sem mangas e, debaixo do peito, tem uma faixa torcida que cinge as duas vestes referidas⁵⁵⁵.

Não menos interessante, é a representação que Thomas fez do singelo sapato de Maria (fig. 169) que, depois de tão árduo caminho por estradas de «*montanha*»⁵⁵⁶, se observa imaculado ao contrário das representações de

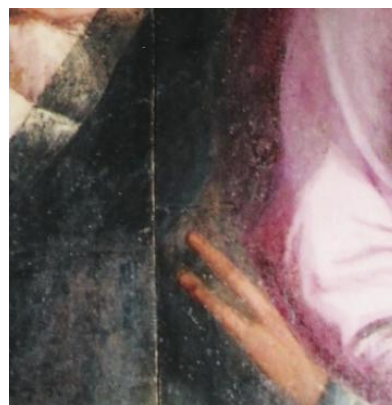


Fig. 168 – *Visitação* (detalhe), 1591-92, Thomas Luis. © F. R. Cordeiro.

⁵⁵² Leitura iconográfica de uma personagem sacra com uma mão semelhante apresentada por: Rodrigo Fugiyama NUNES, «Á escolástica em pedra. A irresistível doçura cristã», *Arautos do Evangelho – AIDP*, Ano XII, vol. n.º 82, Lisboa: Associação dos Custódios de Maria, 2010, p. 50.

⁵⁵³ Do ponto de vista do observador.

⁵⁵⁴ Natália FERREIRA-ALVES, *op. cit.*, 1995, p. 61.

⁵⁵⁵ Este tipo de vestuário caracteriza também certas personagens numa pintura do mestre Diogo Teixeira, realizada poucos anos depois da *Visitação* de Thomas Luis: *A Virgem das Santas Mártires* (c. 1600), no Museu de S. Roque em Lisboa. Observação realizada *in situ* pela autora.

⁵⁵⁶ Lc 1, 39, *op. cit.*, 1991, p. 1361.

alguns dos seus contemporâneos⁵⁵⁷ (distam c. 120 km entre Nazaré, de onde partiu Maria, e a cidade de Judá onde vivia Santa Isabel).

Por que razão terá Thomas Luis caracterizado incólume o calçado de Maria?

As gravuras de Cornelis Cort (fig. 170) e de Hieronymus Wierix (baseado num desenho de Bernardo Passeri, fig. 171) apresentam um motivo artístico que parece dar a razão para o calçado de Maria ser representado dessa forma: um burro que a Virgem teria montado durante o longo caminho. Embora posterior à *Visitação* de Thomas, detectou-se que o tratado *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco viria a codificar o animal exposto nas gravuras acima. Este narra: «*anduvo diligentemente (que estos son efectos del espíritu), no a pie, como quieren algunos [...] parece que sentada en una jumentilla*»⁵⁵⁸.



169



170



171

Figs. 169 – *Visitação* (detalhe), 1591-92, Thomas Luis, óleo e têmpera sobre madeira, SCM do Montijo. © F. R. Cordeiro.

Fig. 170 – *Visitação* (pormenor), Cornelis Cort (c. 1533-1578), gravura. © F. R. Cordeiro da fotog. geral de Biblioteca Nacional de España.

Fig. 171 – *Visitação* (detalhe), 1590, Hieronymus Wierix, gravura. © F. R. Cordeiro da fotog. geral de Montesion.

⁵⁵⁷ A dupla Diogo Teixeira e António da Costa representou a Virgem calçada com um sapato castanho no retábulo da igreja da SCM de Alcochete. Observação realizada *in situ* pela autora.

⁵⁵⁸ Francisco PACHECO, *op. cit.* [1649], 1956, p. 235.

O cromatismo da indumentária das santas sublinha o profundo simbolismo da cena, ou seja: o verde, símbolo de «esperança»⁵⁵⁹ na iconografia cristã, sinal de bom augúrio e da fecundidade⁵⁶⁰ observa-se no manto de Maria; o branco, «*tintura veritatis*»⁵⁶¹ (símbolo da verdade), aparece no véu da Virgem e na touca e no manto de Santa Isabel; e o cor-de-rosa, que segundo a iconografia cristã representa a caridade, virtude teológica mais importante da vida cristã segundo S. Paulo⁵⁶², está patente na túnica e no calçado da Virgem, de cor idêntica à do sapato da Virgem na *Visitação* de Guirlandaio⁵⁶³ (fig. 167 e esquema 4F, p. 227), e ainda no céu, junto da montanha.

Junto das duas santas observam-se duas personagens masculinas.

A presença de S. Zacarias é natural pois, segundo S. Lucas, o encontro entre Santa Maria e Santa Isabel ter-se-ia passado em sua casa.

Estudos anteriores sobre a *Visitação* de Thomas Luis referem que «Zacarias»⁵⁶⁴ aparece do lado esquerdo da pintura, junto da primeira personagem feminina, quando a outra personagem masculina, do lado direito da obra, representa um «sacerdote»⁵⁶⁵.

Observando com atenção detecta-se que Thomas quis fazer uma ligação intemporal entre a personagem masculina representada do lado esquerdo e a Virgem, colocando-lhe um chapéu de aba larga idêntico ao de Nossa Senhora (que o levava para defesa do sol durante o longo caminho percorrido).

Este parâmetro torna a leitura da *Visitação* pouco clara.

⁵⁵⁹ Federico REVILLA, *op. cit.*, 1995, p. 419.

⁵⁶⁰ Segundo um estudo sobre uma pintura quinhentista do mesmo tema: Juan Miguel GONZÁLEZ GÓMES, «Una Tabla Sevillana del siglo XVI, Inédita», *Laboratorio de Arte*, n.º 18, Sevilla: Laboratorio de Arte, 2005, p. 120.

⁵⁶¹ *Id.*, *ibid.*

⁵⁶² Cor I, 13, 1-13, *op. cit.*, p. 1515.

⁵⁶³ Filipa R. CORDEIRO, 2013a, p. 177. Anexo IV – EPP, artigo n.º 9.

⁵⁶⁴ Os seguintes estudos: Vítor SERRÃO, *op. cit.* [1999a], p. 3; *id.*, *op. cit.*, 2002, p. 222; Vítor SERRÃO e Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2005, pp. 18 e 63.

⁵⁶⁵ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2005a, p. 18.

Porque representaria Thomas Luis a personagem identificada num estudo como Zacarias, esposo de Santa Isabel, com o mesmo atributo da Virgem?

Poderá a personagem, antes identificada como Zacarias, ser o esposo de Maria, S. José⁵⁶⁶?

Sobre a legitimidade da presença de S. José neste tema, estudos nacionais e estrangeiros apresentam teses distintas: por um lado S. José pode estar presente, pois seria «*contrário aos costumes do Oriente*»⁵⁶⁷ que uma mulher viajasse só; ou S. José poderá ainda ser referente a uma «*reminiscência da “Fuga para o Egito”*»⁵⁶⁸, embora se trate de um episódio posterior à *Visitação*; por outro lado, com base nos textos canónicos, a presença de S. José é «*historicamente errada*»⁵⁶⁹.

Existe alguma fonte literária que justifique a presença de S. José na *Visitação*?

Descobriram-se três fontes literárias que legitimam a presença de S. José neste tema, no entanto apenas uma do séc. XIII poderá ter influenciado a *Visitação* de Thomas, pois as outras duas são posteriores, de 1593 e de meados do século XVII, baseadas na primeira fonte.

S. Boaventura, talvez baseado no *Proto-Evangelho de Tiago* que refere que a «*Virgem [...] de esperanças, tinha apenas dezasseis anos quando foi visitar a santa prima*»⁵⁷⁰ e sabendo-se que uma mulher não viajava só no Oriente, na

⁵⁶⁶ S José, um humilde carpinteiro de Nazaré, foi esposo da Virgem Maria e pai terrestre e adotivo de Jesus Cristo. Quando recebeu essa tarefa cumpriu-a com dócil responsabilidade. Os evangelistas descrevem-no com poucos mas significativos traços. Este é referido como esposo atento e fiel de Maria e zeloso guardião de Jesus, tendo exercido a autoridade familiar numa constante atitude de serviço. As Sagradas Escrituras não narram mais nada sobre S. José. Neste silêncio está encerrado o próprio estilo da sua missão: uma existência vivida no anonimato de todos os dias, mas com uma fé segura na Providência. Em 1870, o Papa Pio IX proclamou São José como padroeiro universal da Igreja e a partir de então passou a ser venerado no dia 19 de Março. Em 1955, o Papa Pio XII fixou o primeiro dia de Maio para celebrar São José, o trabalhador.

⁵⁶⁷ Louis RÉAU, *op. cit.*, vol.2, 1957, p. 202.

⁵⁶⁸ *Id.*, *ibid.*

⁵⁶⁹ D. Carlos AZEVEDO, *com. pess.*, Maio de 2009.

⁵⁷⁰ *Evangelhos Apócrifos*, *op. cit.*, 2005, p. 87.

sua obra *Meditationes vitae Christi*, referindo-se ao episódio da *Visitação* narra «vejam então como ela vai, só, com o seu esposo, a Rainha do céu e da terra»⁵⁷¹.

O Padre Jerónimo Nadal e Francisco Pacheco, influenciados por S. Boaventura, nas suas obras *Evangelicae Historiae Imagines* e *Arte de la Pintura*, respectivamente, referem que S. José acompanhava a Virgem neste episódio. Francisco Pacheco narra: «A Virgen desde Nazaret a la montaña donde tenía su casa Zacarias, siguiendo la opinión más cierta, [tinha] 32 leguas y media⁵⁷² [...] acompañala Dios escondido en sus entrañas y, en lo de fuera, su esposo Josef; porque es cosa cierta haría esta jornada la Virgen, de manera que no ofendiese a los ojos humanos de ver sola belleza tan soberana y por el decoro debido a su tierna edad...tenía San Josef para los ministerios de su oficio. El caminaba a pie, guiándola por tan largo y áspero camino; así lo estampó el P. Nadal en su Visitación...»⁵⁷³.

Neste tema, a referida passagem da obra de S. Boaventura influenciou a representação de S. José ou já existiam imagens votivas com esta personagem?

Embora estudos refiram que a presença de S. José surge só no Gótico tardio⁵⁷⁴, ou que a sua representação é difundida pela escola Veneziana⁵⁷⁵ Quinhentista, esta personagem surge neste tema pelo menos desde meados do século VI na Cátedra em marfim «de Maximiano»⁵⁷⁶ datada de 545-553, em Ravena. Neste estudo, o bem cultural mais antigo que se observou com a presença de S. José data do século VIII (fig. 171).

A obra de S. Boaventura registou S. José no episódio da *Visitação* depois de esta personagem ter sido representado nas imagens votivas.

⁵⁷¹ Saint BONAVENTURE, *op. cit.*, 1900, p. 75.

⁵⁷² Francisco PACHECO, *op. cit.* [1649], 1956, p. 235. Segundo estudos, a Virgem caminhou cerca de cento e vinte quilómetros. Roberto FILIPETTI (Comis.), *A Capela dos Scrovegni, O Evangelho segundo Giotto*, Lisboa: Ed. Colégio de S. Tomás, 2008, p.53.

⁵⁷³ Francisco PACHECO, *op. cit.* [1649], 1956, p. 235.

⁵⁷⁴ *Lexikon*, *op. cit.*, vol. II, 1970, p. 233.

⁵⁷⁵ Maria B. ALBUQUERQUE, *op. cit.*, [2001], p.178.

⁵⁷⁶ Louis RÉAU, *op. cit.*, vol. 2, 1957, p. 203.

A ligação da referida fonte literária de S. Boaventura com a *Visitação*, desconhecida por muitos, legitima a presença de S. José neste tema e ajuda a compreender melhor as pinturas de artistas coevos referidas em estudos em que a indicação de S. José foi omissa⁵⁷⁷ ou trocada⁵⁷⁸ com Zacarias, onde este foi mencionado com reserva⁵⁷⁹ ou sem a necessária justificação⁵⁸⁰.

O reconhecimento de que S. José está presente na pintura objecto deste estudo é essencial, pois permite não só compreender a intenção do artista ao representar os esposos com os mesmos atributos (permitindo uma leitura intemporal), como também entender a iconografia de outras obras com características iconográficas semelhantes.

Na época, S. José foi representado com o chapéu na *Visitação* e noutros temas bíblicos?

Nas pinturas e gravuras coevas (e ainda em posteriores), alusivas à vida da Sagrada Família (ex. *Visitação* e *Fuga para o Egipto*), S. José aparece caracterizado com um chapéu de aba larga (figs. 156, 173-175; esquema 4, p. 227), ou estreita (figs. 176 a 178), ora na cabeça (figs. 156, 173, 174 e 176), ora caído nas costas (fig. 173) ou na mão (figs. 177 e 178). Antes de pintar S. José na *Visitação* da SCM de Aldeia Galega, é provável que Thomas Luis tenha observado as representações das Misericórdias vizinhas, de Alcochete e Almada – figs. 173 e 176.

⁵⁷⁷ Estudos de: Vítor SERRÃO e Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2005, pp. 18 e 63; Paulo M. PINTO, *op. cit.*, Lisboa, 2012.

⁵⁷⁸ Vítor SERRÃO e Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2005, *ibid.*

⁵⁷⁹ Dalila RODRIGUES (Com. Cient.), *op. cit.*, 1992, p. 126.

⁵⁸⁰ Estudos de: Maria B. ALBUQUERQUE, *op. cit.*, [2001]; António M. S. LOPES, *op. cit.*, 2011, p. 101.



173



174



175



176



177



178

Fig. 173 – *Visitação*, c. 1590-91, Giraldo Fernandes de Prado, igreja da SCM de Almada. © F. R. Cordeiro.

Fig. 174 – *Fuga para o Egipto*, c. 1595, Simão Rodrigues e Thomas Luis (atribuição), igreja de S. Domingos de Elvas. © F. R. Cordeiro da fotog. geral de R. Santos.

Fig. 175 – *Visitação*, 1603-1604, André Peres, igreja da SCM de Arraiolos. © F. R. Cordeiro.

Fig. 176 – *Visitação*, 1586-88, Diogo Teixeira, SCM de Alcochete. © F. R. Cordeiro.

Fig. 177 – *Visitação*, c. 1564-1565, António Leitão, igreja da SCM de Lamego (transferido para a Capela de Santana, Cepões). © F. R. Cordeiro da fotog. geral de M. B. Albuquerque, 2001.

Fig. 178 – *Visitação*, século XVI, Crispin van den Broeck (1523 - c. 1591), Desenho, Louvre. © F. R. Cordeiro da fotog. geral de Louvre.

As fontes literárias e gravuras que circulavam na época, bem como os exemplos da pintura coeva, permitem justificar que a personagem localizada no lado esquerdo da *Visitação* de Thomas Luis é afinal S. José (e não Zacarias, como se supunha⁵⁸¹).

Na *Visitação* de Thomas Luis, S. José aparece com o rosto a três quartos, de olhar submisso vestindo um singelo sobretudo verde, símbolo de esperança. Conforme a tradição medieval, o pai adoptivo de Jesus está representado como um idoso (na *Visitação* da Misericórdia de Alcochete, S. José é

⁵⁸¹ Vítor SERRÃO e Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2005, pp. 18 e 63.

representado como um homem maduro, na sua plenitude, de barba castanha, curta). O seu bigode e barba, longos e grisalhos, aludem quer ao passar do tempo, quer à personalidade de um esposo que, dada a sua idade, respeita a virgindade da sua mulher. S. José teve uma vida de felicidade e plenitude contínua, cumprindo a sua missão transcendental.

O encontro entre as duas santas é sacralizado por uma personagem masculina localizada do lado direito⁵⁸², que as «abençoa»⁵⁸³. Esta personagem apresenta um chapéu castanho avioletado, de frente vazia e partes laterais cónicas (fig. 156), como uma “mitra lateral”, lembrando a mitra papal⁵⁸⁴ colocada transversalmente.

Estudos anteriores dizem tratar-se de um «sacerdote»⁵⁸⁵.

Quem é este sacerdote?

Será Zacarias, sacerdote judeu, esposo de Santa Isabel?

Zacarias, referido no Evangelho de S. Lucas (séc. II), foi representado neste tema pelo menos desde o século VI, na Cátedra em marfim «de Maximiano» de Ravena⁵⁸⁶, no qual assiste ao encontro entre a Virgem Maria e Santa Isabel, junto de S. José.

A mitra “lateral” que esta personagem usa na pintura de Thomas Luis «*não é veste própria de sumo-sacerdote, mas atributo [...] sem base histórica*»⁵⁸⁷, utilizado por vezes pelos pintores coevos para caracterizar os sacerdotes judeus. No tempo de Jesus, os sacerdotes judeus usavam um diadema de

⁵⁸² Do ponto de vista do observador.

⁵⁸³ V. SERRÃO, *op. cit.*, 2005a, p.18.

⁵⁸⁴ A Mitra de forma cónica cobre a cabeça do Papa, de Cardeais, de Bispos e dos abades, e de alguns cónegos e outros clérigos (sobretudo a dos três primeiros). A Mitra simples é feita de seda branca adamascada. Sandra Vasco ROCCA (Direc.), Natália Correia GUEDES, *Thesaurus, Vocabulário de Objectos de Culto Católico*, Caxias: FCB, 2004, p. 162.

⁵⁸⁵ Estudos de: V. Serrão, *op. cit.*, 2002, p. 223; V. Serrão, *op. cit.*, 2005a, p. 18.

⁵⁸⁶ Louis RÉAU, *op. cit.*, vol. 2, 1957, p. 203.

⁵⁸⁷ D. Carlos AZEVEDO, *com. pess.*, Maio de 2009.

linho, com uma relativa parecença com o turbante de Zacarias⁵⁸⁸ na *Visitação* de Diogo Teixeira, da igreja da SCM de Alcochete.

Embora não se tenha encontrado o “chapéu cónico” em gravuras (apenas o chapéu de aba estreita⁵⁸⁹), este tipo de caracterização dos sacerdotes judeus surge por exemplo na *Circuncisão* de Giraldo Fernandes de Prado e André Peres (fig. 179), da igreja da SCM de Almada e na *Apresentação do Menino no Templo*⁵⁹⁰ de Diogo Teixeira, da igreja da Luz de Carnide, em c. 1590. Esta forma de caracterização dos sacerdotes judeus seria mantida



Fig. 179 – *Circuncisão* (detalhe), c.1590-91, Giraldo Fernandes de Prado e André Peres. © F. R. Cordeiro.

posteriormente por exemplo pela dupla Simão Rodrigues e Vieira Serrão na *Apresentação do Menino no Templo*⁵⁹¹, datada de 1612-1613, da igreja do Carmo de Coimbra.

O mesmo sacerdote apresenta uma veste bordada no bordo inferior com onze pequenos elementos de forma oval (provavelmente seriam mais pois a obra apresenta uma lacuna nesse local – fig. 180). Serão esses elementos apenas ou terão algum valor simbólico?

A decoração das vestes sacerdotais judaicas está descrita no *Antigo Testamento* e nos *Evangelhos Apócrifos*.

O Êxodo faz referência às funções da veste e dos elementos bordados, menciona: «Aarão vesti-lo-á para exercer as suas funções quando entrar no

⁵⁸⁸ Estudo que identifica Zacarias e S. José na *Visitação* da SCM de Alcochete: Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.* [2013e]. Anexo IV – EPP, artigo n.º 13.

⁵⁸⁹ Gravadores que representaram Zacarias com um chapéu de aba estreita no tema *Visitação*: Albrecht Dürer, em 1503-04 e J. Sadeler (após Marten de Vos), em 1582 (Parte II, 1.3, figs. 193 e 197, p. 218).

⁵⁹⁰ Exemplo referido no seguinte estudo: Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.* [2013e]. Anexo IV – EPP, artigo n.º 13.

⁵⁹¹ *Id., ibid.*

santuário, diante do Senhor, e quando sair ouvir-se-á o som das campainhas, para que ele não morra»⁵⁹².

Os *Evangelhos Apócrifos* fazem referência ao número de elementos decorativos que guarnecem as vestes judaicas: «o sacerdote tornou a vestir o hábito com doze campainhas e penetrou no Santíssimo Lugar»⁵⁹³.

Segundo o *Antigo Testamento* e os *Apócrifos*, as vestes de cerimónia dos sacerdotes judeus eram bordadas com «doze» campainhas. A quantidade de campainhas poderá simbolizar as «doze tribos» de Israel, mencionadas no *Antigo Testamento*. Ao descrever outros certos elementos decorativos na mesma quantidade, o *Êxodo* narra:



Fig. 180 – *Visitação*, 1591-92, Thomas Luis. Detalhe da veste de Zacarias. © F. R. Cordeiro.

«todas estas [...] serão engastadas em ouro, em número de doze, correspondendo aos nomes dos filhos de Israel; em cada uma delas será gravado o nome de cada uma das doze tribos, como se gravam nos sinetes»⁵⁹⁴.

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 Santa Isabel, ainda não identificado em estudos⁵⁹⁵.

Zacarias representa a “dúvida”, atitude que contrasta com o “Sim” incondicional de Maria. Perante o anúncio do nascimento do seu filho João, Zacarias não teve a mesma atitude que a Virgem aquando da aparição do

⁵⁹² Ex 28, 35, *op. cit.*, 1991, p. 119.

⁵⁹³ *Evangelhos Apócrifos*, *op. cit.*, 2005, p. 84.

⁵⁹⁴ Ex 28, 20-21, *op. cit.*, 1991, p. 118.

⁵⁹⁵ Estudos sobre o retábulo da SCM de Aldeia Galega (Montijo) que não identificavam o personagem do lado direito da cena, como sendo Zacarias: V. SERRÃO, *op. cit.* [1999a]; *Id.*, *op. cit.*, 2002; *Id.* e Filipa R. Cordeiro, *op. cit.*, 2005, pp. 18 e 63.

mesmo anjo anunciador. S. Lucas, no episódio do *Anúncio do nascimento de João* (que antecede a «*Visita a Isabel*»⁵⁹⁶), narra: «Nos dias de Herodes, rei da Judeia, existiu um sacerdote chamado Zacarias, da turma de Abiá, cuja esposa era de descendência de Aarão e se chamava Isabel [...]. Não tinham filhos pois Isabel era estéril e os dois de idade avançada. Ora estando Zacarias no exercício das suas funções sacerdotais diante de Deus [...]. Apareceu-lhe, então o anjo do Senhor [...] [que lhe disse] Isabel, tua mulher, vai dar-te um filho e chamar-lhe-ás João [...] [Zacarias disse ao anjo:] Como hei-de verificar isso, se estou velho e a minha mulher avançada em anos? [O anjo Gabriel respondeu:] Vais ficar mudo, sem poder falar, por não teres acreditado nas minhas palavras que se cumprirão na altura própria»⁵⁹⁷.

Crê-se que Thomas teria conhecimento da passagem bíblica acima referida, pois este representou a mudez de Zacarias na sua *Visitação* de duas formas: Zacarias está distante de todas as personagens representadas no quadro, não confraterniza com elas (tal como por ex. nas pinturas do pintor coevo Diogo Teixeira, em que Zacarias está junto de S. José⁵⁹⁸); a mão de Zacarias não está em sinal de saudação ou de início da palavra (mão vertical de dedos juntos⁵⁹⁹), mas com os dedos indicador e médio em “V”, em sinal de bênção, que lembra a dupla «*natureza divina e humana de [...] Jesus*»⁶⁰⁰ (à semelhança da mão de Santa Isabel já referida), enquanto os outros três dedos se unem numa «*manifestação do mistério da Santíssima Trindade*»⁶⁰¹.

A localização dos esposos na *Visitação* de Thomas Luis lembra o marfim do século VIII apresentado atrás (fig. 157) e obras encomendadas pelas Misericórdias italiana e portuguesa, nomeadamente ao artista italiano Bramante (Parte I, 4, fig. 46, p. 111) e ao português Cristóvão Vaz (Parte II, 1.3, esquema 4B, p. 227).

⁵⁹⁶ Lc 1, 39, *op. cit.*, 1991, p. 1361.

⁵⁹⁷ *Id.*, 5-20, *op. cit.*, 1991, p. 1359-1360.

⁵⁹⁸ Casos das *Visitações* de Diogo Teixeira das igrejas da SCM de Alcochete e do Porto.

⁵⁹⁹ D. Carlos AZEVEDO, *com. pess.* 2009.

⁶⁰⁰ Rodrigo Fugiyama NUNES, *op. cit.*, 2010, p. 50.

⁶⁰¹ *Id.*, *ibid.*

Na *Visitação* de Thomas Luis, observam-se ainda duas personagens femininas em segundo plano, atrás da Virgem, acessórias neste tema segundo os Evangelhos canônicos, tal como os esposos da Virgem e de Santa Isabel, S. José e Zacarias.

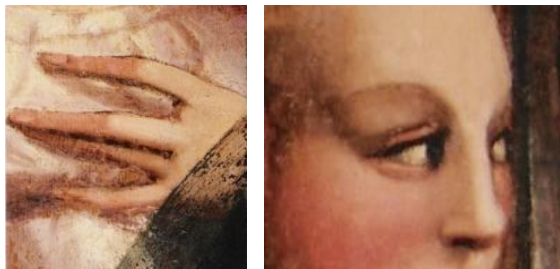
As duas personagens femininas apresentam pequenas toucas brancas que seguram os seus cabelos loiros. Pelo idêntico tipo de toucado, parecem tratar-se de duas “serventes”.

Considerando que os Evangelhos canônicos referem, no «Anúncio do nascimento de Jesus», que «Isabel concebeu um filho na sua velhice e está já no sexto mês»⁶⁰² e, no *Magnificat*, que «Maria ficou com Isabel [que estava grávida de S. João Baptista, precursor de Jesus] cerca de três meses. Depois regressou a casa»⁶⁰³, é oportuna a presença de duas “parteiras”.

Já Giotto, na *Visitação* da capela degli Scrovegni de Pádua, tinha representado “duas serventes” junto da Virgem, colocando no ombro de uma delas uma providencial “faixa de pano”⁶⁰⁴ (com que se envolviam os recém-nascidos), prenúncio do nascimento de S. João Baptista (fig. 190).

A atitude destas duas mulheres é distinta.

A primeira personagem feminina coloca a mão (a qual tem parte dos dedos “deformados”) sobre o peito e olha para a segunda mulher com um olhar de “desconfiança” (figs. 181 e 182).



Figs. 181 e 182 – *Visitação*, 1591-92, Thomas Luis. Primeira personagem feminina: a mão de dedos “deformados” e o olhar de “desconfiança”. © F. R. Cordeiro.

A segunda mulher observa o espectador com um olhar atento e

sereno, reclamando a sua atenção, convidando-o a observar a *Visitação* de forma intemporal (ontem, hoje e amanhã). Deseja tornar o observador cúmplice da mensagem contida na pintura. Trata-se de um recurso catequizador,

⁶⁰² Lc 1, 36, *op. cit.*, 1991, p. 1360.

⁶⁰³ *Id.*, 56, *op. cit.*, 1991, p. 1361.

⁶⁰⁴ Segundo a tradição Judaica, S. João Baptista terá sido envolto em panos quando nasceu, tal como Jesus. Sobre a forma como Jesus foi envolto: Lc 2, 7 e 12, *op. cit.*, 1991, p. 1362.

utilizado na pintura quinhentista europeia. Detectou-se essa atitude na pintura italiana⁶⁰⁵ e portuguesa, numa das personagens secundárias das *Visitações* de Diogo Teixeira, pertencentes às SCM de Alcochete (pintura que Thomas Luis terá observado), e do Porto (figs. 186 e 187).

Essa personagem coloca uma mão “inquietante”, de dedos arqueados, sobre o ombro da primeira mulher. Esta mão “garra”, contrária a atitude serena da mesma personagem, torna a leitura de uma mensagem que deveria ser clara,

ligeiramente ambígua, contrária aos ditames tridentinos (ver figs. 183 e 184). S. Carlos Borromeu, na sua obra fulcral para a concepção da arte católica *Instruções fabricae et supellectilis ecclesisticae*,



Figs. 183 e 184 – *Visitação*, 1591-92, Thomas Luis. Segunda personagem feminina: a mão “garra” e o olhar fitando o observador. © F. R. Cordeiro.

narra: «*tudo o que for falso, duvidoso, estranho ou supersticioso deverá ser omitido das representações [...] pictóricas sacras, e bem assim os elementos de carácter profano, desonesto e obsceno que não induzam os Crentes à piedade e ofendam o seu espírito*»⁶⁰⁶.

Relativamente ao simbolismo das “parteiras”, terá a representação das suas diferentes atitudes, olhares e a mão da primeira “servente”, paralelismo com um episódio posterior à *Visitação*, com o Nascimento de Jesus?

O *Evangelho de Pseudo-Mateus* (século VI, influenciado pelo *Proto-Evangelho de Tiago*), no “episódio da natividade”, refere que S. José ficou incumbido de encontrar duas mulheres sábias obstetras – Salomé e Zelemi. A primeira permanece incrédula e pede para tocar na Virgem (como S. Tomé) e a

⁶⁰⁵ Por ex. na *Visitação* de Pieve di San Michele, Carmignano (Florença), datada de 1528-1529, Pontormo representou duas personagens, a Virgem e Santa Isabel, fitando o observador, convidando-o a um “exame de consciência”.

⁶⁰⁶ Natália Marinho FERREIRA-ALVES, *op. cit.*, 1995, p. 60

sua mão fica queimada. A Segunda não tem dúvidas da virgindade da Virgem pós parto, «*Virgo concepit, virgo peperit, post partum permansit*»⁶⁰⁷.

Estudos breves sobre *Visitações* conferem simbologias distintas para estas duas mulheres, considerando outros elementos iconográficos presentes nessas obras. Um estudo sobre a *Visitação* de Vasco Fernandes refere que a personagem nesse caso com o vestido de brocado, segurando um cesto de frutas, poderá simbolizar a formosura da «*castidade*» e a outra figura, de túnica simples, representar a «*humildade*»⁶⁰⁸ – ver figs. 188. O pintor renascentista Ghirlandaio no seu painel *Visitação*, hoje no Museu do Louvre (Parte II, 1.3), também colocou as duas mulheres com atitudes diferentes, uma de cada lado de Santa Maria e Santa Isabel, respectivamente. Uma com a mão no peito, o rosto e o olhar desviados do *encontro* e a outra com as mãos postas em oração, fitando o encontro entre as duas santas, em atitude de devoção e adoração (fig. 189). Louis Réau, ao reportar-se às duas mulheres presentes noutra *Visitação* de Ghirlandaio a fresco da capela Tornabuoni de S. Maria Novella (1486-90) diz tratar-se de duas «*acompanhantes*» da Virgem Maria e atribui-lhes nome e grau de parentesco⁶⁰⁹.

Thomas Luis terá ido buscar a atitude das duas personagens secundárias à pintura de Giotto. Este precursor do Renascimento italiano, na sua *Visitação* de Pádua representou, também, estas duas mulheres com atitudes deferentes. A primeira servente observa o encontro com “serenidade e devoção” e a segunda fita a primeira com olhar de “desconfiança” (fig. 190).

⁶⁰⁷ Louis RÉAU, *op. cit.*, vol.2, 1957, p. 202.

⁶⁰⁸ Dalila RODRIGUES (Com. Cient.), *op. cit.*, 1992, p. 126.

⁶⁰⁹ Réau diz tratar-se «*das duas Marias, meias irmãs da Virgem*», «*Marie-Cléophas e Marie-Salomé*», mas não fundamenta tal afirmação. *Ibid.*, p. 202.

Segundo se apurou «*Marie-Cléophas*» está presente no *Evangelho segundo de S. João*: «*junto da cruz de Jesus estavam Sua mãe, a irmã de Sua mãe, Maria, mulher de Cléofas e Maria de Magdala*». Jo 19, 25-26, *op. cit.*, 1991, p. 1431. «*Salomé*», a “parteira” que não acreditou, aparece no *Proto-Evangelho de Tiago. Evangelhos Apócrifos*, *op. cit.*, 2005, p. 92.

Estudos referem que os primos eram chamados de irmãos. S. Boaventura, no século XIII, designou Santa Isabel como «*irmã*» de Maria no episódio da *Visitação*, na sua obra *Meditaciones Vitae Christe*. Saint BONAVENTURE, *op. cit.*, 1900, p. 75.



Observem-se as diferentes atitudes, olhares e a mesma pose da mão sobre o peito de certas personagens, nos detalhes das *Visitações da Virgem a Santa Isabel*, dos seguintes pintores:
 Fig. 185 – Thomas Luis, retábulo da SCM de Aldeia Galega, 1591-1592. © F. R. Cordeiro;
 Fig. 186 – Diogo Teixeira e António da Costa, retábulo da SCM de Alcochete, 1586-88, © F. R. Cordeiro;
 Fig. 187 – Diogo Teixeira, retábulo da SCM e do Porto, 1591-92, © detalhe de F. R. Cordeiro da fotograf. geral de A. Gusmão, 1955;
 Fig. 188 – Vasco Fernandes, retábulo da Sé de Lamego (actualmente no Museu de Lamego), © Museu de Lamego;
 Fig. 189 – Ghirlandaio, retábulo actualmente no Musée du Louvre, final do século XV, © Louvre;
 Fig. 190 – Giotto di Bondone, fresco da Capela degli Scrovegni de Pádua, 1306, © Nouvelles Éditions Mame.

Poderão as duas primeiras personagens femininas de Thomas, vestidas com idênticos toucados e túnicas, mas com atitudes distintas, uma de “desconfiança” e outra de “serenidade”, ter simbologias metafóricas, levando o observador a um exame de consciência?

A primeira poderá simbolizar a “incredulidade” sobre o acontecimento cristão e a segunda a “credulidade”, a fé, o reconhecimento do Mistério presente.

A segunda “servente” (a contar da esquerda), simbolizará a “credulidade” apresenta na touca uma fita de tom azul esverdeado, cor que poderá ser interpretada com o duplo simbolismo de Mistério (cor azul) e de esperança (cor verde). Esta mostra também o drama existencial do Homem, que Thomas Luis terá experimentado. Apresenta como se referiu uma mão “garra” sobre o ombro da primeira servente. Qual o significado destas “inquietantes” mãos?

Apresentam-se três hipóteses, que poderão ser cumulativas e que deixam aberto o diálogo entre a pintura e o observador. Primeira hipótese: Thomas quis diferenciar-se dos artistas contemporâneos expondo o seu espírito criativo, usando novas fórmulas artísticas que o distinguissem, desenhando mãos como “garras”. Segunda hipótese: O artista tinha conhecimento que a “esperança é uma posse já dada”, «*certeza num futuro que se apoia na certeza de um*

presente»⁶¹⁰ que quis representar através da mão desta “servente” que fita com olhar sereno o observador convidando-o a um exame de consciência. Terceira hipótese: na dicotomia entre o rosto sereno e a mão “garra” da segunda “servente”, o artista expôs a “luta” existencial entre o “Bem e o Mal”, travada pelo Homem⁶¹¹ desde a sua existência, também representada pelo artista nas suas pinturas murais existentes em edifícios civis. Esta “luta” dicotómica, diária, que o Homem vive desde o pecado original, foi retratada por Thomas Luis na pintura a fresco do tecto do *Salão das Armas* do Paço dos Condes de Basto de Évora, onde se observa uma cegonha, alusiva ao Céu, ao Bem, levando no bico uma serpente, símbolo do Mal.

Através da mão “garra”, Thomas Luis demonstra também um desejo de posse da vida terrena efémera versus a satisfação total, a serenidade apenas experimentada na correspondência de uma resposta à inquietação do coração do Homem se alimentado pela Palavra e pela Eucaristia, após o reconhecimento de uma *Presença* excepcional, reconhecida através de uma “companhia” inexoravelmente humana, de um “encontro” como este entre a Virgem e Santa Isabel, na *Visitação*. Um “encontro” como este permite ao Homem reconhecer que «*Cristo, a Presença reconhecida pela fé, é o único fundamento razoável da esperança. Sem Ele a vida do homem é destituída dum fundamento sobre o qual apoiar-se*»⁶¹². O cumprimento da Promessa divina, a vida eterna, a ressurreição de Cristo (presente no ventre de Maria), é a resposta à “inquietação” humana. Trata-se da capacidade de aderir ao destino.

⁶¹⁰ Segundo D. Luigi Giussani, a «*esperança*» é uma «*posse já dada*», não é uma conquista pessoal: «*a esperança é a certeza no futuro que se apoia na certeza de um presente. Mas o presente é verdadeiramente presente na medida em que o possuis; por isso, a esperança é a certeza no futuro que se apoia numa posse já dada, porque o presente não és tu que o dás a ti próprio, recebe-lo: “é uma grande graça”. A esperança é a certeza de uma posse já dada; posse, por isso relação estreita, profunda, com a tua pessoa; já dada, que te é dada por um outro, não és tu que a conquistas*». Luigi GIUSSANI, *op. cit.*, 2009, p. 24.

⁶¹¹ A autora deste estudo reconhece em si esta “luta existencial”.

⁶¹² Julián CARRÓN, *op. cit.*, 2009, p. “IV”.

A forma circular do olho (lembrando um óculo) da segunda servente, transmite à personagem um estado de alerta, atento, de quem vê mais além, mais do que aquilo que a razão conhece: diante do *encontro* das duas santas coloca a hipótese de algo “mais” que a razão não mede, mas o coração pressente a resposta, «a presença de Jesus Cristo aqui e agora»⁶¹³.

A verdadeira liberdade «consiste em reconhecer isto, ou seja, em ter fé⁶¹⁴, em afirmar a fé. Ao descobrir a fé, a primeira coisa que o homem encontra do destino é precisamente a liberdade geradora de serenidade e de Letícia. A liberdade é a capacidade de aderir ao destino, é exigência de uma resposta total. Por isso se percebe que a liberdade que não adere, que diz não, que resiste àquilo que a fé diz, é um contra-senso, é uma negatividade: é antecipação da morte (como os Padres da Idade Média chamavam ao pecado [...])»⁶¹⁵. A morte é o «não à vida»⁶¹⁶.

Estudos indicam que, desde Quatrocentos, numerosos artistas preocupados com o sentido da sua existência estudavam cadáveres.

⁶¹³ *Id.*, *Esta é a vitória que vence o Mundo: a nossa Fé*, Rimini: Ricsil - Artes Gráficas L.^{da}, 2008, p. 21.

⁶¹⁴ Segundo D. Luigi Giussani, a fé é: «um fenómeno do conhecimento que implica a razão: não “se reduz” a ela mas implica-a. Um fenómeno de conhecimento que implica a razão é um fenómeno de conhecimento daquilo que existe, da realidade. E como aquilo que a fé diz, a nossa razão não pode medir, a fé é o conhecimento de uma realidade que está para além de uma realidade que é mais do que a razão conhece, que só se pode admitir diante da hipótese, do anúncio, da intuição deste mais». Na intuição deste “mais” que corresponde ao coração, o coração serve de lupa. «Assim a fé é a coisa mais racional que existe, porque cumpre a razão, ou seja, finalmente responde àquilo que o coração deseja, indica a existência da realidade que cumpre aquilo que o coração deseja». D. Luigi GIUSSANI, *É possível viver assim? Uma estranha abordagem à existência cristã. Fé*, vol. 1, Coimbra: Ed. Tenacitas, 2007, p.142.

⁶¹⁵ *Id.*, p.143

⁶¹⁶ *Id.*, *ibid.*

O pintor Rosso Fiorentino, cujos modelos terão influenciado Thomas Luis, tinha essa “inquietação”⁶¹⁷, pintou corpos descarnados, com mãos parecendo “garras”.

A “serenidade”, a “certeza”, que contrapõe essa “inquietação”, só se conquista com “trabalho”, com uma “luta”. Como diz Maria do Rosário Bello: «*como se houvesse certeza sem trabalho e luta, ou dúvida sem desejo de certeza*»⁶¹⁸.

S. Paulo na 1ª Carta a Timóteo refere a razão deste “trabalho” e desta “luta”: «*Pois se nós trabalhamos e lutamos é porque colocamos a nossa esperança no Deus vivo*»⁶¹⁹. «*O Deus vivo é Cristo: aqui está mais uma ligação entre esperança e fé em Jesus*»⁶²⁰.

Thomas Luis, nas mãos “garra” que pintou deixa transparecer a sua luta existencial entre o “Bem e o Mal”, o “Sacro e o Profano”, e o desejo de posse da vida, a inquietação entre o “sentido da vida e da morte”.

Para finalizar a descrição da simbologia ligada às personagens presentes na *Visitação* de Thomas Luis, falta apenas observar de perto duas de pequena dimensão (c. 5 cm), ainda não estudadas, desde o achamento do painel em 1998.

Estas duas figuras desvanecidas, presentes numa janela rasgada no templo pintado em quarto plano, lembram as existentes nas *Visitações* de Cristóvão

⁶¹⁷ Rosso Fiorentino no painel *Madonna in trono con quattro Santi* pintou São Geónimo com expressão “cruel” e ao mesmo tempo “desesperada”, aspecto que segundo Vasari demonstra a personalidade de um pintor temperamental. O Santo apresenta o ventre cavado, evidenciando as clavículas, o esterno e as costelas na região peitoral, o pescoço e braços esqueléticos e mãos como “garras”, revelando indiscutível ligação com os estudos de cadáveres decompostos e de esqueletos que, a partir do século XV, interessam um grande número de artistas toscanos, incluindo Rosso. Elisabetta Marchetti LETTA, *Pontorno, Rosso Fiorentino*, Firenze: Scala, 1994, p. 30.

⁶¹⁸ Maria do Rosário Lupi BELLO, «considerações sobre alguns filmes em cartaz», *Passos, Onde nasce a Esperança*, Ano XV, nº2, Lisboa: Taprobana Associação Cultural, Fevereiro 2009, p. 13.

⁶¹⁹ 1 Tim 4, 10. *Apud* Luigi GIUSSANI, *É possível viver assim? Uma estranha abordagem à existência cristã. Esperança*, vol. 2, Coimbra: Ed. Tenacitas, 2009, p. 19.

⁶²⁰ *Id.*, *ibid.*

Vaz da SCM de Colares (1581) e de António Leitão da Capela de Santana-Cepões (1564-1571)⁶²¹. Ao lado de um vulto feminino de rosto indefinido observa-se uma personagem masculina de barba, bigode e cabelos grisalhos envergando uma faixa com condecoração sobre um casaco (uma “medalha dourada”).

Terão as duas personagens ligação com a Santa Casa da Misericórdia de Aldeia Galega do Ribatejo?

É plausível que sim, as figuras poderão ser:

- a) O instituidor, D. Nuno Alves Pereira e a sua mulher D. Isabel de Almeida;
- b) O provedor D. António da Gama de Mendonça e a sua mulher D. Antónia da Gama de Mendonça.

Relativamente à segunda hipótese, a documentação arquivística do tempo da provedoria de D. António Mendonça e dos vinte e três anos subsequentes, em que a sua mulher foi provedora (excepção numa Instituição de provedores homens⁶²²), inclui dados que poderiam ser determinantes para que a família Mendonça se fizesse representar na pintura:

i – o contrato entre D. António da Gama de Mendonça e Thomas Luis, que refere – «*painéis pintarão as historias que os irmãos da meza lhe pedirem, e isto por preço e contia de cento e vinte mil Rês*»⁶²³;

ii – a esmola da benemérita D. Antónia da Gama de Mendonça, que ajudou a custear a pintura e a douradura do retábulo-mor da igreja da Misericórdia de Aldeia Galega (como se referiu em Parte II, 1.1);

iii – o pagamento de D. Antónia da Gama de Mendonça de uma janela em «*pau Brasil*»⁶²⁴, no coro alto da igreja da Misericórdia, que poderá ter ligação com a janela onde aparecem os dois pequenos personagens, no templo pintado por Thomas na *Visitação*.

⁶²¹ Sobre *Visitação* da Capela de Santana-Cepões é atribuível ao pintor maneirista António Leitão, com actividade artística na SCM de Lamego, entre 1564-1571: Maria B. ALBUQUERQUE, *op. cit.* [2001].

⁶²² Isabel dos Guimarães SÁ, *op. cit.*, 2001, pp. 63-64.

⁶²³ Leitura de Vítor Serrão. AHMM, núcleo da SCMM, *maço de avulsos da Miz^a, sécs. XVI-XVII*. Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 1983, doc. nº 60, pp. 326-327. Anexo I – ED, doc. 17.

⁶²⁴ José António QUARESMA, *op. cit.*, 1948, p. 46.

No entanto, cuida-se que se tratará da hipótese da alínea a. O pintor terá pintado D. Nuno Alves Pereira, acompanhado pela sua mulher (figs. 191 e 192), pelo importante papel que teve o instituidor na fundação e administração da Santa Casa da Misericórdia de Aldeia Galega do Ribatejo:

i – o instituidor, D. Nuno Alves Pereira é enaltecido por uma condecoração, enquanto a sua mulher está apenas em esboço (com uma touca que esconde os seus cabelos de idosa), símbolo do seu discreto papel na Misericórdia (contrariamente às funções prestadas pela benemérita D. Antónia da Gama de Mendonça);

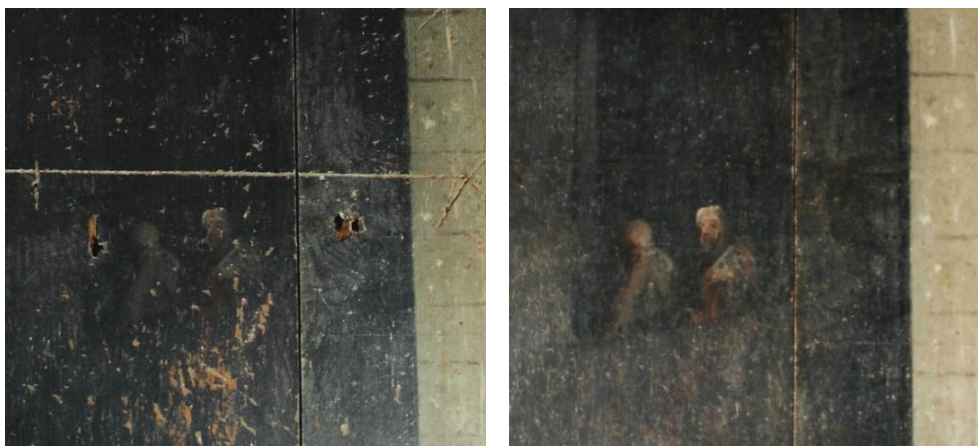
ii – por não terem tido filhos, terão legado por testamento (infelizmente parcialmente desaparecido) as casas de morada (hoje, igreja e Casa do Despacho da Misericórdia) e o terreno anexo às mesmas (actualmente, Hospital Distrital de Aldeia Galega);

iii – a *Visitação*, painel principal do retábulo, *orago* da Misericórdia, finalizada em meados de 1592, terá correspondido à concretização de um «*sonho*»⁶²⁵ projectado pelo instituidor da Santa Casa.

Em 2 de Julho do mesmo ano, o provedor D. António da Gama de Mendonça, fiel sucessor de D. Nuno Alves Pereira que em sua homenagem terá pedido a Thomas que o representasse na janela do templo, escreveu a Bartolomeu Gomes Neto⁶²⁶, sobrinho do instituidor. Nessa carta pediu que o corpo de D. Nuno Alves Pereira (falecido em cerca de 1588) fosse trasladado para a sepultura da igreja da Santa Casa, conforme a vontade expressa no seu testamento.

⁶²⁵ A obra do retábulo terá sido a concretização de um «*sonho de Dom Nuno*». José Simões QUARESMA, *op. cit.*, 1948, p. 41.

⁶²⁶ Bartolomeu Gomes Neto não cumpriu o solicitado. A transladação ocorreu apenas a 18 de Junho de 1600 por decisão da Mesa, durante a provedoria de Diogo Botelho. O sobrinho de D. Nuno recusou-se a pedir esmola para as obras da Misericórdia e pediu a sua substituição em 2 de Setembro de 1590, um ano antes do contrato da Santa Casa com Thomas Luis para a pintura do retábulo. José Simões QUARESMA, *op. cit.*, 1948, pp. 41 e 42.



Figs. 191 e 192 – *Visitação*, 1591-92, Thomas Luis. Personagens de pequena dimensão na janela do templo, em quarto plano. De notar que estas eram quase imperceptíveis na amálgama de patologias, antes da última intervenção de conservação e restauro realizada pela autora (Parte II, 1.5). © F. R. Cordeiro, 2003 e 2004.

O tema da *Visitação* – encontro entre “aquele que ajuda e aquele que precisa de ser ajudado” –, está intimamente ligado à espiritualidade das Misericórdias.

O «*dia da Visitação*» foi instituído por carta régia do rei D. Manuel I, a 17 de Junho do ano de 1516. A Misericórdia de Lisboa regista no capítulo IV do seu Compromisso a obrigatoriedade de celebração desta festividade, que se realiza até ao presente século: «*Porquanto a invocação desta sancta cõfraria he de nosa senora da misericordia, ordenaram os officiaes e irmãos della de tomarem por orago e dia desta dita confraria o dia da visitaçam quando visitou Santa Isabel, que vem aos dois dias do mes de Julho*»⁶²⁷.

Desde o início do século XVI que se regista em Portugal uma vasta tradição de aparatosas festividades ligadas ao culto da *Visitação*⁶²⁸.

⁶²⁷ Juntamente com o culto da *Visitação*, cuja festividade se comemorava no dia 2 de Julho, D. Manuel I instituiu o “dia das Misericórdias”, que pautava todo o calendário organizativo e festivo das irmandades, cuja bandeira principal apresenta a *Virgem da Misericórdia*, na frente, e a invocação de *Nossa Senhora da Piedade* no verso (temas de uma Bandeira Real que terá sido encomendada a Thomas Luis, infelizmente desaparecida). Sobre o “dia das Misericórdias”: Filomena BRITO, *op. cit.*, 1995, p. 97.

⁶²⁸ *Id.*, *ibid.*

A Igreja, «o método com que Cristo se comunica no tempo e no espaço, analogamente ao facto de que Cristo é o método que Deus escolheu para comunicar-se aos homens para a sua salvação»⁶²⁹ desde os primórdios do Cristianismo, na arte encontrou uma das melhores formas de comunicação da mensagem cristã.

O estudo iconológico da *Visitação* da SCM da antiga Aldeia Galega do Ribatejo permitiu aferir que o pintor Thomas Luis estava a par das obras literárias que circulavam na época, e às quais terá tido acesso não só através da SCM como também dos círculos aristocráticos de que fazia parte. O instituidor da SCM da antiga Aldeia Galega, mentor do programa artístico, é representado neste painel, de forma discreta mas memorável.

Para alcançar o forte conteúdo iconológico deste painel, o artista ter-se-á baseado em sobretudo em três fontes literárias, com vários fins, nomeadamente: na *Bíblia* sagrada [que referem a Virgem, Santa Isabel, Jesus, S. João Baptista (estes dois últimos, nos ventres da Virgem e de Santa Isabel, respectivamente), o Sacerdote Zacarias e a localização espacial]; nos *Apócrifos* (que poderão ter influenciado a representação das duas personagens femininas caracterizadas com toucas de serventes – “parteiras”); em *Meditationes vitae Christi* de S. Boaventura (“o abraço do Espírito Santo” sobre Santa Isabel, o abraço entre as duas santas e a presença de S. José – embora estes dois últimos aspectos já tivessem sido previamente representados nas imagens votivas como se referiu).

Thomas Luis, através da forma rara, subtil, com que caracterizou todas as personagens, de escala superior ou igual à humana e duas de pequena dimensão, colocando-lhe singelos chapéus com um forte significado iconológico, distanciou-se da ideia vigente até meados do século XVI, em que os praticantes de pintura eram considerados como meros «*Oficiais mecânicos*»⁶³⁰ (artificies). Assim, sublinha a sua originalidade, afirmando o seu

⁶²⁹ Julian CÁRRON, *op. cit.*, 2008, p. 29.

⁶³⁰ C. R. OLIVEIRA, *op. cit.*, 1987, p. 94.

estatuto de pintor de óleo, modalidade que seria finalmente considerada como nobilitada no final de Quinhentos⁶³¹.

Espera-se que os novos dados e paralelismos aqui apresentados possam servir para: compreensão da ligação do tema da *Visitação* com a espiritualidade da SCM (instituição encomendante); derramem luz sobre a leitura iconológica dos elementos iconográficos desta e de outras pinturas do mesmo tema, com as mesmas personagens, complementando teses anteriores (nomeadamente nos casos em que a indicação de S. José foi omissa e/ou trocada com Zacarias, este foi mencionado com reserva ou sem a necessária justificação); e ajudem a compreender em detalhe a pintura de Thomas Luis.

1.2.1 – O programa iconográfico do retábulo da SCM de Aldeia Galega

Como se referiu o painel *Visitação* era a pintura central do retábulo quinhentista da igreja da SCM da antiga Aldeia Galega do Ribatejo (Parte II, 1.1). Por serem complementares, os temas representados nos outros painéis desaparecidos seriam necessariamente baseados em episódios bíblicos e nas obras de Misericórdia.

Quais seriam os temas do programa do retábulo da SCM de Aldeia Galega? Quantas pinturas o constituiriam?

Embora a maioria dos retábulos das SCM nacionais se encontrem desmantelados e/ou fora do local original (tendo em muitos casos perdido a sua estrutura original e parte dos painéis constituintes), felizmente alguns ainda se encontram praticamente intactos, nas suas igrejas originais e em razoável estado de preservação.

Além da *Visitação* da SCM de Aldeia Galega, como plausíveis temas que integravam o programa iconográfico original, podem-se considerar várias

⁶³¹ Em 1594, o pintor Francisco João dirigiu uma vitoriosa disputa reivindicando regalias sociais para os pintores de óleo, considerada na época como nobilitada, distanciando-se de uma mera “arte mecânica”. Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 1998-1999, p. 86.

hipóteses sujeitas a futuras indagações na eventualidade da descoberta de documentação histórica.

Segundo um estudo de Vítor Serrão, o retábulo da SCM de Aldeia Galega seria composto por três partes: a pintura *Visitação*, a «*predela e o painel de cimalha*»⁶³².

Considerando que a parede fundeira da capela-mor da igreja tem a largura de 423 cm e a *Visitação* de Thomas Luis apresenta a largura de 212 cm, poderiam existir, painéis laterais (um de cada lado; ou dois de cada lado, um sobre o outro), com c. 85 cm de largura, emoldurados por frisos dourados (conforme documentação histórica – Parte II, 1.4.1), e com uma disposição semelhante à do retábulo da SCM de Almada, datado de c. 1590-91⁶³³, de Giraldo Fernandes de Prado, o qual apresenta painéis laterais com larguras oscilando entre os 81,5 cm e os 84,8 cm⁶³⁴.

Apresentam-se três hipóteses para o programa do retábulo da capela-mor da igreja da SCM de Aldeia Galega que cobriria a parede de topo abobadado, com uma área de c. 25 m²:

i) Os temas dos painéis laterais à *Visitação* seriam a *Adoração dos reis Magos* e a *Adoração dos Pastores* na parte superior do retábulo, e a *Anunciação* e a *Circuncisão* na zona inferior, tendo o *Repouso no Egípto* abaixo da *Visitação*, com a mesma largura desta, à semelhança do programa iconográfico do retábulo da SCM de Almada pintado por Giraldo de Prado, provavelmente com a colaboração do seu discípulo André Peres⁶³⁵ nos painéis laterais (esquema 1, p. 212);

ii) Os temas dos painéis laterais à *Visitação* seriam a *Anunciação* e a *Adoração dos Pastores* (na parte superior do retábulo) e a *Adoração dos reis Magos* e a *Circuncisão* (em baixo), mantendo-se o tema *Repouso no Egípto*

⁶³² Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2005a, p. 24.

⁶³³ *Id.*, 2008, pp. 146-147.

⁶³⁴ Sobre o retábulo quinhentista da igreja da SCM de Almada: Vanessa ANTUNES *et al*, «Master Giraldo, man of admirable brush and materiality changed. Almada's Huose of Mercy altarpiece (1589-91)», 2nd *International workshop, Centro de Física Atómica, Universidade de Lisboa, 4th and 5th June 2012*, Lisboa: CFA-FCUL, Poster [2012].

⁶³⁵ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 150.

abaixo da pintura *Visitação*, considerando os temas do retábulo da SCM de Almada por ordem cronológica, e na predela estariam os temas *Dar de comer aos que têm fome* (4ª Obra Corporal da Misericórdia), *Última Ceia*, e *Dar de beber aos que têm sede* (5ª Obra Corporal da Misericórdia), à semelhança do retábulo da SCM de Sintra, datado de 1581⁶³⁶ (hoje na igreja da SCM de Colares – Parte I, 5 e Parte II, p. 127) – esquema 2, p. 212;

iii) O programa do retábulo da igreja da SCM de Aldeia Galega poderia ser composto por três níveis – no cimo, três painéis alusivos à *Paixão* de Cristo, ou seja *Simão de Cirene ajuda Cristo a levar a cruz*, a *Crucifixão* e *Cristo deposto da Cruz* (como parte do retábulo de Idanha-a-Nova, por Thomas Luis e o retábulo de Cristóvão Vaz, acima referido), ou *Colocação de Cristo no túmulo*, no lugar do último tema (à semelhança do retábulo da SCM de Alcochete da dupla Diogo Teixeira e António Costa); na fiada do meio, uma *Anunciação* do lado esquerdo; a *Visitação*, ao centro; e a *Adoração dos pastores* do lado direito (à semelhança do retábulo da SCM de Alcochete já mencionado); mantendo os painéis na predela referidos em ii (esquema 3, p. 213).

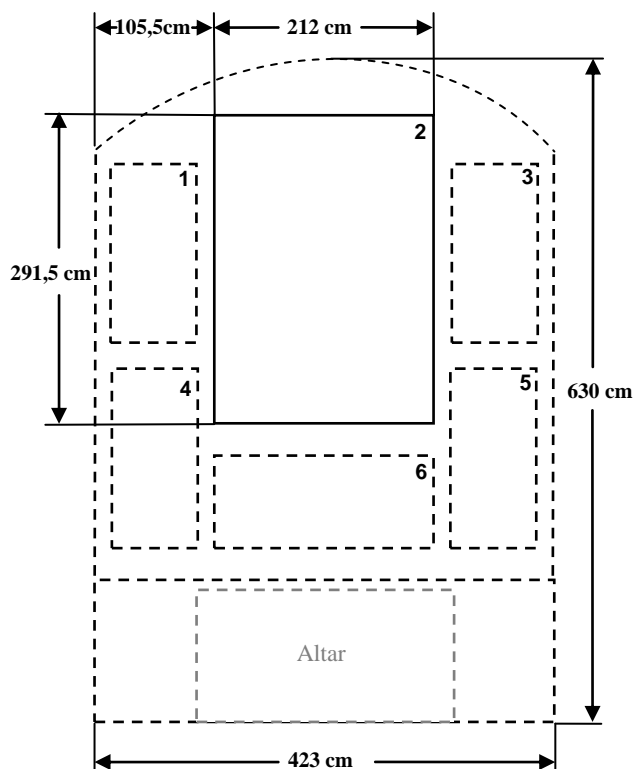
Considerando as duas últimas hipóteses como sendo as mais plausíveis, o retábulo da SCM de Aldeia Galega teria sido composto por “nove” painéis, como era constituído o de Cristóvão Vaz referido acima (ao qual apenas falta uma pintura), e seriam os retábulos de Alcochete e Almada (nos quais constam seis pinturas, falta a predela a ambos).

Neste estudo constatou-se que o número nove, símbolo da «*perfeição das perfeições*»⁶³⁷, teve preferência por parte dos encomendantes, está patente noutras obras de Thomas Luis (Parte I, 4.2, pp. 139-140).

⁶³⁶ António Serôdio LOPES, *op. cit.*, 2011, p. 89.

⁶³⁷ Federico REVILLA, *op.cit.*, 1995, p. 299.

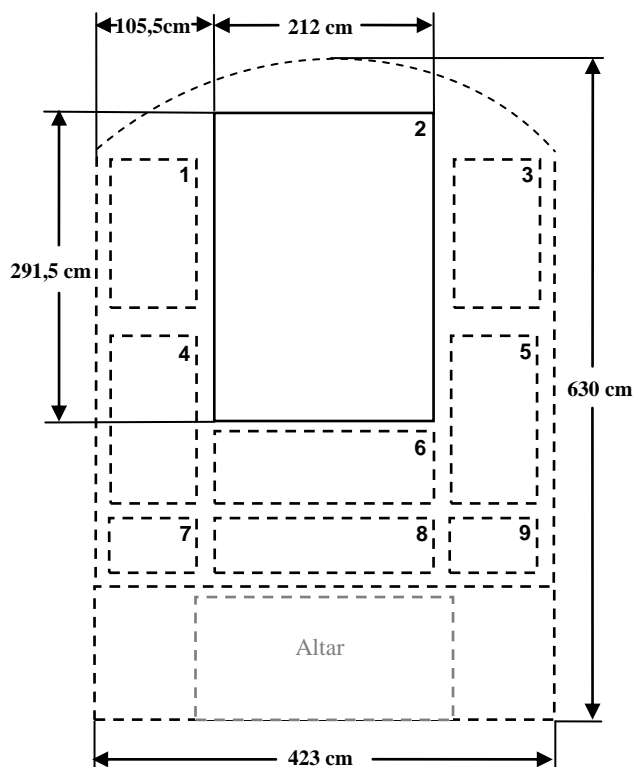
Esquema 1



Hipótese para o programa do retábulo da SCM de Aldeia Galega, considerando os temas e a ordem do retábulo da SCM de Almada:

- 1 – *Adoração dos reis magos,*
- 2 – *Visitação,*
- 3 – *Adoração dos pastores,*
- 4 – *Anunciação,*
- 5 – *Circuncisão,*
- 6 – *Repouso no Egípto.*

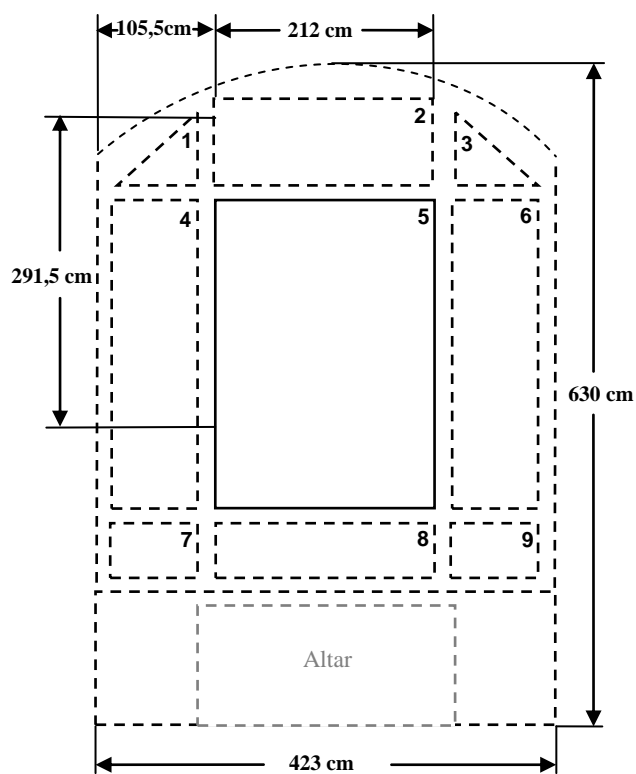
Esquema 2



Hipótese para o programa do retábulo da SCM de Aldeia Galega, tendo em conta os assuntos existentes nos retábulos das Misericórdias de Almada (por ordem cronológica) e Sintra:

- 1 – *Anunciação,*
- 2 – *Visitação,*
- 3 – *Adoração dos pastores,*
- 4 – *Adoração dos reis magos,*
- 5 – *Circuncisão,*
- 6 – *Repouso no Egípto,*
- 7 – *Dar de comer a quem tem fome,*
- 8 – *Última Ceia,*
- 9 – *Dar de beber a quem tem sede.*

Esquema 3



Hipótese para o programa do retábulo da SCM de Aldeia Galega considerando os assuntos presentes nos retábulos das Misericórdias de Alcochete e Sintra:

- 1 – *Cristo com a cruz,*
- 2 – *Crucifissão,*
- 3 – *Cristo deposto da cruz ou Deposição de Cristo no túmulo,*
- 4 – *Anunciação,*
- 5 – *Visitação,*
- 6 – *Adoração dos pastores,*
- 7 – *Dar de comer a quem tem fome,*
- 8 – *Última Ceia,*
- 9 – *Dar de beber a quem tem sede.*

Partilhou-se um estudo inédito sobre as fontes literárias que terão inspirado o encomendante e o artista (detentor de uma cultura erudita devido ao círculo aristocrático que frequentou – Parte I, 1.1), na definição do programa iconográfico do retábulo de Aldeia Galega.

De seguida, dá-se relevo a certas características artísticas da *Visitação* de Thomas Luis, importantes para futuros cotejos. Apresentam-se paralelismos entre a mesma e outras obras, nacionais e estrangeiras, com o objectivo de revelar algumas das prováveis influências que o artista terá recebido.

1.3 - A *Visitação* de Thomas Luis à luz de obras nacionais e estrangeiras: características e influências

Apresentam-se aqui as características e plausíveis influências artísticas observadas na *Visitação* da SCM da antiga Aldeia Galega, dados importantes para futuros paralelismos com outras pinturas atribuíveis a Thomas Luis.

Para apurar as eventuais influências artísticas que este painel terá recebido, efectuam-se paralelismos com obras, coevas e anteriores, de diferentes áreas artísticas (documentos gráficos, pintura mural e de cavalete), de artistas nacionais e estrangeiros, nomeadamente: portugueses, flamengos, italianos, um holandês, e um alemão. Nesse sentido realizam-se cotejos entre diferentes aspectos inerentes aos elementos iconográficos, designadamente: localização; poses e atitudes das personagens; caracterização dos volumes; vestuário; anatomia (rostos e mãos); arquitectura, paisagem; cores (vestes e carnações) e luz.

A *Visitação* de Thomas apresenta diferentes elementos iconográficos dispostos em oito planos, designadamente: no primeiro, na zona central observam-se as personagens principais em poses “serpentinatas” (a Virgem Maria e Santa Isabel), inseridas numa geometria⁶³⁸ triangular; em segundo duas figuras femininas do lado esquerdo (serventes); em terceiro duas figuras masculinas, uma de cada lado da obra (S. José e Zacarias); em quarto e em quinto um templo e um edifício civil, respectivamente, ambos com perspectivas ilógicas; em sexto uma fachada; em sétimo a montanha e em oitavo o céu. Em oitavo plano, o espaço dilata-se num céu cor-de-rosa, sereno e estático, que contrasta com uma movimentada atmosfera com nuvens sombrias, de contornos arredondados e bem definidos, transmitindo à obra um ambiente dramático (esquema 4A, p. 227).

O artista foi de certa forma “vanguardista” em Portugal, na forma como: utilizou perspectivas ilógicas em formas humanas (olho esquerdo da segunda

⁶³⁸ Sobre a geometria utilizada pelos pintores: Charles BOULEAU, *Charpentiers: la géométrie secrète des peintres*, Paris: Éditions du Seuil, 1963.

personagem feminina) e arquitectónicas (nas escadaria e fachadas dos edifícios); caracterizou certas mãos femininas, como “garras” ou com os dedos indicador e médio abertos (lembrando os precursores do maneirismo); e no “movimento” incutido na pintura (manto esvoaçante de Maria) – esquema 4A.

A nível das cores, Thomas teve especial atenção não só nas tonalidades incutidas às carnações como nas dos panejamentos das personagens. As carnações apresentam um tom distinto consoante a idade das personagens, estas são: claras e luminosas nas mulheres jovens (nas figuras femininas do lado esquerdo da pintura e na Virgem); tismadas nas personagens idosas (na Santa Isabel e nos personagens masculinos) – à semelhança de obras do mesmo tema de pintores nacionais coevos e estrangeiros anteriores, cujas obras o pintor terá observado (com as quais se fazem paralelismos mais à frente). Os tons dos panejamentos elegantemente matizados – o cor-de-laranja quente da veste de Santa Isabel, o cor-de-rosa avioletado da túnica de Maria e especialmente o verde-azulado do manto de Nossa Senhora –, lembram certos tons utilizados por pintores italianos (os precursores do Maneirismo, Rosso Fiorentino e Pontormo – Parte I, figs. 118-120, p. 130).

Na *Visitação* de Aldeia Galega, Thomas Luis caracterizou a luz projectada da direita, sobre os vários elementos iconográficos, à semelhança do *Repouso no Egipto*, de 1590, do pintor Álvaro Nogueira (hoje no MNMC) e das *Visitações* do Mestre Diogo Teixeira, das igrejas das SCM de Alcochete e do Porto, datadas de 1586-88 e 1591-92, respectivamente.

Esta obra de Thomas transmite com clareza a mensagem sacra. Este facto foi conseguido de duas formas: através da caracterização depurada do vestuário, do calçado e dos penteados de todas as personagens em geral (em que os santos estão representados de acordo com a sua vida, respeitando as normas tridentinas); na forma como foi explorado o conceito de «despejo»⁶³⁹, na arquitectura e na paisagem.

Como terá Thomas Luis definido a localização e a forma dos elementos iconográficos da *Visitação*? Onde se terá inspirado?

⁶³⁹ Sobre o conceito de «despejo»: Sylvie DESWARTE-ROSA, *op. cit.*, 1997a, pp. 277-294.

Para definir os elementos iconográficos é plausível que o artista tenha observado gravuras (complemento importante ao conhecimento que adquiriu sobre a mensagem sagrada, através de fontes literárias – Parte II, 1.2).

No último terço do século XVI, chegavam a Portugal numerosas gravuras e desenhos (alguns respeitando já as novas prescrições tridentinas), através de artistas formados em Itália e em Antuérpia. De recordar o caso dos pintores António Campelo, Simão Rodrigues, com quem é provável que Thomas Luis tenha laborado (Parte I, 5) e Álvaro Nogueira, activos na capital italiana durante o pontificado de Sisto V, e António Leitão com estágio e Roma e em Antuérpia, sob o mecenato da ilustre Infanta D. Maria de Portugal. Para inspiração no modelo a seguir para a *Visitação*, é provável que Thomas Luis tenha tido acesso a estampas italianas através dos artistas mencionados ou durante a sua quase certa estadia em Itália (que se procurará reforçar neste sub-capítulo), e a gravados alemães e flamengos por meio quer de artistas portugueses estagiários nesses países, quer de estrangeiros que vieram para Portugal em busca de melhores condições de trabalho (caso do neerlandês Francisco de Campos).

É plausível que Thomas Luis tenha observado estampas e desenhos de pequena dimensão (ex. fig. 196), facilmente transportáveis, alusivos ao tema *Visitação*, de artistas estrangeiros tais como: o alemão Albrecht Dürer (1471-1528) ou Marcantonio Raimondi baseado no primeiro; o holandês Cornelis Cort (Hoorn ou Edam, c. 1533 - Roma, 1578); o italiano Giovanni Battista de' Cavalieri (1526 - 1597); e os flamengos Crispin van den Broeck (1523 - c. 1591), Marten de Vos (1532 - 1603), do seu discípulo Johannes Sadeler (1550-1600), e Hieronymus Wierix (1553 - 1619) cuja *Visitação*, baseada num desenho de Bernardo Passeri, viria a ilustrar a obra *Evangelicae Historiae Imagines* do Padre Jesuíta Jerónimo Nadal (1507-1580), publicada em Antuérpia no ano de 1593 (figs. 193 a 198).



193



194



195



196



197



198

Gravuras e desenho alusivos ao tema *Visitação*, de artistas europeus:
 Fig. 193 – Albrecht Dürer, gravura, c. 1503-4, © Kelowna Art Gallery;
 Fig. 194 – Cornelis Cort (c. 1533-1578), gravura, © Biblioteca Nacional de España;
 Fig. 195 – Giovanni Battista de' Cavalieri (após Andrea del Sarto), gravura, 1572, © British Museum;
 Fig. 196 – Crispin van den Broeck (1523 - c. 1591), desenho à pena com tinta castanha escura sobre traços de pedra negra, alt. 10,3 x larg. 7 (cm), © Louvre;
 Fig. 197 – J. Sadeler (1550-1600), após Marten de Vos, gravura, © F. R. Cordeiro;
 Fig. 198 – Hieronymus Wierix (1553 - 1619), após Bernardo Passeri, gravura, © Montesion.

Considerando as gravuras alusivas ao tema *Visitação* indicadas acima, parece que Thomas Luis se terá inspirado pontualmente numa estampa de Dürer, a nível de 3 pormenores, nas poses de duas personagens e na arquitectura, a saber: na pose de uma das mãos da Virgem, sobre o ombro da Santa Isabel; na localização da mão de Santa Isabel, debaixo do braço da

Virgem com apenas dois dedos visíveis; nos pequenos pontos⁶⁴⁰ circulares nas pedras de travamento do cunhal do templo (figs. 199-202).



Observem-se as semelhanças entre as seguintes imagens:

Fig. 199 e 201 – Thomas Luis, *Visitação*, 1591-92, SCM do Montijo.

Fig. 200 e 202 – Albrecht Dürer, *Visitação*, gravura, c. 1503-4. © Kelowna Art Gallery.

Tendo em conta as semelhanças com a *Visitação* de Dürer, ter-se-ia Thomas Luis inspirado em detalhes de outras gravuras do mesmo autor, relativas a outros episódios da *vida da Virgem*?

Descobriu-se que o chapéu de aba larga, com um cordel preso no vinco do chapéu com um pequeno nó, é igual ao que a Virgem leva na *Fuga para o Egipto* de Albrecht Dürer (acontecimento posterior à *Visitação*) – figs. 203 e 204.

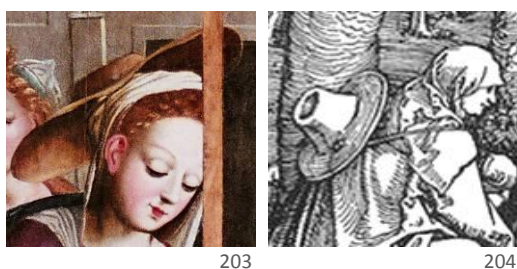


Fig. 203 – Thomas Luis, *Visitação*, 1591-92, SCM do Montijo.

Fig. 204 – Albrecht Dürer, *Fuga para o Egipto*, gravura, c. 1503-4. © F. R. Cordeiro da fotog. geral de Kelowna Art Gallery.

Considerando que na pintura de cavalete, Thomas Luis foi, segundo Vítor Serrão⁶⁴¹, seguidor do mestre lisboeta Diogo Teixeira, «*hum dos milhores*

⁶⁴⁰ Estes pequenos pontos poderão simular os orifícios realizados pelo canteiro para colocação de tenazes no transporte de pedras. Justificação corroborada por: Arq.^o José Aguiar Costa, *com. pess.* 2009; Conservador-restaurador de pintura mural Joaquim Caetano *com. pess.* 2009.

⁶⁴¹ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2005a, p. 17.

oficiais de pintura de imaginaria de olio que há nestes Reynos»⁶⁴², procurou-se apurar quais as semelhanças entre as pinturas de Thomas e Teixeira.

O tema *Visitação* foi representado por Diogo Teixeira [ex. retábulos das igrejas na SCM de Alcochete, onde trabalhou com o seu genro António da Costa (1586-1588), da Luz de Carnide (c. 1590⁶⁴³), e da SCM do Porto (1590-1592⁶⁴⁴)], e pelos seus discípulos e colaboradores, tais como: António da Costa; Belchior de Matos, seu criado (falecido em 1628); e Cristóvão Vaz.

Para a localização das personagens masculinas (uma de cada lado da cena), Thomas Luis terá tido conhecimento das *Visitações* de Francisco João da igreja da SCM de Vila Nova de Baronia (na qual Francisco colocou S. José com um chapéu de aba larga, tal como Thomas), de Cristóvão Vaz da igreja da SCM de Sintra, datado de 1581⁶⁴⁵ (actualmente na igreja da SCM de Colares, para onde foi transferido), de Giraldo Fernandes de Prado, de 1590 (da SCM de Almada), e eventualmente do alto-relevo de Bramante (durante a sua hipotética estadia em Itália – Parte I, 4.1, fig. 46, p. 103).

Tendo a *Visitação* de Thomas sido fruto de uma encomenda da provedoria SCM da antiga Aldeia galega do Ribatejo é provável que o artista tenha sido aconselhado pela mesma a visitar a igreja da SCM da vila vizinha de Alcochete no sentido de conhecer o seu programa iconográfico e pintar um retábulo que ficasse ao nível da mesma excelência pictórica.

⁶⁴² Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 101.

⁶⁴³ *Id.*, *op. cit.*, 2005a, p. 44.

⁶⁴⁴ *Id.*, *op. cit.*, 2012, pp. 109-147.

⁶⁴⁵ António Serôdio LOPES, *op. cit.*, 2011, p. 89.

Apurou-se que a *Visitação* de Thomas Luis apresenta várias parecenças com um painel de Diogo Teixeira do retábulo da SCM de Alcochete (esquema 4, A e E), no entanto apenas duas são relevantes (ii e vii⁶⁴⁶), a saber:

- i – a localização das duas personagens femininas do lado esquerdo (também existente na *Visitação* de *Giotto*, que se apresenta a seguir);
- ii – a pose da mão da primeira personagem feminina, no peito [também presente em *Visitações* de artistas renascentistas nacionais (fig. 188, p. 187) e italianos, embora com algumas diferenças na pose (esquema 4, F)];
- iii – a colocação do rosto da Virgem, a três quartos (também presente em *Visitações* de artistas renascentistas e coevos – esquema 4);
- iv – o rosto de perfil de Santa Isabel (também visível nos casos mencionados em iii);
- v – a diferenciação dos tons das carnações entre as personagens jovens e idosas (também presente na pintura renascentista italiana – esquema 4, G).
- vi – a acentuada genuflexão de Santa Isabel (também observável na pintura renascentista italiana – esquema 4, F).
- vii – a presença de pilastras na arquitectura;
- viii – a caracterização da luz, projectada da direita⁶⁴⁷ (também presente na pintura renascentista italiana – esquema 4, F e G).

É plausível que Thomas Luis, a pedido da SCM de Aldeia Galega, tenha passado por Alcochete antes da concepção da *Visitação*, no entanto talvez com o intuito de se distanciar da inevitável influência artística da *Visitação* de Alcochete, por Diogo Teixeira, Thomas dotou a sua composição do dobro de planos espaciais (oito em vez dos quatro presentes na referida obra de

⁶⁴⁶ Apesar de se terem observado várias semelhanças entre a *Visitação* de Thomas Luis da igreja da SCM de Aldeia Galega e a pintura do mesmo tema de Diogo Teixeira, da igreja da SCM de Alcochete, muitas dessas características estavam já patentes em pinturas de artistas italianos anteriores, cujas obras apresentam ainda outras parecenças com a referida pintura de Thomas (não existentes na obra de Teixeira), sendo por esse facto quase certo que o artista tenha sobretudo tido influência de pinturas ou gravuras italianas (figs. 213, 216 e 217).

⁶⁴⁷ Detectou-se que a representação da luz, projectada da direita, está também presente na *Visitação* de Diogo Teixeira da SCM do Porto, datada de 1590-92.

Teixeira), e criou uma eloquente perspectiva ilógica, inexistente na pintura de Teixeira (esquema 4).

A *Visitação* de Thomas Luis, além da provável influência das gravuras de Albrecht Dürer (ou de Marcantonio Raimondi, após Dürer), e eventual inspiração nos painéis de Diogo Teixeira, de Cristóvão Vaz e de Giraldo Fernandes de Prado, apresenta detalhes análogos aos de frescos de Giotto⁶⁴⁸ di Bondone (cuja técnica influenciou tratados, como *Il Libro Dell'Arte* de Cennini, a partir dos quais se formou a escola italiana, onde muitos artistas portugueses estagiaram), técnica também dominada pelo artista deste estudo que seguramente conhecia a obra de Giotto, fundador da «*Renascita*»⁶⁴⁹.

Detectaram-se similitudes entre motivos iconográficos existentes na pintura objecto deste estudo e duas obras de Giotto, presentes entre uma centena de temas sacros historiados, sobre a *vida da Virgem* e a *vida de Jesus Cristo*, narrados segundo os Evangelhos Canónicos e Apócrifos, na Capela da Arena mais conhecida como *Capela degli Scrovegni* (referente ao encomendante, o banqueiro Enrico Scrovegni), em Pádua, entre 1303 e 1306.

⁶⁴⁸ O pintor, arquitecto e escultor Giotto fez evoluir a arte de pintar do «grego ao latino»: este juízo crítico acerca do abandono por parte de Giotto dos modelos bizantinos, dos pontos de vista formal e técnico, permanece invariável até Vasari que o identifica com o conceito de «modernidade». Sobre este assunto: Cennino CENNINI, *op. cit.*, 1982, p. 33.

Com Giotto surge uma inovadora interpretação do real. Giotto representa pela primeira vez: o primeiro abraço na *Visitação*; o primeiro beijo na história da pintura (entre Joaquim e Ana); a perspectiva, caracterizando o mesmo edifício com vários ângulos de visão na mesma pintura (descobrimo a arte de criar a ilusão de profundidade numa superfície plana); e personagens de costas para representar melhor os seus sentimentos (contrariamente à arte cristã primitiva, segundo a qual as figuras tinham que ser claramente mostradas para se compreender a narrativa). Para Giotto a pintura era mais do que um substituto para a palavra escrita, testemunhava-se através dela um acontecimento real, como se estivesse a acontecer ali. E.H. GOMBRICH, *op. cit.*, 1988, pp. 150 e 152.

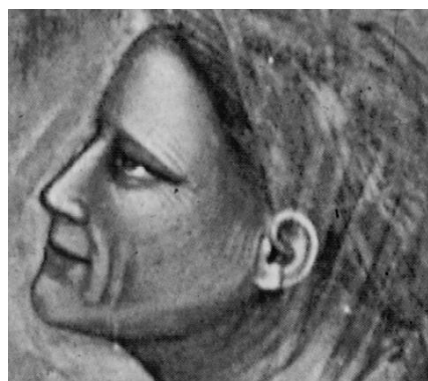
⁶⁴⁹ Segundo Vasari na obra *Vite* (1ª edição em 1550), o Renascimento espraia-se entre o início do século XIV com Giotto, coetâneo de Dante, e meados do século XVI, com Michelangelo. Sylvie DESWARTE-ROSA, *op. cit.*, 1995, p. 74.

A pintura objecto deste estudo apresenta treze detalhes semelhantes a pormenores representados por Giotto em dois temas (doze numa *Visitação* e um numa *Fuga para o Egipto*), a saber (figs. 205-212 e esquema 4):

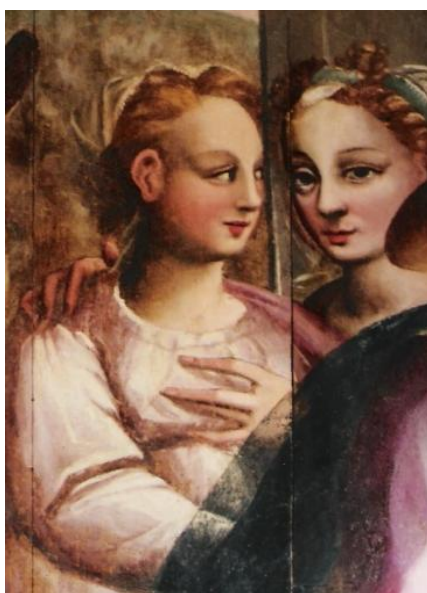
- i – a localização da Virgem e de Santa Isabel, ao centro;
- ii – a localização das duas figuras femininas no lado esquerdo da obra, em segundo plano;
- iii – a pose da mão de Santa Isabel, junto ao ventre da Virgem (atitude retomado por Dürer, como se demonstrou);
- iv – a inclinação do rosto de Santa Isabel (de perfil);
- v – a caracterização do olho da mesma Santa, com cinco rugas vincadas abaixo da pálpebra;
- vi – a disposição do rosto (a três quartos) da primeira figura feminina, em segundo plano;
- vii – a colocação do braço esquerdo da mesma mulher, ligeiramente dobrado;
- viii – a posição do rosto (frontal), da segunda mulher, em segundo plano (cujo olhar na *Visitação* de Giotto fita a primeira personagem feminina, parecendo ter influenciado a pintura do mesmo tema de Teixeira, pertencente à igreja da SCM de Alcochete);
- ix – a caracterização das carnações jovens e idosas, com tons distintos;
- x – a ordem arquitectónica dos capitéis (coríntios);
- xi – a representação da paisagem, uma montanha depurada (pintada em mancha);
- xii – o tratamento dos volumes, quase planos (notório nos rostos das personagens e na paisagem); e
- xiii – a forma de representar a luz, projectada da direita.



205



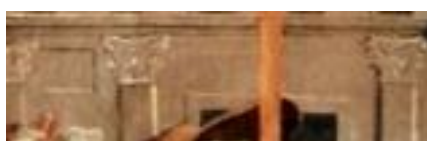
206



207



208



209

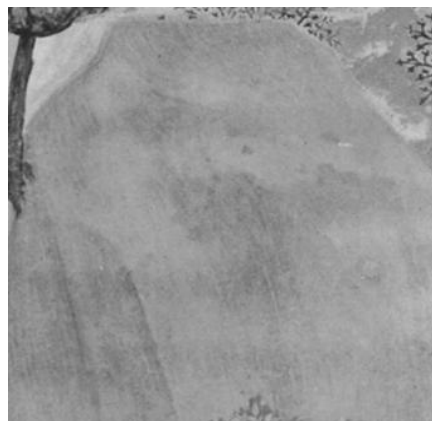


210

Observem-se as semelhanças entre as *Visitações* de Thomas Luis e de Giotto:
 Figs. 205, 207 e 209 – Thomas Luis (imagens da esquerda), óleo e têmpera sobre madeira de carvalho, alt. 291,5 x larg. 212 (cm), igreja da SCM do Montijo, 1591-92, © F. R. Cordeiro;
 Figs. 206, 208 e 210 – Giotto di Bondone (imagens da direita), fresco, alt. 150 x larg. 140 (cm), *Capela degli Scrovegni*, Pádua, 1306, © F. R. Cordeiro da fotograf. geral de Nouvelles Éditions Mame.



211



212

De notar as similitudes entre as seguintes obras de Thomas Luis e Giotto:
 Fig. 211 – *Visitação*, Thomas Luis, retábulo da igreja da SCM do Montijo, 1591-92, © F. R. Cordeiro;
 Fig. 212 – *Fuga para o Egipto*, Giotto di Bondone, fresco, alt. 200 x larg. 185 (cm), *Capela degli Scrovegni* de Pádua, 1304-06, © F. R. Cordeiro da fotog. geral de Rizoli Editore.

A *Visitação* de Thomas Luis apresenta também dez detalhes com enorme semelhança com um painel do mesmo tema do grande mestre da Alta Renascença italiana Ghirlandaio (Domenico di Tommaso – Florença, 1449-94). Curiosamente muitos desses pormenores não foram retomados na *Visitação* de Diogo Teixeira, da igreja da SCM de Alcochete, facto que marca um distanciamento de Thomas Luis relativamente à receita desse retábulo, nomeadamente:

- i – a pose do rosto da Virgem (a três quartos);
- ii – a direcção do olhar da Virgem sobre Santa Isabel (a Virgem não fita Santa Isabel na *Visitação* de Diogo Teixeira, da SCM de Alcochete);
- iii – a projecção do olhar de Santa Isabel, ao nível do peito de Nossa Senhora (é interessante notar que Santa Isabel fita a Virgem na referida *Visitação* de Alcochete);
- iv – o olhar da primeira personagem feminina em segundo plano, desviado do encontro entre as duas santas;
- v – a pose da mão da mesma personagem feminina, sobre o peito;
- vi – a colocação das mãos de Nossa Senhora sobre os ombros de Santa Isabel (detalhe também observado na gravura de Dürer já referida);

iii – a genuflexão acentuada de Santa Isabel (diferente noutras representações coevas, por menos marcada na pose da mesma personagem na *Visitação* da SCM de Alcochete);

iv – a pose do pé da Virgem calçado com um sapato cor-de-rosa bem demarcado (no retábulo da SCM de Alcochete a Virgem tem um sapato castanho);

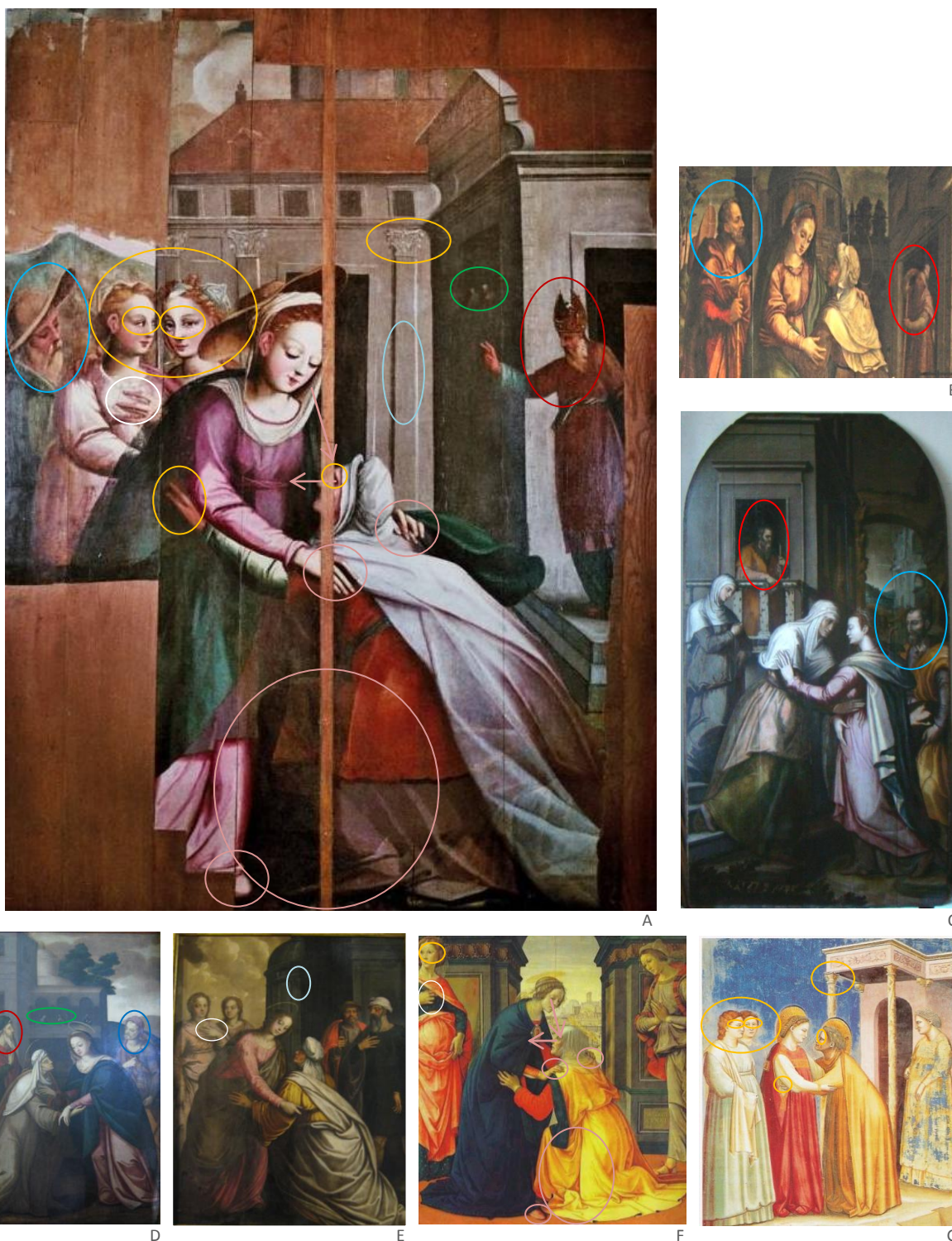
v – a ausência dos pés de Santa Isabel, escondidos pela veste (no caso de Alcochete observa-se um sapato castanho);

vi – a disposição das pregas na túnica de Santa Isabel, semelhança notória sobretudo na prega vertical da túnica e no modo como estas caem no pavimento.

No esquema 4 (A-G), que se segue, assinalam-se as semelhanças principais entre a *Visitação* de Thomas e a pintura nacional coeva e italiana de que se falou acima (sobre madeira e a fresco).

Esquema 4

Semelhanças entre a *Visitação* de Thomas Luis e a pintura portuguesa e italiana



Paralelismos entre *Visitações* dos seguintes pintores:
 A – Thomas Luis, painel, igreja da SCM do Montijo, 1591-92, © F. R. Cordeiro;
 B – Francisco João, painel, igreja da SCM de Vila Nova de Baronia, final do século XVI, © F. R. Cordeiro da fotograf. geral de Helena Melo;
 C – Giraldo Fernandes de Prado, painel, igreja da SCM de Almada, c. 1591-92, © António Salgado;
 D – Cristóvão Vaz, painel, igreja da SCM de Colares, 1581, © A. Lopes;
 E – Diogo Teixeira, painel, igreja da SCM de Alcochete, 1586-88, © F. R. Cordeiro;
 F – Ghirlandaio, painel, final do século XV, © Louvre;
 G – Giotto di Bondone, fresco, *Capela degli Scrovegni*, Pádua, 1306, © Nouvelles Éditions Mame.

A pintura de Thomas foi tratada dentro das recomendações do italiano Raffaello Borghini na sua obra *Riposo* (1588), dando continuidade ao pensamento de S. Carlos Borromeu (capítulo III deste estudo): «*com piedade, veneração e decência para não suscitar pensamentos lascivos no espectador*»⁶⁵⁰.

Conforme referido no capítulo anterior, o rosto de Maria na *Visitação* da SCM do Montijo encerra o drama, o presságio de uma mãe que transporta no ventre o filho que será sacrificado pela redenção dos pecadores, e ao mesmo tempo a serenidade do cumprimento da promessa divina.

Embora as formas anatómicas da Virgem de Thomas Luis sejam em geral distintas da *Pietà* de Michelangelo (1475-1564 –, aprendiz durante três anos na oficina do mestre Ghirlandaio, desde os treze), detectou-se que o sentimento que o rosto da Virgem comporta, a serenidade e contenção emotiva, com um olhar grave (fig. 213), poderá ter inspirado Thomas Luis. Essa piedade, patente no olhar e na inclinação do rosto da Virgem de Michelangelo, parece ter sido absorvida não só por Thomas, como também pelos seus contemporâneos, nomeadamente por Simão Rodrigues, Álvaro Nogueira, Diogo Teixeira, Luis de Morales, derivando deste último uma tendência pelo gosto moralesco, muito viva pela popularidade dos quadros deste pintor místico de Badajoz (figs. 214 a 223).



Fig. 213 – *Pietà*, 1498-1500, Michelangelo, mármore, igreja de S. Pedro, Roma. © F. R. Cordeiro da fotog. geral de Edizioni Musei Vaticani.

Observando os exemplos de rostos da Virgem que se seguem, de diferentes pintores, numa primeira observação todos são semelhantes, apresentam a mesma inclinação e o mesmo olhar piedoso. Após análise demorada constata-se algumas diferenças, elementos essenciais para conhecer melhor a obra de Thomas.

O rosto da Virgem de Thomas Luis diferencia-se dos seus contemporâneos na forma anatómica (figs. 214-118), ou seja: na testa alta e arredondada; na

⁶⁵⁰ Natália M. FERREIRA-ALVES, *op. cit.*, 1995, p. 61.

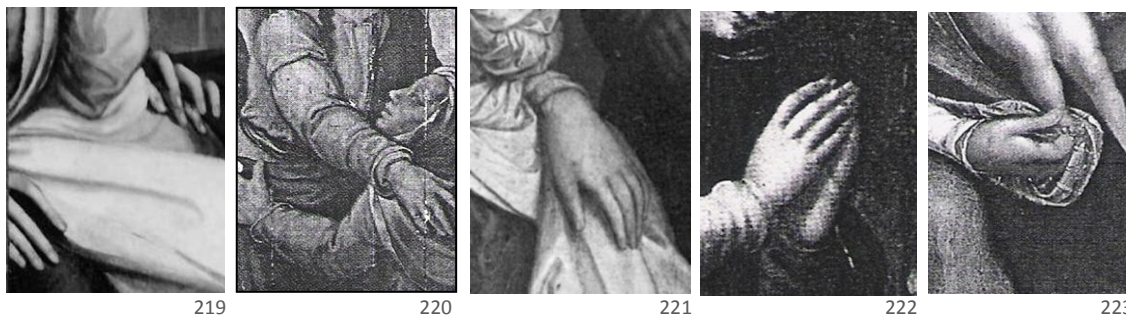
maior espessura das pálpebras; nas sobrancelhas finas, arqueadas e mais compridas; nos olhos amendoados e destacadamente grandes, em relação aos outros elementos do rosto; no desenho da boca, muito pequena relativamente aos olhos; no nariz longo e afilado, mantendo o ideal de beleza “michelangelesca”, tal como os outros pintores, mas com um arrebitado bem definido.



De notar as semelhanças e diferenças entre os rostos da Virgem, as seguintes pinturas coevas:
 Fig. 214 – *Visitação*, 1591-92, Thomas Luis, igreja da SCM de Aldeia Galega, © F. R. Cordeiro;
 Fig. 215 – *Virgem com o Menino*, final do século XVI, Luís de Morales, MNAA, © F. R. Cordeiro da fotog. geral de MNAA;
 Fig. 216 – *Visitação*, 1586-88, Diogo Teixeira, igreja da SCM de Alcochete, © F. R. Cordeiro;
 Fig. 217 – *Adoração dos pastores*, final do século XVI, Simão Rodrigues, igreja de Loures, © F. R. Cordeiro da fotog. geral de A. Gusmão, 1957;
 Fig. 218 – *Repouso na Fuga para o Egipto*, 1590 (assinada e datada pelo pintor), Álvaro Nogueira, MNMC, © F. R. Cordeiro da fotog. geral de MNMC.

Na caracterização anatómica das personagens, Thomas Luis rompeu com a medida e os ideais de beleza e proporção do Renascimento, dotou-as de formas anti-clássicas. Por exemplo, no que respeita à caracterização das mãos da Virgem, Thomas desenhou-as com uma propositada deformação maneirista. Estas são esguias, alongadas e rígidas nas zonas das articulações, com uma distorção que se distingue das caracterizações das mãos da mesma personagem nas pinturas de artistas coevos.

Nas obras analisadas (figs. 219-223), de pintores contemporâneos, as mãos da Virgem apresentam uma anatomia naturalista em geral: os dedos das mãos são proporcionados, embora mais espessos, nas pinturas de Luís de Morales, Diogo Teixeira e Simão Rodrigues; os dedos são muito grossos e sinuosos na pintura de Álvaro Nogueira.



Observem-se as diferenças entre as mãos da Virgem, nas seguintes obras:

Fig. 219 – *Visitação*, 1591-92, Thomas Luis, igreja da SCM da antiga Aldeia Galega, © F. R. Cordeiro;

Fig. 220 – *Visitação*, 1577, Luís de Morales, Sacristia da igreja do Salvador de Elvas (do antigo retábulo-mor da Sé de Elvas), © F. R. Cordeiro da fotog. geral de V. Serrão;

Fig. 221 – *Visitação*, 1590-92, Diogo Teixeira, igreja da SCM do Porto, © F. R. Cordeiro da fotog. geral de A. Gusmão, 1955;

Fig. 222 – *Adoração dos pastores*, último quartel do século XVI, Simão Rodrigues, igreja de Loures, © detalhe de F. R. Cordeiro da fotog. geral de A. Gusmão, 1957;

Fig. 223 – *Repouso na Fuga para o Egipto*, 1590 (assinada e datada pelo pintor), Álvaro Nogueira, MNMC, © F. R. Cordeiro da fotog. geral de MNMC.

Na *Visitação* de Thomas da igreja da SCM de Aldeia Galega, nem todas as mãos são como as da Virgem. Uma tem uma proporção anatómica proporcionada, naturalista (S. Zacarias) e/ou têm os dedos indicador e médio abertos em “V” (S. Isabel e novamente S. Zacarias – Parte II, 1.2), ou são “inquietantes”, apresentam os dedos arqueados como “garras” (as “serventes” – Parte II, 1.2). Estas últimas recordam determinadas mãos pintadas por Rosso Fiorentino e Bronzino (1503-1572), discípulo de Pontormo, que também apresentam os dedos acutilantemente dobrados (figs. 224-226).



224



225



226

De constatar os paralelismos entre as mãos pintadas por Thomas Luis e pintores maneiristas italianos:

Fig. 224 – *Visitação*, 1591-92, Thomas, painel, alt. 291,5 x larg. 212 x esp. 3 cm, © F. R. Cordeiro;

Fig. 225 – *Cristo deposto da cruz*, início do século XVI, Rosso Fiorentino, alt. 341 x larg. 201 (cm), © F. R. Cordeiro da fotog. geral de Pinacoteca Civica de Volterra (PCV);

Fig. 226 – *Vénus, Cupido e o Tempo* (Alegoria da Luxúria), c. 1540-1545, Agnolo Bronzino, painel, alt. 146,1 x larg. 116,2 (cm), National Gallery (NG) © F. R. Cordeiro da fotog. geral de Ed. Estampa.

Determinadas características da *Visitação* da SCM do Montijo poderão servir para futuros cotejos com obras atribuíveis a Thomas Luis, nomeadamente: as mãos quer naturalistas, quer como “garras”, com dedos em geral esguios e alongados, tendo por vezes o indicador e o médio abertos, em “V”; as perspectivas ilógicas utilizadas, quer na arquitectura (em escadarias e fachadas), quer na representação anatómica das personagens; o movimento dos panejamentos; as nuvens de formato arredondado; os tipos de vestuário, de calçado e de penteados, depurados em geral; o tratamento dos volumes, quase planos; os tons maneiristas das vestes (cor-de-laranja, verde-azulado e cor-de-rosa avioletado); as carnações de tons distintos consoante as idades das personagens; o desvelo com que tratou pequenos detalhes do vestuário (chapéus e vestes) e da arquitectura (pedras); e «*despejo*», uso de espaços vazios, conferindo à obra uma grande clareza na mensagem sacra expressa.

Thomas Luis demonstra ser um artista conhecedor de modelos internacionais, que recriou na sua *Visitação*. Não se prendeu ao estilo de “um mestre” (tal como Rosso⁶⁵¹ Fiorentino, um dos precursores do maneirismo em Itália), colheu várias influências através das suas vivências em Portugal e plausivelmente em Itália.

Na *Visitação*, Thomas Luis combinou influências plausíveis de um pintor da Alta Renascença italiana e de artistas portugueses coevos, com a pintura de um artista remoto (tal como o fizeram pintores maneiristas italianos, que se basearam em obras quer do final do Renascimento, quer «*tardo-góticas*»⁶⁵²), criando expressões novas carregadas de emotividade (sublinhadas por certos olhares, características e poses de mãos desenhadas como “garras”). Cronologicamente, na escolha do modelo imagético ideal para a sua *Visitação*, Thomas terá partido de uma pintura do precursor do Renascimento em Itália

⁶⁵¹ A arte de Thomas Luis, à semelhança de Rosso Fiorentino, não apresenta a ligação a “um mestre”. Giorgio Vasari diz que o pintor Rosso Fiorentino «*não se amarrou ao estilo de nenhum mestre*» (aspecto que segundo Vasari conduziria a um trabalho árido, como se referiu anteriormente). Sobre Rosso Fiorentino, segundo Vasari: Julio ARRECHEA MIGUEL (coord.) *et al*, *Dicionário de Pintura, séculos XIV – XVIII*, Lisboa: Editorial Estampa, 2005, p. 276.

⁶⁵² Os trabalhos iniciais de Rosso Fiorentino e de Pontormo combinam influências de Michelangelo e de «*gravuras nórdicas de estilo tardo-gótico*». Sobre este assunto: *Id.*, p. 276.

segundo Vasari, nomeadamente da *Visitação* a fresco de Giotto (modalidade pictórica que também dominou com destreza), onde bebeu certos detalhes, a nível de: arquitectura (ordem coríntia dos capiteis); localização de quatro personagens femininas (das serventes e das santas); criação dos volumes (rostos quase planos). No entanto distanciou-se enormemente deste no estilo maneirista com que representou a arquitectura (com perspectivas e formas ilógicas), no “sopro” que incutiu no manto da virgem, nos atributos que colocou em cada uma das personagens (chapéus com valor iconológico) e na paleta anti-clássica. À *Maniera* de Ghirlandaio, o pintor tratou as poses, os panejamentos e a direcção dos olhares das personagens principais (da Virgem e de Santa Isabel). É plausível que o artista tenha sido influenciado pelas gravuras de Dürer, a nível das poses das mãos das personagens principais, de um detalhe da arquitectura e do *design* do chapéu da Virgem.

A *Visitação* de Thomas mostra ainda a influência de artistas portugueses coevos com quem terá privado, cujas obras ou modelos (estampas) admirou. Trata-se dos artistas: Diogo Teixeira, num elemento arquitectónico (nas pilastras) e na pose da mão da primeira personagem feminina (embora esta já tivesse sido representada em pinturas de Vasco Fernandes, e Ghirlandaio); Cristóvão Vaz e Francisco João, na localização das personagens masculinas.

A criação de Thomas começou na sua «*visão*»⁶⁵³, tendo em conta as directrizes do encomendante, sem esquecer as tridentinas, recolheu dados para o seu projecto, a partir de gravuras, painéis, murais e fontes literárias (Parte II, 1.2), que soube transformar numa obra única e irrepetível: a *Visitação da Virgem a Santa Isabel* da igreja da SCM da antiga Aldeia Galega do Montijo, realizada entre 1591 e 1592.

⁶⁵³ Henri MATISSE, *op. cit.*, (s.d.), p. 329.

1.4 - Os materiais e a técnica na pintura retabular *Visitação*

Apresenta-se aqui um estudo sobre os materiais e a técnica utilizados no suporte e na camada pictórica da pintura quinhentista *Visitação* de Thomas Luis, da igreja da SCM da antiga Aldeia Galega (actual Montijo), iniciado em 2003 e desenvolvido até 2013⁶⁵⁴, fazendo paralelismos com os materiais empregues pelo mesmo artista em pinturas murais, referidos em estudos⁶⁵⁵ recentes.

Nesse sentido, dando relevo aos artistas intervenientes no retábulo da *Visitação*, este sub-capítulo está dividido em duas partes: o primeiro é relativo a Jaques de Campos, responsável pelo entalhe do suporte lenhoso; o segundo, ao trabalho do pintor Thomas Luis e de um colaborador.

Relacionam-se os resultados sobre os materiais e a técnica de Thomas Luis, obtidos através de métodos de exame e análise (MEA), com os seguintes tratados e receituários: *De Materia Medica* de Pedanius Dioscórides (c. 40 - c. 90 d.C) com edição 1566 (tradução de Andres de Laguna); *De Re Metallica en la qual se tratan muchos y diversos secretos del conocimiento de toda suerte de minerales* de Bernardo Pérez de Vargas, de 1569; *Idea del Tempio della Pittura*, por Giovanni Paolo Lomazzo, de 1590; *Il Libro*

⁶⁵⁴ Em 2003, a autora iniciou um estudo sobre a pintura retabular *Visitação* de Thomas Luis com o objectivo de conhecer a técnica e alicerçar em bases científicas a última intervenção de conservação e restauro (Parte II, 1.5.3). Nesse sentido encomendou ao DEM-IPCR (actual LJJ-DGPC) o seguinte estudo efectuado nos locais da obra por si indicados: Isabel RIBEIRO, Relatório *Visitação da Virgem*, Arquivo do LJJ-DGPC, solicitado por Filipa R. Cordeiro (Coord.) [2004a] (pp. 1-11). Anexo II – Relatório n.º 1. Uma parte desse estudo foi publicada em 2005: Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2005, pp. 72-76. Recentemente foi publicado um artigo que menciona a importância dos resultados obtidos com MEA nos critérios de conservação e restauro adoptados na *Visitação* de Thomas Luis: Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2013a. Anexo IV – EPP, artigo n.º 9.

⁶⁵⁵ Sobre as técnicas e os materiais usados por Thomas Luis nas pinturas murais do Palácio dos Condes de Basto eborense: Filipa R. CORDEIRO *et al.* *op. cit.*, 2011a, pp. 169-172; *Id.*, *op. cit.*, [30.05.2013d] (pp. 6-9). Anexo IV – EPP, artigos n.ºs 6 e 12.

*dell'Arte*⁶⁵⁶ de Cennini, do século XIV; um receituário, o manuscrito anónimo intitulado *Reglas para pintar*, do século XVI; *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*, por Philippe Nunes (1615); e a obra *Antiguidade da Arte da Pintura* de Félix da Costa, datada de 1696 (mencionando estas duas últimas obras por registarem posteriormente aspectos relativos aos materiais e às técnicas de Thomas Luis).

Faz-se aqui a interligação entre os resultados obtidos com MEA no decorrer desta tese, entre 2008 e 2012, e aqueles adquiridos num estudo desenvolvido pela Associação Cultural Veritage (ACV, ex. Raposo Cordeiro Lda.⁶⁵⁷ - RC), numa estreita colaboração com o DEM-IPCR (actual LJF-DGPC), entre 2003 e 2004⁶⁵⁸.

No estudo realizado há dez anos, utilizaram-se MEA de área e de ponto não destrutivos e micro-destrutivos, *in situ* e no laboratório. Em relação aos primeiros, recorreu-se: à observação à vista desarmada; à utilização de câmaras fotográficas digitais e manuais para a obtenção de fotografias sob luz normal, rasante e radiação ultra violeta (UV), para observação das camadas cromáticas e protectora; a um aparelho de reflectografia de infra vermelho⁶⁵⁹ (IRR), para detecção de eventual desenho subjacente. Quanto aos MEA de ponto, efectuou-se: a análise *in situ* através de um método não invasivo, a

⁶⁵⁶ Desconhece-se se o artista, na sua plausível estadia em Itália, terá tido acesso a *Il Libro Dell'Arte* de Cennini. Embora esta obra só tenha sido difundida na Europa apenas no século XVIII, é plausível que os seus fundamentos tenham sido disseminados através dos séculos por meio da ligação entre “mestres” e “discípulos”, nas oficinas italianas por onde passaram muitos estagiários europeus. O próprio Cennini apreendeu várias técnicas pictóricas com um discípulo de Giotto.

⁶⁵⁷ Na época, o Departamento de Conservação e Restauro da RC Lda. era dirigido por F. R. Cordeiro.

⁶⁵⁸ Isabel RIBEIRO, *op.cit.* [2004a]. Anexo II – Relatório n.º 1.

⁶⁵⁹ Foi usado um sistema que inclui uma câmara Hamamatsu C2400 - 03C⁶⁵⁹, equipado com um conjunto de lâmpadas de tungsténio, um tubo vidicon e uma objectiva 12.5-75 mm, F 1.8. (com sensibilidade entre 400 nm e 1800 nm). Técnico Superior Luís Pedro PIORRO, Fotógrafo do LJF-DGPC, *com. pess.* 2013.

espectrometria de fluorescência de raios X dispersiva em energia⁶⁶⁰ (EDFRX), para detecção dos elementos químicos presentes na «*camada pictórica*»⁶⁶¹; uma pequena amostragem (composta por oito micro-amostras da camada pictórica e uma do suporte⁶⁶²), e a observação dos cortes transversais por microscopia óptica (OM), para estudar a sobreposição das camadas pictóricas (número, sucessão, espessura e observação geral dos materiais empregues). Dentro dos segundos, realizaram-se: análises micro químicas (MA), para a identificação de pigmentos e cargas; e micro-espectroscopia de infravermelho

⁶⁶⁰ Utilizou-se um aparelho portátil de espectrometria de fluorescência de raios X dispersiva em energia XR538, com um gerador de raios X RX38, um detector de silício P/N88702 e uma fonte de energia para o detector P/N2011, equipamentos da marca EIS. Exame efectuado pela Senhora Eng.^a Ana Mesquita e Carmo do LJF-DGPC. Dados sobre o equipamento: Isabel RIBEIRO, *com. pess.* 2009.

⁶⁶¹ Camada pictórica: esta nomenclatura tem diferentes significados consoante os países. Segundo a terminologia francesa do Service de Restauration des Peintures des Musées Nationaux (SRPMN), a «*couche picturale*» é constituída pelos estratos acima do suporte – encolagem; preparação; camada colorida (camada de cor propriamente dita e velaturas, designada nesta tese como camada cromática); e camada de acabamento. Ségolène BERGEON, «Typologie des alteration de surface de la couche picturale», *ICOM, Committee for Conservation - 8th triennial meeting*, Sydney, Australia, 6-11 September, 1987, pp.13-15. Nesta dissertação adoptou-se o significado da terminologia francesa, também usado em Itália, e adicionou-se a camada de *imprimatura* presente na pintura objecto deste estudo. Estudos que corroboram a mesma definição para camada pictórica: Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2010c, p. 158; *Id.*, *Obra de Arte e Laboratório*, Seminário de Doutoramento do IHA-FLUL, Prof. Doutora Clara M. Soares, Lisboa: IGAC [Abril de 2009b]; *Id.*, [1995], p. 265; Mauro MATTEINI, Arcangelo MOLES, «Studio dei materiali e della tecnica pittorica attraverso analisi chimiche e stratigrafiche», *L'Incoronazione della Vergine del Botticelli: restauro e ricerche*, Marco Ciatti (Dir.), Firenze: Edifir, Galleria degli Uffizi, 11 Janeiro de 1990, pp. 80 a 84.

⁶⁶² Os resultados, sobre a espécie lenhosa da *Visitação* de Thomas Luis, foram relatados à autora pela Bióloga Lília Esteves, em 2004.

com transformada de Fourier⁶⁶³ (μ -FTIR) para a identificação dos aglutinantes, do tipo de camada de acabamento, de alguns pigmentos e cargas.

No estudo recente, efectuado com o objectivo de juntar mais dados aos adquiridos com os MEA acima referidos, utilizaram-se dois métodos de exame (reestudando as 8 amostras mencionadas - 2 delas por analisar na integra, as n.ºs 3 e 7): dois aparelhos de microscopia electrónica de varrimento acoplada a espectrometria de energia dispersiva de raio X (SEM-EDX) utilizados em instituições diferentes, um para identificar os elementos químicos presentes na liga metálica dos cravos existentes no suporte⁶⁶⁴, e outro para o estudo da composição mineralógica das camadas pictóricas⁶⁶⁵; e o mesmo aparelho de μ -FTIR acima referido, para identificar aglutinantes, certos pigmentos e cargas.

Apresentam-se em seguida dados sobre o suporte, a “camada pictórica” (preparação; desenho subjacente (?); *imprimatura*⁶⁶⁶; camadas cromáticas e camada de acabamento).

⁶⁶³ Equipamento de μ -FTIR do DEM-IPCR (actual LJF-DGPC): Espectrómetro IV Nexus 670 FTIR, com um detector MCT, acoplado a um microscópio Nicolet Continuum, ambos da Thermo Nicolet, adquirindo espectros no intervalo entre 4000 e 600 cm^{-1} , com a uma resolução de 4 cm^{-1} . As amostras correspondentes a pigmentos, cargas ou aglutinantes, presentes em cada camada, foram removidas de cada estrato pictórico e colocadas por F. Cordeiro em células de compressão de diamante esterilizadas.

⁶⁶⁴ SEM-EDX do Arte-Lab SL, Madrid: microscópio electrónico Hitachi S-3000N (Hitachi Ltd., Tóquio, Japão) com um analisador de raios X da marca Inca EDS, da Oxford Instruments, aplicando uma tensão de 25 kV.

⁶⁶⁵ SEM-EDX pertencente ao Centro HERCULES-UE: microscópio electrónico de varrimento (SEM) de pressão variável Hitachi 3700, usando uma tensão de 20 kV, com detectores de electrões retrodifundidos (BSE) e de raios X (EDX) da Oxford Instruments [Tetra e Pentafet Si(Li) X-ray, respectivamente]. As amostras estudadas por meio deste equipamento foram previamente metalizadas com um filme de ouro-paládio.

⁶⁶⁶ *Imprimatura* - designação italiana, usada já em 1519. Esta terminologia terá influenciado a criação dos nomes “imprimadura”, “imprimadura” e “imprimação” que se encontravam em uso em Portugal, no século XVII.

Sobre *Imprimatura* e outras terminologias: António João CRUZ, «sobre o uso e desuso de alguns termos relacionados com os materiais constituintes das obras de arte», *Conservar Património*, n.º 3-4, Lisboa: ARP, Dez. 2006a, p. 76.

1.4.1 - Os materiais e a técnica do «mestre carpinteiro» Jaques de Campos

O retábulo foi realizado com o suporte mais antigo utilizado na pintura de cavalete: a madeira.

A madeira foi utilizada desde a Antiguidade e quase em exclusivo até ao Renascimento, época em que a tela o substituiu parcialmente. A palavra *Pinas*, prancha, deu o nome de pinacoteca ao edifício da acrópole onde os atenienses conservavam as suas pinturas. No século XVI, este suporte foi muito apreciado em Itália e, durante o mesmo e o século seguinte, foi utilizado na Europa do Norte. Após um interregno de cerca de um século, este suporte conheceu uma renovada aceitação no final do século XVIII e no século XIX⁶⁶⁷.

No século XVI, a tarefa de preparar as madeiras para as pinturas não era tarefa do pintor. As oficinas de marcenaria (fig. 227), adquiriam a madeira a entalhar, regularizavam a superfície das pranchas, a ligar entre si compondo painéis, construíam molduras, frisos e colunas. Cidades muito operosas em pintura chegaram a ter grémios de marceneiros especializados na preparação de painéis e molduras, indústria que a Holanda desenvolveu particularmente no século XVII⁶⁶⁸.

Documentos vários revelam que o suporte da pintura monumental *Visitação*, parte de uma estrutura retabular que se perdeu (é plausível que enquadrasse vários painéis numa estreita relação com o tecto abobadado do espaço arquitectónico envolvente), não foi concebido por Thomas Luis, foi encomendado a um mestre de carpintaria.

⁶⁶⁷ Sobre este assunto: Gilbert Emile MALE, *Restauration des Peintures de Chevalet: Decouvrir, Restaurer, Conserver*, Paris: Office du livre, 1986, p.13 ; Ségolène BERGEON, «*Science et Patience*» ou *la Restauration des Peintures*, Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1990, p.17.

⁶⁶⁸ Adília ALARCÃO e Pedro REDOL (Coord.), *Conservar é conhecer*, Coimbra: Museu Nacional Machado de Castro (MNMC), 2005, p. 50'.

A 24 de Agosto de 1588⁶⁶⁹ Agosto de 1588, uma década depois da conclusão da construção da igreja, o provedor Diogo Botelho contratou o «mestre carpinteiro d obra de maçonaria»⁶⁷⁰ Jaques de Campos, que também assinava «Jácome»⁶⁷¹ ou «Jacomo»⁶⁷² de Campos, activo em Portugal entre «1571 até 1617»⁶⁷³ para realizar um retábulo para a igreja da Misericórdia de Aldeia Galega (mestre que também terá sido o responsável pelo entalhe do retábulo da SCM de Idanha-a-Nova, cuja pintura é atribuída a Thomas Luis – Parte II, 2.1).

A empreitada deste mestre de marcenaria, provavelmente detentor das cartas (diplomas) de “ensamblador”⁶⁷⁴ e “entalhador”⁶⁷⁵, «morador na rua da Barroca, junto às Portas de Santa Catarina, em Lisboa»⁶⁷⁶, custou «cento e vinte mil rs»⁶⁷⁷ conforme narrado no contrato (fig. 228).

⁶⁶⁹ AHMM, núcleo da SCMM, *Livro dos Inventarios desta S.^{ta} Caza... 1586*, fl. 25. Anexo I – ED, doc. 1.

⁶⁷⁰ Leitura da autora. *Id.*, *ibid.*

⁶⁷¹ Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 827 (2962), fl. [1]. Anexo I – ED, doc. 7.

⁶⁷² *Id.*, fl. [1] v.º. Anexo I – ED, doc. 8.

⁶⁷³ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2005a, p. 28.

⁶⁷⁴ Em 1572, segundo os Regimentos dos ofícios o exame dos marceneiros «ensambladores» incluía a execução de: «*hu painel [...], cõ duas colunas doricadas proporcionadas a altura dele [...], hu pedestal por baixo [...], ornado de molduras, cimalha [...], tendo em cima das columnas [...] hu friso*». Sendo que «o que se [...] [quisesse] examinar de imaginaria ou escultura de madeira» faria «*hu Christo [...] na cruz*» e uma «*imagem de nossa Señora cõ o menino Jesu no colo*». Virgílio CORREIA, *op. cit.* [1572], 1926, pp. 109-110.

⁶⁷⁵ O exame dos marceneiros «entalhadores» envolvia a realização de: um «*friso [...] ornado de romano [...] hu saraphim [...] [e] hu capitel corinthio*». *Id.*, pp. 110-111.

⁶⁷⁶ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2005a, p. 27.

⁶⁷⁷ Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, *Livro dos Inventarios desta S.^{ta} Caza... 1586*, fl. 25. Anexo I – ED, doc. 1.



Fig. 227 - Oficina de marcenaria, Jean Bourdichon (1457-1521), miniatura. Observem-se os utensílios utilizados. © Ecole des Beaux Arts, Paris.

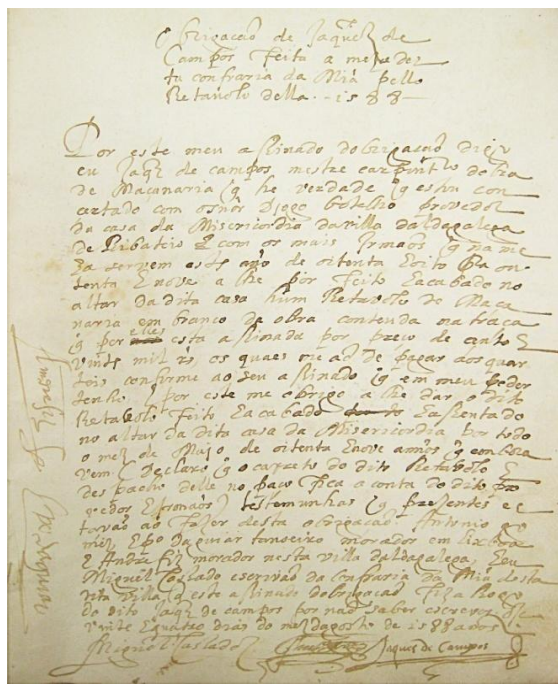


Fig. 228 – Contrato entre a SCM do Montijo e Jaques de Campos, Livro dos Inventarios, 1588. © F. R. Cordeiro.

No mesmo mês da encomenda a Jaques de Campos, D. Antónia da Gama de Mendonça, mulher de D. António da Gama de Mendonça, na época Provedor da Santa Casa da Aldeia Galega, encomenda as duas telas da Bandeira Real, *Nossa Senhora da Misericórdia* (frente) e *Nossa Senhora da Piedade* (verso), infelizmente desaparecidas, pelo elevado preço de 45.000 rs.⁶⁷⁸. Estas poderão ter sido realizadas por Thomas Luis, com quem a SCM de Aldeia Galega faria um contrato, três anos mais tarde, para pintar o suporte do retábulo realizado por Jaques de Campos.

Um estudo de 2008⁶⁷⁹ refere que Campos trabalhou no retábulo na última década de Quinhentos.

Para compreender melhor a história da concepção do retábulo da SCMM investigou-se o conteúdo dos documentos relativos a este bem cultural na esperança de descobrir a(s) data(s) em que o mestre de carpintaria trabalhou

⁶⁷⁸ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2005a, p. 27.

⁶⁷⁹ Segundo a Dra. Rosário Carvalho: *in* <http://www.misericordiadomontijo.pt> [consulta: 06/12/2008].

realmente no retábulo. Com base no conteúdo da documentação existente (listas de donativos⁶⁸⁰ e despesas, contratos, declarações, obrigações e recibos), datada entre 1588 e 1597⁶⁸¹, relativa à obra do retábulo (suporte e pintura), desempenhada por Jaques de Campos e por dois outros artistas que trabalharam posteriormente no mesmo bem cultural (conforme se descreverá), é plausível que Campos tenha procedido ao entalhe entre Outubro de 1589 e a «Páscoa de 1591»⁶⁸².

Embora exista documentação referente a este trabalho de Jaques de Campos, datada entre 1588 e 1594⁶⁸³, e um estudo⁶⁸⁴ de José Simões Quaresma narre que Thomas Luis e Domingos Pacheco principiaram as suas funções antes da empreitada de Jaques de Campos, conforme o conteúdo da documentação coeva relativa ao trabalho deste último, ordenada neste estudo, o trabalho no retábulo não terá sucedido exactamente dessa forma. Dois documentos datados de Agosto de 1590 aferem que o Mestre carpinteiro, além de firmar uma obrigação que narra que terminaria a obra até ao dia de Páscoa de 1591 sob pena de pagar uma multa no valor de «*vinte mil rs*»⁶⁸⁵, declara que «*caso for q não cumpra o que aqui me obrigo e asim serey obrigado acodir a qualquer juis que elles quiserem*»⁶⁸⁶. A documentação analisada neste estudo não menciona qualquer multa ou reclamação imputada a Jaques de Campos e soma exactamente a quantia do contrato, i.e. os 120.000 rs, a saber: 30.000 rs a 16 de Outubro de 1589; 9.000 rs a 3 de Janeiro de 1590; 20.000 rs a 9 de Dezembro de 1590; 14.000 rs a 14 de Fevereiro de 1591; 17.000 rs a 30

⁶⁸⁰ A obra do retábulo foi financiada à custa de uma longa lista de generosos paroquianos, entre eles os mesários da SCM de Aldeia Galega. AHMM, núcleo da SCMM, *Livro dos Inventarios desta S.^{ta} Caza... 1586*: fl. 26; fl. 26 v^o e fl. 27 (inédito). Anexo I – ED, doc. 2.

⁶⁸¹ Existem vários documentos relativos ao retábulo de Aldeia Galega: Anexo I – ED, docs. 1-24.

⁶⁸² Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2013c, p. 53. Anexo IV – EPP, Artigo n.º 11.

⁶⁸³ Documentação datada entre 1588-1594: Anexo I – ED, docs. 1-15.

⁶⁸⁴ José S. QUARESMA *op. cit.*, 1948, p. 40.

⁶⁸⁵ Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 827 (2962), fl. [1]. Anexo I – ED, doc. 7.

⁶⁸⁶ *Id. v.º*. Anexo I – ED, doc. 8.

de Março de 1591; 10.000 rs em Maio de 1591; 7.000 rs a 17 de Fevereiro de 1592, 7.000 rs a 17 de Abril de 1592 e 6.000 rs a 7 de Junho 1594⁶⁸⁷. Considerando o conteúdo da documentação, os últimos quatro pagamentos, datados entre Maio de 1591 e 1594, foram em atraso. A obra de marcenaria foi concluída antes de Maio de 1591, mês do contrato da SCM da antiga Aldeia Galega com Thomas Luis e Domingos Pacheco, permitindo que estes iniciassem os seus trabalhos.

Segundo um estudo de Vítor Serrão (que refere as quantias acima referidas, embora com interpretações pontualmente distintas⁶⁸⁸), Jaques de Campos foi ainda felicitado com um acréscimo de «1.500 rs»⁶⁸⁹ ao preço acordado.

Destacam-se em seguida os conteúdos dos documentos referentes a Campos relativos a uma despesa provavelmente com materiais, ao início da obra e à sua conclusão.

Em Agosto de 1588, a SCM de Aldeia Galega pagou a Jaques de Campos «240 rs» quando este foi tirar as medidas para a empreitada, conforme mencionado num documento: «*gastava cõ o mestre do Retabolo qu^{do} veyo tomar a medida duz^{tos} e quarenta rs.*»⁶⁹⁰. Embora o documento não o refira é plausível que a quantia não fosse ainda para principiar o retábulo, mas para pagamento dos materiais (madeira e cravos).

Um estudo refere que Jaques de Campos iniciou o trabalho a «7 de Agosto de 1590»⁶⁹¹, no entanto é plausível que tenha sido um ano antes.

⁶⁸⁷ Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 832 (2955), fl. [1]; *Id.*, doc. 826 (2955), fl. [1]; *Id.*, doc. 828 (2961), fl. [1]; *Id.*, doc. 829 (2958), fl. [1]; *Id.*, doc. 830 (2960), fl. [1]; *Id.*, doc. 832 (2959), fl. [1]; *Id.*, doc. 833 (2956), fl. [1]; *Id.*, Documento inserido no mesmo fólio que o precedente; e *Id.*, doc. 835 (2957), fl. [1]. Anexo I – ED, docs. 5-6 e 9-15.

⁶⁸⁸ Sobre outras interpretações relativas ao conteúdo dos documentos acima referidos e às datas relativas a dois pagamentos a Jaques de Campos – «17.000 rs em Março de 1592» e «6.000 rs em 7 de Junho» “desse ano” –: Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2005a, p. 28.

⁶⁸⁹ Referido numa «nota de Junho de 1594». *Id.*, *ibid.* Este documento não consta no AHMM, terá desaparecido.

⁶⁹⁰ Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, *Livro dos Inventarios desta S.^{ta} Caza... 1586*, fl. 72, v.º. Anexo I – ED, doc. 4, inédito.

⁶⁹¹ Segundo Vítor Serrão, a obra do retábulo terá sido iniciada a «7 de Agosto de 1590... quando os termos do anterior contrato foram renovados». Vítor SERRÃO, 2005a, pp. 27 e 28.

A 16 de Outubro de 1589, Jaques de Campos foi «*obryguado*» a «*loguo comesar o dito Retabolo*», recebendo «*trinta mil rs*» como primeira sinalização do trabalho de entalhe (25 % do total acordado), conforme narrado num documento:

*«Digo eu Jaques de campos oficial de marçineyro morador nesta cidade de lisboa q eu tenho feyto hu comtrato com o prouedor e yrmãss da mia⁶⁹² da vila D alde gualagua de Ribatejo de lhe fazer hu Retabolo como se mostrava pelo mesmo comtrato p^a o qual teno Recebydo em comeso de pagua da maõ d antonio pireyra tyzoreyro da dita caza trinta mil rs os quais Receby p^a loguo comesar o dito Retabolo Como sou obryguado e por ser verdade tudo quan diguo lhe dey este por mim asinado [...] oje a dezaseis dias do mes d Outubro da era de 1589
(aa) Jaques de Campos [...]»⁶⁹³ (fig. 229).*

A 7 de Agosto de 1590, «*Jácome*» de Campos assina uma obrigação quanto à qualidade e data de término do retábulo. Este deveria estar «*comforme a trassa que pera iso esta feita*» a igreja, valer «*a contia*» a pagar e dar-se por terminado no *dia de «pascoa»* do ano seguinte, tal como referido num documento, do qual se destacam as seguintes passagens:

«Jacome de campos macineiro e carpinto^o morador nesta Cidade de Lisboa q eu me obriguo ao Sor provedor e yrmaõs da mia da villa de alde galega de ribatejo a fazer hu ratabolo conforme a trassa que pera iso esta feita [...] serey obrigado a ter feito obra que valha a contia do ditto dinheiro q tenho recebido [...] conforme a obra que uou fazendo [...] e [...] me obriguo

⁶⁹² O vocábulo «*mia*» é a abreviatura de Misericórdia.

⁶⁹³ Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 832 (2955), fl. [1]. Anexo I – ED, doc. 5.

a pollo na dita casa acentado dia de pascoa deste anno q vem [...] feito a sete d agosto de i590 annos»⁶⁹⁴ (fig. 230).

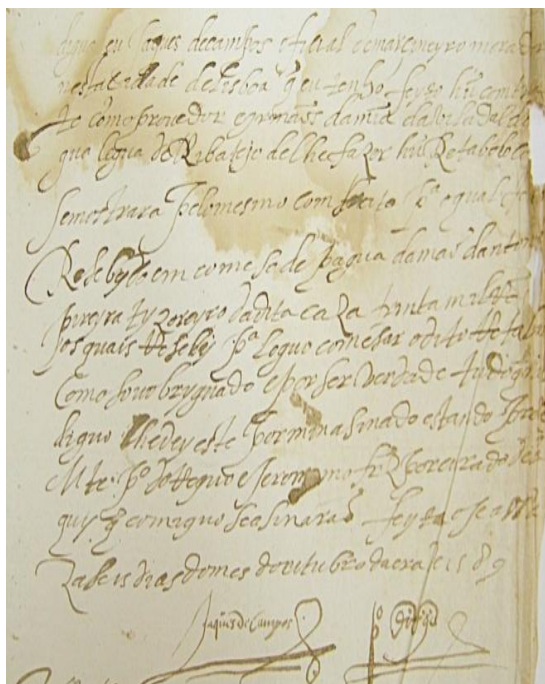
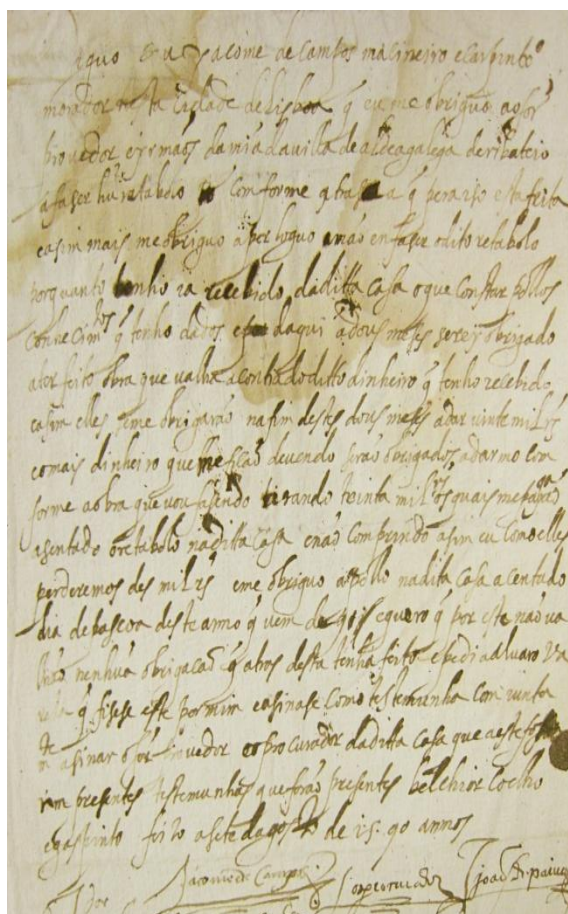


Fig. 229 – Declaração de início do trabalho de Jaques de Campos, 16 de Outubro de 1589. © F. R. Cordeiro.

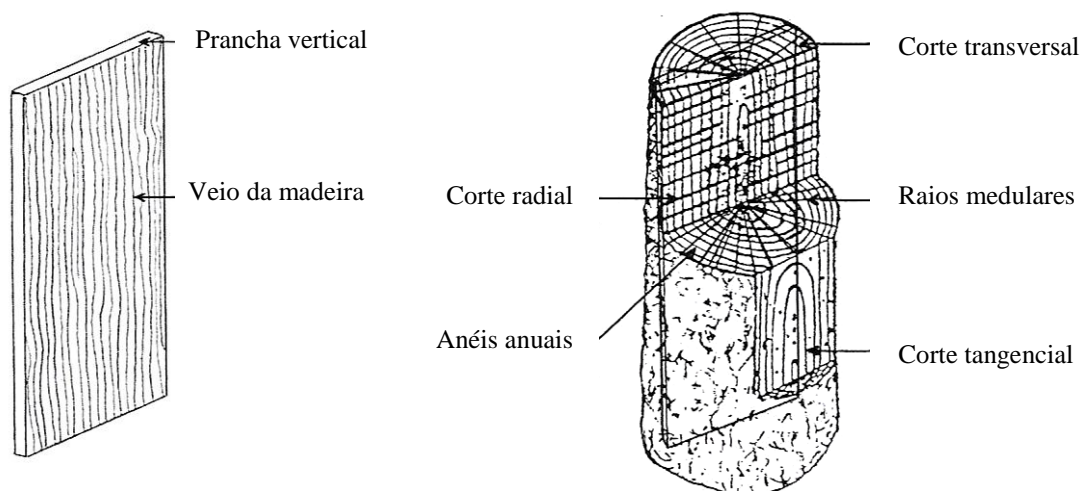
Fig. 230 – Obrigação de J. de Campos para terminar o retábulo antes da Páscoa de 1591. © F. R. Cordeiro.



O painel monumental, de alt. 291,5 x larg. 212 (cm) é composto por oito pranchas verticais, com o veio da madeira colocado verticalmente segundo a altura das pranchas (esquema 5).

⁶⁹⁴ Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 827 (2962), fl. [1]. Leitura total in: Anexo I – ED, doc. 7

Esquema 5
Tipo de prancha e sua localização no tronco da árvore⁶⁹⁵



A identificação do tipo de suporte lenhoso é um dado importante sobre a possível proveniência geográfica da madeira utilizada na pintura, e, em última análise da origem da própria obra, como se verá.

Para determinar o tipo de madeira, que serve de suporte à pintura, recorreu-se à macroscopia óptica e à OM⁶⁹⁶ dos cortes transversal e longitudinal. Utilizando uma fraca ampliação sobre o corte transversal, aparado com uma lâmina, foi possível detectar que o tecido lenhoso em questão apresentava vasos, mais ou menos aparentes, o que o inseriu na categoria das folhosas. Recorrendo ao quadro dicotómico⁶⁹⁷ para a determinação de alguns dos géneros das folhosas, pela identificação das suas madeiras, constatou-se que o suporte da pintura (corte transversal) apresentava as seguintes características: vasos agrupados; raios medulares muito desiguais, uns largos

⁶⁹⁵ Filipa Raposo CORDEIRO, *op. cit.* [1995], p. 23.

⁶⁹⁶ Os métodos científicos utilizados para determinar a espécie de uma madeira são a macroscópica e a microscópica. A primeira só é possível por observação directa, com fraca ampliação de uma superfície aparada com uma lâmina. A segunda necessita de uma colheita de amostras que são amolecidas e cortadas ao micrótopo segundo três direcções - transversal, tangencial e radial -, pondo em evidência as características próprias das fibras, dos vasos, dos raios e das pontuações.

⁶⁹⁷ João de Carvalho e VASCONCELLOS, Identificação de Madeiras pelos seus Caracteres Macroscópicos, *Agros*, pp. 20-23.

e outros estreitos; vasos reunidos em linhas radiais; vasos muito desiguais; e crescimentos anuais muito distintos.

O corte longitudinal apresenta um mosqueado, o qual é também uma das características do carvalho.

Da junção de todos estes parâmetros foi possível concluir que se tratava de um *Quercus*⁶⁹⁸ de folha caduca, neste caso do carvalho, espécie utilizada na pintura portuguesa (especialmente em Lisboa), também importada do Báltico, cujas propriedades se apresentam em seguida (tabela 2).

Comparando as propriedades destas do carvalho e do castanho (tabela 2), constata-se que o primeiro apresenta uma menor resistência à retracção, especialmente no corte tangencial que poderia explicar eventuais deformações na obra de Thomas. Apesar desse condicionante a *Visitação* não apresenta empenos nas suas tábuas constituintes.

Tabela 2⁶
**Propriedades das árvores mais utilizadas nas oficinas do século XVI
em Portugal**

Espécie florestal	Essência	Cor Borne/ Cerne	Retracção (%) Axial/ Radial/ Tang.	Densidade	Dureza	Duração
<i>Quercus</i>	Carvalho	amarelo acast./ castanho avermelhado	0,13 3,13 7,78	0,80	Dura	Durável
<i>Castanea sativa</i>	Castanho	amarelo acast./ castanho esc.	–	0,60	Dura	Muito durável

O tipo de madeira está ligado à proveniência da obra. Segundo Ségolène Bergeon⁶⁹⁹ os pintores utilizaram distintos tipos de madeira consoante as zonas da Europa: em Itália, sobretudo o choupo e um pouco as coníferas; na Flandres

⁶⁹⁸ Lília ESTEVES, *com. pess.* 2004. F. R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2010a, p. 75. Anexo IV – EPP, artigo n.º 1.

⁶ Lília ESTEVES, *Madeiras*, Lisboa: Estudo inédito, Laboratório do Instituto José de Figueiredo, Escola Superior de Conservação e Restauro, (s.d.).

⁶⁹⁹ Ségolène BERGEON, *op. cit.*, 1990, p. 17.

e Holanda, o carvalho; em França, o carvalho (no centro e no norte do país), e a noqueira (na Provença); em Espanha, o pinho silvestre; na Alemanha, a tília (no sul); e em Portugal, o castanho e o carvalho.

Bergeon mostra concordância com Marijnissen⁷⁰⁰ no que diz respeito à utilização de carvalho em pintura, em Portugal (madeira escolhida para o painel *Visitação* de Thomas Luis), na Flandres, Holanda e França. Marijnissen refere ainda o uso da mesma madeira na escola alemã, italiana e espanhola (ex. caso do pintor Luís de Morales⁷⁰¹), embora minoritariamente por estes dois últimos (tabela 3).

Em Portugal, além das madeiras de carvalho e castanho, mencionadas pelos autores acima referidos, foi utilizada a madeira de «cedro»⁷⁰² no arquipélago dos Açores.

Tabela 3
Madeiras mais utilizadas pelos pintores no século XVI⁷⁰³

Escola	Carvalho (%)	Choupo (%)	Tília (%)	Nogueira (%)	Conífera (%)
Flamenga	100				
Holandesa	100				
Francesa	57	11,2	1,3	17,8	10,7
Alemã	20		21,6	0,8	54,4
Italiana	1,5	90	1,5	2,9	3,5
Espanhola	6	35,5		7,7	43,3
Portuguesa	81,8			1,1	

⁷⁰⁰ Tradução da autora. R. H. MARIJNISSEN, *Paintings: Genuine, Fraud, Fake - Modern Methods of examining Paintings*, Brussels/ Westport: Elsevier, 1985, p. 61.

⁷⁰¹ Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2013c, p. 57. Anexo IV – EPP, artigo n.º 11.

⁷⁰² *Id.*, p. 56.

⁷⁰³ Tradução da autora. Tabela em: R. H. MARIJNISSEN, *op. cit.*, p. 61.

Devido às relações comerciais estabelecidas com a Flandres, grande parte da pintura portuguesa dos séculos XV e XVI foi executada sobre carvalho do Báltico, exportado por comerciantes de Bruges e de Antuérpia⁷⁰⁴.

Na escolha e tratamento da madeira⁷⁰⁵ (onde Thomas pintaria a *Visitação*), com razoável resistência mecânica (sem empenos e sem fendas), Jaques de Campos seguiu critérios rigorosos de qualidade. A selecção da espécie (madeira de folhosa – carvalho); a idade da árvore; o local do corte (madeira dura e densa provavelmente cortada perto da medula); a orientação do corte (longitudinal) e uma secagem adequada (controlada e total) determinou o bom estado de preservação actual do suporte da pintura.

O painel de estrutura rectangular monumental, alt. 291,5 x larg. 212 (cm), no qual Thomas Luis pintaria a *Visitação*, é constituído por oito tábuas de carvalho, unidas entre si com assemblagens de dupla «cauda de andorinha»⁷⁰⁶ (método italiano), as quais seriam «42»⁷⁰⁷. Estas foram originalmente reforçadas por travessas (infelizmente desaparecidas) seguras por cravos (método considerado «raro»⁷⁰⁸ em Portugal), de quatro faces e cabeça triangular (distintos em painéis de outros autores⁷⁰⁹), de uma liga de ferro (Fe) e carbono (C), inseridos pela frente do painel (figs. 231-233 e esquema 6).

⁷⁰⁴ Adília ALARCÃO e Pedro REDOL, *op. cit.*, 2005, p. 50'.

⁷⁰⁵ Sobre selecção e tratamento de madeiras: Ségolene BERGEON, *op. cit.*, 1990, p. 17.

⁷⁰⁶ Filipa R. CORDEIRO, 2010a, p. 75. Anexo IV - EPP, artigo n.º 1.

⁷⁰⁷ *Id.*, *op. cit.*, 2013c, p. 53. Anexo IV – EPP, artigo n.º 11.

⁷⁰⁸ *Id.*, *ibid.*

⁷⁰⁹ Os pregos que existiam no painel *Juízo Final*, por Álvaro Nogueira (actualmente no MNMC, Coimbra) apresentavam embora também tivessem quatro faces tinham a cabeça em forma de “U” invertido. *Id.*, *ibid.*



231

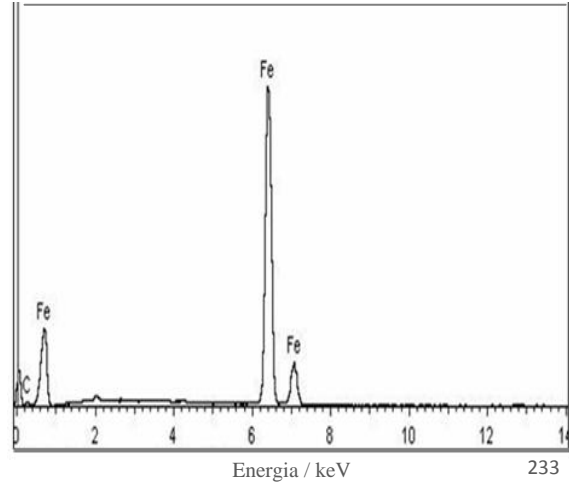
Fig. 231 – Encaixes em dupla cauda de andorinha. © F. R. Cordeiro.

Fig. 232 – Cravos originais, oxidados e sem função estrutural. © F. R. Cordeiro.

Fig. 233 – Espectro de SEM-EDX correspondente a um cravo da *Visitação*. © AL.



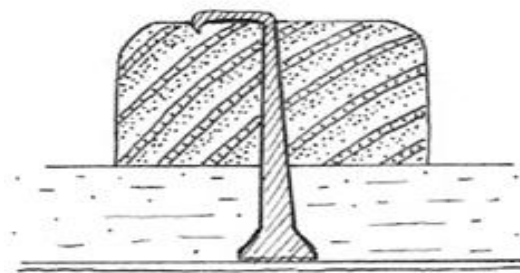
232



233

Esquema 6

Forma de colocação dos cravos nas travessas



© F. R. Cordeiro

1.4.2 - A pintura das «*historias*», por Thomas Luis

Thomas Luis iniciou a pintura do retábulo da igreja de Aldeia Galega *in situ*, pouco depois da assinatura do contrato em Maio de 1591⁷¹⁰. Concluiu-a próximo do dia 28 de Junho de 1592, data em que o artista e Domingos Pacheco (seu colaborador) assinaram um recibo concernente ao «*panell do mejo*»⁷¹¹, ou seja, à *Visitação* como se referiu (Parte II, 1.1), a 4 dias da festa da *Visitação*, na época celebrada a 2 de Julho.

Segundo o Contrato de 26 de Maio de 1591, entre o Provedor D. António da Gama de Mendonça e os artistas lisboetas «*Tomás Luis, pintor de óleo*»⁷¹², de actividade artística considerada no século XVI como liberal e nobilitada, e Domingos Pacheco, «*pintor de tempera*»⁷¹³, cuja modalidade pictórica era considerada como artesanal (responsável pela aplicação da preparação, douragem e pintura a têmpera das molduras e colunas, que envolviam aos painéis), o retábulo que estava «*de alto a baixo*» na capela altar-mor era composto por vários «*painéis*»⁷¹⁴, com diferentes «*historias*»⁷¹⁵ (infelizmente desapareceram todos os painéis excepto a *Visitação*). Esse documento narra:

«*Aos vinte e seis dias do mês de Maio de mil e quinhentos e noventa e um anos, estando em mesa o senhor Antonio da Gama de Mendonça,*

⁷¹⁰ Quanto à data de início da pintura do retábulo por Thomas Luis, enquanto não se descobrirem novos dados na documentação histórica, talvez seja prudente considerar que os artistas tenham começado pouco depois da data do contrato assinado a 26 de Maio de 1591 (Parte II, 1.1).

⁷¹¹ Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 834 (2953), fl. [1]. Anexo I – ED, doc. 20.

⁷¹² Leitura de Vítor Serrão. AHMM, núcleo da SCMM, *maço de avulsos da Miz^a, sécs. XVI-XVII*. Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 1983, doc. n.º 60, pp. 326-327. A autora não encontrou o referido contrato no AHMM, cuida-se que este tenha desaparecido. Anexo I – ED, doc. 17. A autora não encontrou o referido contrato no AHMM, cuida-se que este tenha desaparecido. Leitura integral do documento: Anexo I – ED, doc. n.º 17.

⁷¹³ *Id.*, *ibid.*

⁷¹⁴ *Id.*, *ibid.*

⁷¹⁵ *Id.*, *ibid.*

provedor, com os mais irmãos que este ano na dita mesa çervem [...] ao som da campa tangida, e outrossim Tomás Luís, pintor de óleo, e Domingos Pacheco, pintor de têmpera, ambos moradores na cidade de Lisboa, logo entre elles o senhor Provedor e irmãos se concertaram para dourarem e pintarem hum Retabolo que na dita casa da Misericordia desta vila de Aldeia Gualegua de Ribatejo está de alto a baixo, e nos painéis pintarão as historias que os irmãos da meza lhe pedirem, e isto por preço e contia de cento e vinte mil Rês»⁷¹⁶.

O recibo de 28 de Junho de 1592 (fig. 234), referente ao «*panell do mejo*», afirma que os artistas estão «*pagos e sastysfeytes*», totalmente recompensados pelo trabalho que efectuaram nessa pintura, narra:

«Dyzemos nos Tomas Luis e Domyngues Pachequo ambos pytores q e be verdade que Recebemos [...] da snerã dona antonya por pyntarmos o panell do mejo e dourar as culunas e fryzo de syma o quall entrou no contrato que temos feyto à mysyrycordia e por ser verdade que estamos [...] sastyfeytes [...] asynado [...] era de mill e quynhentes e noventa e dous»⁷¹⁷.

⁷¹⁶ *Id., ibid.*

⁷¹⁷ AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 834 (2953), fl. [1]. Leitura do documento integral, pela autora: Anexo I – ED, doc. 20.

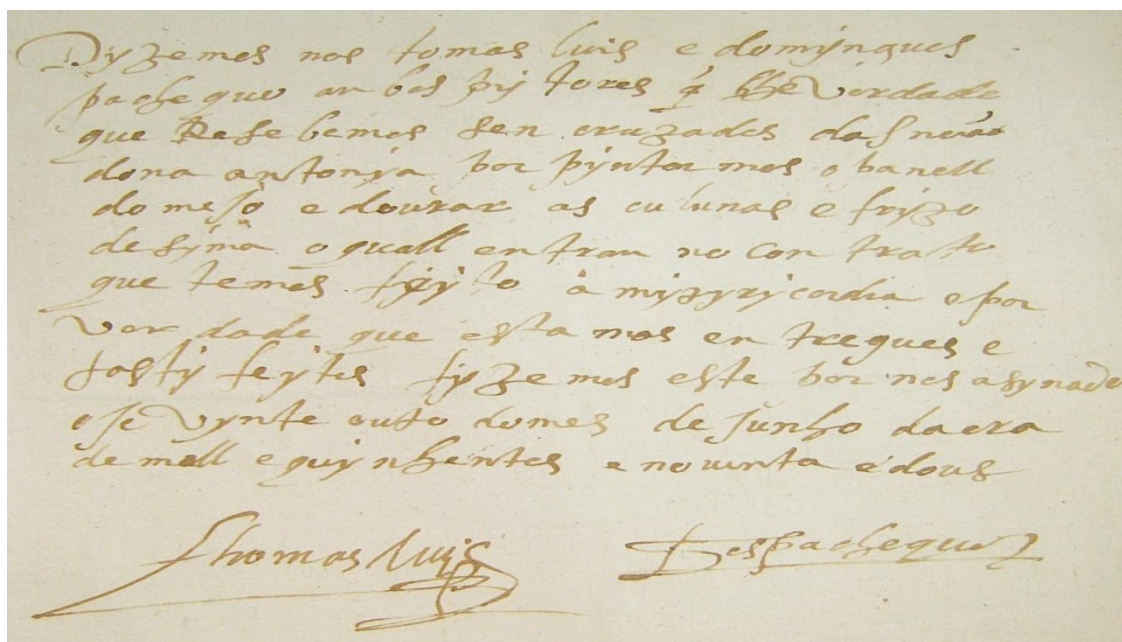


Fig. 234 – Recibo datado de 28 de Junho de 1592, relativo ao painel do «meio» (meio), assinado pelo pintor de óleo «Thomas Luis» e pelo pintor de têmpera e dourador «D^{es} Pacheco» (Domingos Pacheco).

Tal como o trabalho de Jaques de Campos, também as funções do pintor de Thomas Luis e de Domingos Pacheco foram pagas faseadamente, e neste caso com atrasos de meia década. Tem-se conhecimento dos seguintes donativos e pagamentos que se crê serem concernentes ao trabalho de Thomas Luis e Domingos Pacheco: em 1591, o Provedor D. António da Gama de Mendonça doou a «*esmola de vinte mil rs p^a o retabolo 20 000*»⁷¹⁸ e a sua mulher D. Antónia da Gama de Mendonça «*qatorze mil rês p^a ajuda do retabol 14 000*»⁷¹⁹; a 28 de Junho de 1592, os dois artistas receberam «*sen cruzados*»⁷²⁰ (“sem cruzados” correspondiam a «4.000 rs»⁷²¹) relativos ao painel do meio, a *Visitação*; Domingos Pacheco recebeu 20.000 rs a 8 de Junho de 1595, 10.000 rs a 23 de Abril de 1596 e 11.000 rs em Junho de

⁷¹⁸ Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, *Livro das receita e despesas... anno de 1591* (inclui o registo de despesas do ano de 1589), fl 7 (inédito). Anexo I – ED, doc. 18.

⁷¹⁹ *Id.*, mesmo fólio que o doc. precedente. Anexos, 1 - Elenco documental, doc. 19.

⁷²⁰ Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 834 (2953), fl. [1]. Leitura do documento integral pela autora: Anexo I – ED, doc. n.º 20.

⁷²¹ Vítor Serrão, *op. cit.*, 2008, p. 154.

1597⁷²²; nesse último ano, Thomas Luis recebeu 5.000 rs a 13 de Maio e 18.000 rs em Junho⁷²³.

Provavelmente terão desaparecido alguns recibos pois a documentação remanescente não soma a «*contia de cento e vinte mil Rês*»⁷²⁴ respeitante ao valor acordado no contrato da SCM com Thomas Luis e Domingos Pacheco.

Adicionando o valor dos recibos de Thomas Luis e de Domingos Pacheco, respeitantes ao trabalho de pintura e douragem realizado no conjunto retabular da Misericórdia da Aldeia Galega entre 1591 e 1597, apura-se a quantia de 102.000 rs (excluindo os registos de esmola para o retábulo que poderão estar incluídos na quantia apurada).

Na eventual descoberta de documentos relativos à pintura e douragem do retábulo da igreja da SCM de Aldeia Galega, poder-se-á chegar à conclusão que essas etapas foram custeadas na integra, tal como a empreitada de Jaques de Campos, paga na totalidade em várias prestações, algumas também posteriormente ao final do trabalho.

A quantia de 120.000 rs relativa ao trabalho de Thomas Luis e Domingos Pacheco remete para preço idêntico ao pago a Jaques de Campos, pela obra de marcenaria do retábulo da Misericórdia da Aldeia Galega, e ao pago pelo retábulo da Misericórdia de Alcochete (sendo cada um dos painéis de dimensão inferior à *Visitação* de Thomas), pintado entre 1586 e 1588, pela dupla Diogo Teixeira e António da Costa⁷²⁵, seu genro (Parte II, 1.3).

⁷²² Sobre as quantias pagas a Domingos Pacheco, entre 1595 e 1597: AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 836 (2950), fl. [1]; *id.*, doc. 837 (2951), fl. [1]; AHMM, núcleo da SCMM, *Lº de Receita e Despesa, 1553-1605*, fl. 77. *Apud* Vítor SERRÃO: *op. cit.*, doc. n.º 66, 1983, p. 331; *op. cit.*, 2008, p. 155. Anexo I – ED, docs. 21, 22 e 24.

⁷²³ Relativamente aos últimos pagamentos feitos a Thomas Luis, em 1597: AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 838 (2952), fl. [1]; AHMM, núcleo da SCMM, *Lº de Receita e Despesa, 1553-1605*, fl. 77. *Apud* Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 155. Anexo I – ED, docs. 23 e 24.

⁷²⁴ Leitura de Vítor Serrão. AHMM, núcleo da SCMM, *maço de avulsos da Mizª, sécs. XVI-XVII*. Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 1983, doc. n.º 60, pp. 326-327. A autora não encontrou o referido contrato no AHMM, cuida-se que este tenha desaparecido. Anexo I – ED, doc. 17.

⁷²⁵ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2005a, p. 29.

Com o objectivo de estudar a técnica utilizada na camada pictórica (preparação, desenho subjacente (?), arrendimentos, *imprimitura*, camadas cromáticas e de acabamento), recolheram-se 8 micro amostras nos pontos indicados abaixo (esquema 7). Após preparação dos cortes transversais procedeu-se à sua análise estratigráfica por OM e registo em diapositivos (amostras n.^{os} 1-8, figs. 247, 249, 252, 254, 258, 260, 262 e 264).

Esquema 7

Zonas da amostragem na *Visitação* de Thomas Luis



Legenda:

- 1 – Cor-de-rosa amarelado, túnica da Virgem;
 - 2 – Verde azulado escuro, manto da Virgem;
 - 3 – Cinzento amarelado claro, touca de Santa Isabel;
 - 4 – Cor-de-rosa alaranjado, carnção da 2ª personagem feminina
 - 5 – Azul esverdeado, fita da touca da 2ª personagem feminina;
 - 6 – Cor-de-rosa claro, céu (com repinte);
 - 7 – Cor-de-rosa esverdeado claro, sobre-túnica da Virgem;
 - 8 – Cor-de-laranja, túnica de Santa Isabel.
- © F. R. Cordeiro.

Apesar de algumas das 8 amostras removidas não estarem todas completas (as amostras n.^{os} 3 e 5 não apresentarem a preparação⁷²⁶; e as amostra n.^{os} 3 e

⁷²⁶ As amostras não terão sido removidas até atingir o suporte, de modo a conterem todos os estratos pictóricos. Sendo a *Visitação* de Thomas Luis a têmpera e óleo, poder-se-ia colocar a hipótese de as 2 amostras incompletas, sem preparação, afinal estarem completas pois Vasari refere que uma vantagem da têmpera sobre o óleo é a de não necessitar da aplicação prévia de preparação. Caso não existisse preparação em todas as amostras recolhidas, o painel

5-8 não terem camada de acabamento⁷²⁷), estas foram essenciais para o conhecimento da técnica e dos materiais empregues na *Visitação*.

Através da junção dos dados obtidos através de cinco MEA, da análise estratigráfica por OM, de MA, EDXRF, μ -FTIR e SEM-EDX, descrevem-se aqui os materiais detectados.

Preparação

A preparação, além do papel de planificar as irregularidades do suporte, apresenta várias funções: a física, ou seja, a de controlar a adesão das camadas pictóricas subjacentes, agindo de uma forma “conservativa”, servindo de amortecedor entre os movimentos da madeira e os dos estratos acima da preparação; a estética, isto é, permitir resultados distintos consoante a sua textura; e a óptica, quando tem uma cor que influi sobre os estratos superficiais, sabendo-se que a branca confere maior luminosidade a uma obra devido ao seu maior poder reflector (função não contemplada no caso da *Visitação* de Thomas Luis).

No século XVI, em geral o pintor não era o responsável pela aplicação da preparação como sucedia na Idade Média e no início do Renascimento, segundo o *Libro dell'Arte* de Cennini (1370). Essa operação, tal como a de carpintaria, era muitas vezes delegada a artesãos⁷²⁸ especializados, como

poderia não ter preparação, no entanto é plausível que as amostras estejam incompletas, pois contrariamente à *imprimitura* que podia ser localizada (apenas numa parte da superfície do quadro), o mesmo não acontecia com a preparação. Sobre a pintura a têmpera, sem preparação: Giorgio VASARI, *Vasari on Technique being the Introduction to the Three Arts of Design, Architecture, Sculpture and Painting, prefixed to the Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects*, Louisa Maclehorse (trad.) and G. Baldwin Brown (introd. and notes), New York: Dover Publications, 1960.

⁷²⁷ A amostragem na pintura foi sequente ao tratamento de conservação e restauro de 1998, durante o qual a camada de acabamento foi removida em grande parte da pintura (Parte II, 1.5).

⁷²⁸ No século XVI a aplicação da preparação não era tarefa do pintor mas de artesãos. Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2010a, p. 75. Anexo IV – EPP, artigo n.º 1.

atesta uma carta de Albrecht Dürer e um documento histórico relativo a Diogo Teixeira.

Em 1507, Dürer escreve ao encomendante Jacob Heller: «*apesar de não ter ainda iniciado a pintura, retirei o painel do carpinteiro [...] e dei-o a um artesão (dourador) que deve estender a preparação*»⁷²⁹.

A aplicação da preparação na superfície geral dos retábulos era prática comum em Itália já nos séculos XIII e XIV⁷³⁰.

O pintor coevo Diogo Teixeira contratou «*um seu oficial pintor*»⁷³¹, Berlchior de Matos⁷³², para «*engessar e aparelhar*»⁷³³ pinturas efectuadas para a SCM do Porto.

No caso da *Visitação* de Thomas Luis, a tarefa de aplicar a preparação terá cabido a Domingos Pacheco «*pintor de tempera*»⁷³⁴, cuja actividade artística era considerada como artesanal⁷³⁵, e que segundo documentação coeva tinha sido também encarregue de «*dourar*»⁷³⁶ as «*culunas e fryzo*»⁷³⁷ do retábulo composto por vários «*painéis*»⁷³⁸ entalhados por Jaques de Campos.

⁷²⁹ Tradução da autora. Giuseppina PERUSINI, *Il Restauro dei Dipinti e delle Sculture Lignee: Storia, teoria e tecniche*, Udine: Del Bianco Editore, 1994, p. 217.

⁷³⁰ Adília ALARCÃO e Pedro REDOL, *op. cit.*, 2005, p. 50.

⁷³¹ Maria João SOUSA e António João CRUZ, «Materiais e técnica do painel representado a Visitação executado para o retábulo da capela de Santa Isabel (Porto), pelo pintor maneirista Diogo teixeira», *Estudos de Conservação e Restauro 4*, Porto: CITAR/ UCP, 2013, p. 218. In http://artes.ucp.pt/citar/ecr/ecr_04/ecr_04.pdf

⁷³² Vítor Serrão, *com. pess.*, Outubro de 2013.

⁷³³ Maria João SOUSA e António João CRUZ, *op. cit.*, 2013, p. 218.

⁷³⁴ Leitura de Vítor Serrão. AHMM, núcleo da SCMM, *maço de avulsos da Miz^a, sécs. XVI-XVII*. Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 1983, doc. nº 60, pp. 326-327. A autora não encontrou o referido contrato no AHMM, cuida-se que este tenha desaparecido.

⁷³⁵ No século XVI, as modalidades pictóricas eram claramente distintas. Os praticantes de óleo possuíam uma técnica considerada *liberalizante* e *nobilitada*. A prática da têmpera, do dourado e do estofado, no século XVI era tida como artesanal.

⁷³⁶ Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 834 (2953), fl. [1]. Anexo I – ED, doc. 20.

⁷³⁷ *Id.*

⁷³⁸ AHMM, núcleo da SCMM, *maço de avulsos da Miz^a, sécs. XVI-XVII*. Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 1983, doc. nº 60, pp. 326-327. Anexo I – ED, doc. 17.

O retábulo, que incluía a *Visitação*, pintura central, tapava toda a parede do fundo da capela-mor da igreja da SCM de Aldeia Galega. A preparação foi aplicada no local, provavelmente sobre toda a superfície lenhosa da frente do retábulo, à excepção das rebarbas⁷³⁹ tapadas pelas molduras (fig. 235).



Fig. 235 – Rebarba, zona sem preparação na *Visitação da Virgem a Santa Isabel*. © F. R. Cordeiro.

A preparação da *Visitação* apresenta uma determinada espessura, cor e materiais, carga e aglutinantes, que se descrevem em seguida.

Por OM observou-se apenas um estrato de preparação (amostras n.^{os} 1 e 2, e 4 a 8), com uma espessura média de 36,5 μm , uma mínima de 10 μm e uma máxima de 72 μm .

A espessura e a textura da preparação (lisa ou rugosa) varia de acordo com as escolas e as épocas. Segundo Cennini no *Libro dell' Arte*, deveriam ser aplicados dois tipos de gesso: o *gesso grosso* que constituía a camada subjacente, mais espessa e grosseira de um painel; e o *gesso sottile*, colocado sobre a camada precedente, em várias camadas.

⁷³⁹ Definição de «rebarba»: «Quando a preparação foi aplicada sobre o suporte em madeira com a moldura fixada, pode encontrar-se na junção da moldura uma acumulação de preparação chamada rebarba que é, em geral, visível em ligeiro relevo». Manuela MENDONÇA et al, op. cit., 1993, p. 46.

Na *Visitação* de Thomas Luis não se detectaram dois estratos de preparação, apenas um (figs. 247, 249, 254, 260, 262, 264).

A natureza da carga presente na preparação varia de acordo com as regiões, facto que se pode explicar por razões geológicas. Nos países da bacia mediterrânica, esta é tradicionalmente composta por sulfato de cálcio (gesso) e cola animal; na Europa Central e do Norte, por carbonato de cálcio (cré) aglutinado na mesma cola⁷⁴⁰.

Em Portugal, as camadas de preparação das pinturas quinhentistas contêm em geral gesso. O caso da pintura de Thomas Luis não foi excepção, segundo um estudo de Ribeiro⁷⁴¹ esta camada é à base de «gesso», neste caso di-hidratado ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$), conforme os resultados complementares adquiridos por μ - FTIR, que revelaram a presença de bandas de absorção a 1621 e 1684 cm^{-1} , correspondentes às elongações S-O⁷⁴² (fig. 236).

A presença de gesso di-hidratado, com partículas com formas regulares, lamelares e aciculares, conforme detectado por SEM-EDX, parece indicar que foi aplicado um estrato de *gesso sottile* (também designado como gesso mate).

Relativamente à preparação do *gesso sottile*, Cennini dá as seguintes instruções: «*purgado durante um mês, mantido num recipiente com água. Remove todos los días a água, que quase chega a corromper-se, deixa que se liberte todo o seu calor e ficará tão suave como a seda*»⁷⁴³.

É possível que o pintor de têmpera e dourador Domingos Pacheco, colaborador de Thomas Luis, tenha aplicado apenas *gesso sottile* nos painéis a

⁷⁴⁰ Dois estudos corroboram esta observação: Manuela MENDONÇA *et al*, *op. cit.*, 1993, p. 46; Philip HENDY et A. S. LUCAS, «Les préparations des peintures», *Museum*, vol. XXI, n.º 4, Paris: Rédaction Editorial – UNESCO, 1968, p. 248. Sobre as preparações na pintura portuguesa dos séculos XV e XVI: Vítor SERRÃO, Vanessa ANTUNES e Ana Isabel SERUYA (Coord.), *As Preparações na Pintura Portuguesa. Séculos XV e XVI. Actas do Colóquio Internacional, 28-29 Junho 2013*, MNAA, Lisboa: FLUL/ FCT, 2013.

⁷⁴¹ Isabel RIBEIRO, *op.cit.* [2004a] (p. 2). Anexo II – Relatório n.º 1.

⁷⁴² Sobre a identificação de sulfatos: Michele R. DERRICK, Dusan STULIK and James M. LANDRY, *Infrared Spectroscopy in Conservation Science*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999, p. 117.

⁷⁴³ Tradução da autora. Cennino d' Andrea CENNINI, *op. cit.*, 1988, p. 156.

pintar e nas colunas e friso a dourar, já que este tipo de gesso era usado no âmbito da douragem⁷⁴⁴ (sem um estrato prévio de gesso *grosso*), tal como refere o tratado *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva* de Philippe Nunes, o qual não faz diferenciação entre o gesso *grosso* e o gesso *sottile* no campo da pintura.

A cor da preparação, branca ou corada, têm um papel importante no resultado estético final da pintura. As preparações brancas foram utilizadas, quase exclusivamente, em suportes de madeira, desde a Antiguidade até cerca de 1575⁷⁴⁵.

A observação da preparação por OM revelou que é castanha. Essa cor não está relacionada com a presença de pigmentos na sua constituição (caso das preparações coradas), mas antes à matéria orgânica associada, neste caso a dois aglutinantes: uma cola animal, designada como «*cola de pele*»⁷⁴⁶ num estudo de Ribeiro, identificada por MA e μ -FTIR, tendo-se detectado amidas (proteínas) II e III através do segundo método, ou seja, bandas de absorção a 1558 cm^{-1} e 1456 cm^{-1} correspondentes a elongações N-H⁷⁴⁷ (fig. 236); e óleo, com bandas de absorção a 2928 cm^{-1} e 2853 cm^{-1} , correspondentes a elongações C-H₂⁷⁴⁸, considerando os resultados obtidos por μ -FTIR (fig. 236).

As preparações à base de proteína animal e óleo eram comuns no século XVI⁷⁴⁹. Este último aglutinante tinha duas funções: conferir uma maior compactação e elasticidade à preparação, evitando a formação de bolhas de ar; e aumentar a resistência deste estrato à humidade (o óleo reduz a higroscopicidade do gesso e da cola).

⁷⁴⁴ Philippe NUNES, *Arte Poetica e da Pintura e Symmetria, com Princípios da Perspectiva*, Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1615, p. 55 v.

⁷⁴⁵ Philip HENDY and A.S. LUCAS, *op. cit.*, 1968, p. 246.

⁷⁴⁶ Isabel RIBEIRO, *op.cit.* [2004a] (p. 2). Anexo II – Relatório n.º 1.

⁷⁴⁷ Sobre a identificação de amidas: Michel R. DERRICK, Dusan STULIK and James M. LANDRY, *op. cit.*, 1999, p. 95.

⁷⁴⁸ Michel R. DERRICK, Dusan STULIK and James M. LANDRY, *op. cit.*, 1999, p. 95.

⁷⁴⁹ No século XVI, o(s) aglutinante(s) utilizados na preparação podiam ser de várias naturezas: proteico; óleo secativo; ou a mistura dos dois. Giuseppina PERUSINI, *op. cit.* 1994, p. 217.

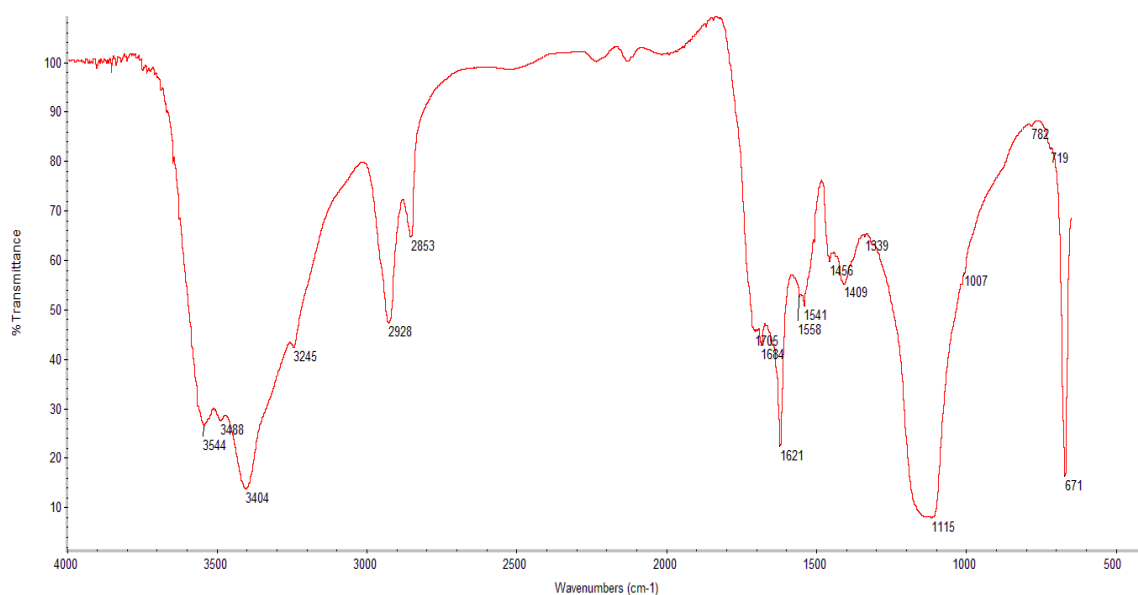


Fig. 236 – Espectro de μ -FTIR correspondente à camada de preparação da amostra n.º 2: óleo + proteínas (amidas II e III) + gesso di-hidratado. © F. R. Cordeiro e A. M. Cardoso.

Desenho subjacente (?)

O desenho subjacente é o traçado «*que situa os elementos representados sobre a preparação, antes da pintura. O desenho pode ser executado por incisão a seco ou com uma substância fluida. Geralmente fica tapado*»⁷⁵⁰.

Existem vários⁷⁵¹ tipos de desenho subjacente, que podem ser registados por fotografia sob radiação IV, por IRR e radiografia.

⁷⁵⁰ Manuela MENDONÇA *et al*, *op. cit.*, 1993, p. 41.

⁷⁵¹ O desenho subjacente pode ser feito por meio de três técnicas: “a seco”, executado por recurso a diferentes materiais, sendo mais frequentes o carvão vegetal, o carvão animal ou a pedra negra de natureza xistosa, podendo ser aplicado com a técnica do estresido (executado com base num modelo prévio em papel ou cartão perfurado segundo as linhas principais do desenho passado para a obra por meio de um pó contido num pequeno saco de rede fechada); com meio “líquido”, realizado à pena, pincel ou cálamo, carregado com uma substância fluida de composição variada; por “incisão”, efectuado por meio de um estilete pontiagudo que deixa o traço marcado em profundidade. Este pode ainda ser classificado como sendo: “de contorno”, traço linear que delimita as formas; “de modelado”, traços mais ou menos paralelos, por vezes cruzados destinados a marcar o volume; ou “abandonado”, não utilizado aquando da pintura final (no conjunto ou em parte). Sobre os vários tipos de desenho subjacente: Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.* [1995], pp. 266-267.

Através do método de exame utilizado, a IRR, não se detectou desenho subjacente em toda a superfície da pintura. A espessura e a cor quer da *imprimitura* (cor-de-laranja e verde azulada), quer das camadas cromáticas subjacentes, não terão influído nesse aspecto.

Thomas Luis terá esboçado os contornos dos elementos artísticos recorrendo a um material não detectável por IRR, provavelmente com um material não «carbonoso»⁷⁵² (ao contrário de Giraldo Fernandes do Prado⁷⁵³).

É possível que o artista tenha realizado o desenho com um material à base de óxido de ferro, talvez um ocre vermelho, usado por este artista nas pinturas murais dos casos de Évora e Vila Viçosa⁷⁵⁴.

Na observação da superfície da *Visitação* com o recurso à IRR apenas se detectaram alguns arrependimentos realizados sobre a *imprimitura*, nomeadamente nas seguintes zonas relativas à Virgem (figs. 237-240):

- na orelha (uma orelha de dimensão ligeiramente superior à final);
- no chapéu (uma copa mais estreita do que a definitiva);
- na mão de Maria (o sombreado entre os dedos indicador e médio).

⁷⁵² Segundo J. Van Asperen de Boer, para que o desenho subjacente seja notório na IRR é necessário que tenha sido realizado com um pigmento carbonoso tal como o carvão animal. BOER, J.R.J. van Asperen de, «Reflectografia I.V. de Pinturas», s. t., s. d. (artigo fotocopiado, Ref.ª 3654, 1973, Biblioteca da Direcção-Geral do Património Cultural, Lisboa), p. 16.

⁷⁵³ Giraldo Fernandes do Prado, pintor do círculo de contactos de Thomas Luis, realizou vários tipos de desenho preparatório no retábulo da igreja de SCM de Almada. Entre eles usou um material negro (provavelmente à base de carbono) sobre a preparação. Sobre este assunto: Vanessa ANTUNES *et al*, *Master Giraldo, man of admirable brush and materiality changed. Almada's House of Mercy altarpiece (1589-91), 2nd International workshop, Centro de Física Atómica, Universidade de Lisboa, 4th and 5th June 2012*, Poster [2012].

⁷⁵⁴ Na capela de S. Francisco de Assis do Mosteiro das Chagas de Vila Viçosa e na *Gallerietta* do Paço Ducal calipolense detectou-se que o desenho preparatório, foi realizado sobre o *intonaco* provavelmente a pincel com um meio líquido (água) e um material vermelho à base de ferro (Fe), provavelmente relativo ao ocre vermelho, conforme o resultado das análises por EDXRF adquiridas *in situ*. No caso das pinturas do *Salão das Armas* e da *Sala da Tomada de La Goleta*, o desenho preparatório também foi realizado sobre o *intonaco* com uma técnica e um material idênticos. Sobre o desenho preparatório no caso de Évora: Filipa R. CORDEIRO *et al*, *op. cit.* [30.05.2013d] (p. 6). Anexos IV, EPP, artigo n.º 12.



Figs. 237-240 – Detalhes do Chapéu e da mão da Virgem. Fotografias sob luz normal (a cores) e IRR (a preto/ branco). © F. R. Cordeiro, P. Sousa.

Imprimitura

A *imprimitura*, definida em estudos internacionais⁷⁵⁵, é uma camada corada ou não, composta por um ou mais pigmentos, e um ou mais aglutinantes, óleo, têmpera, ou a mistura dos dois (emulsão ou têmpera magra ou gorda⁷⁵⁶). Esta camada pode cobrir uma parte ou a totalidade da preparação, ter a função física de impermeabilizar o estrato preparatório e/ou óptica de dar uma tonalidade dominante ou pontual à pintura (podendo ter cores distintas na mesma obra, consoante os tons pretendidos nas camadas cromáticas superficiais). O uso da *imprimitura* levou ao aparecimento das primeiras preparações coradas⁷⁵⁷.

O confronto entre as observações à vista desarmada (fig. 241), à lupa (com uma fraca ampliação de 2,5 x^{es}), ambas *in situ*, e por OM (das secções transversais das amostras removidas) permitiu acrescentar um dado novo, a

⁷⁵⁵ Segundo o *Glossário Multilingue* denomina-se «*impressão*» (sinónimo de *imprimitura*): «quando a preparação, a cola, é totalmente coberta por uma camada saturada de óleo, pigmentada ou não». Manuela MENDONÇA *et al*, *op. cit.*, 1993, p. 43. Um estudo refere que a camada de «*imprimitura*» é: «Uma camada de impermeabilização à base de óleo e pigmentos secativos, ou mesmo de têmpera. Adília ALARCÃO e Pedro REDOL (Coord.), *op. cit.*, 2005, p. 53.

⁷⁵⁶ A emulsão ou têmpera magra contém maior percentagem de água e ovo, enquanto a têmpera gorda apresenta uma maior percentagem de óleo. Liliane MASSCHELEIN - KLEINER, *Liant, Vernis et Adhésifs Anciens*, Cours de Conservation 1, Bruxelles: I.R.P.A., 1978, p. 77.

⁷⁵⁷ Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.* [1995], p. 267.

Visitação apresenta uma *imprimitura* com duas cores, cor-de-laranja e verde azulada. A *imprimitura* de dois tons foi usada pelos pintores da Alta Renascença italiana⁷⁵⁸.

Considerando as zonas estudadas, Thomas Luis aplicou sobretudo uma *imprimitura* cor-de-laranja (amostras n.ºs 1-6 e 8), embora na área do céu cor-de-rosa claro esta seja residual, tenha apenas 15 µm (amostra n.º 6).



Fig. 241 – *Visitação*, por Thomas Luis, *Imprimitura* cor-de-laranja visível nas lacunas de camada cromática. © F. R. Cordeiro.

Este estrato é verde azulado na zona da sobre-túnica cor-de-rosa esverdeada da Virgem (amostra n.º7).

Na *Visitação* de Thomas Luis a *imprimitura* foi aplicada não tanto com a função física, de diminuir a capacidade de absorção da preparação a gesso, mas sobretudo óptica, «fazer de fundo cromático para os estratos pictóricos definitivos»⁷⁵⁹, ou seja, cada uma das cores referidas foi aplicada consoante o tom superficial pretendido, em determinadas zonas da obra.

Este estrato apresenta uma espessura média total de 49 µm, com variação entre 15 µm e 80 µm.

Segundo um estudo de Ribeiro (por EDXRF, OM, MA e µ-FTIR), a *imprimitura* cor-de-laranja é composta por: «branco de chumbo [...], garança?⁷⁶⁰ [...], vermelhão [...], ocre amarelo [... e] ocre vermelho»⁷⁶¹.

⁷⁵⁸ O pintor renascentista Botticelli utilizou na *Primavera*, 1477-1478, alt. 203 x larg. 314 (cm), hoje na Galeria Uffizi, uma *imprimitura* de dois tons sobre a superfície da pintura (tal como Thomas Luis), em geral à base de branco de chumbo nas zonas correspondentes às partes figurativas, e pontualmente constituída por negro vegetal, nas zonas da vegetação. Mauro MATEINI, Arcangelo MOLES, *op. cit.*, 1990, pp. 81-82.

⁷⁵⁹ Definição da função óptica da *imprimitura* segundo Matteinei e Moles. *Id.*, p. 81.

⁷⁶⁰ Resultado de Ribeiro baseado na observação por OM. Sobre as características microscópicas da garança: Rutherford J. GETTENS, George L. STOUT, *Painting Materials, A Short Encyclopaedia*, New York: Dover publications, 1966, pp. 126-127.

Análises complementares por SEM-EDX da *imprimitura* das amostras n.º 2 e n.º 5 revelaram que esta é sobretudo à base de ferro (Fe), mas também de manganês (Mn), chumbo (Pb), alumínio (Al), enxofre (S) e cálcio (Ca) – figs. 242 e 243. Os elementos identificados serão correspondentes a ocre amarelo, terra de sombra, branco de chumbo, uma «*laca*»⁷⁶² vermelha (talvez seja o «*carmín*»⁷⁶³ referido no tratado quinhentista *Reglas para Pintar*, que se tratará do carmim de cochonilha à base de «*alúmen*»⁷⁶⁴), e gesso e/ou cré (figs. 238 e 239). Por μ -FTIR, confirmou-se a presença de gesso, neste caso di-hidratado ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$), com bandas de absorção a 1621 e 1686 cm^{-1} , correspondentes às elongações S-O⁷⁶⁵ (fig. 249 – amostra n.º2), e também de calcite (CaCO_3), com bandas de absorção a 713 e 876 cm^{-1} , relativas às elongações C-O (na amostra n.º 5).

⁷⁶¹ Embora no estudo de Ribeiro, esta camada não tivesse ainda sido identificada como *imprimitura*, mas sido considerada como uma camada cromática, foram identificados os materiais presentes na camada correspondente (pigmentos e um corante), relativos às amostras n.ºs 1, 2 e 7 (estando esta última amostra invertida nesse estudo, por lapso). Isabel RIBEIRO *op. cit.* [2004a], pp. 5, 6 e 11. Anexo II, Relatório n.º 1.

⁷⁶² Nos séculos XVI e XVII, a palavra «*laca*» associava-se a corantes de origem vegetal ou animal. Rocío BRUQUETAS GALÁN, *op. cit.*, 2002, p. 179.

⁷⁶³ Rocío BRUQUETAS GALÁN, «"Reglas para pintar". Un manuscrito anónimo de finales de finales del siglo XVI», *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, Año VI, n.º 24, Septiembre, Sevilla: IAPH, 1998, p. 38.

A cochonilha é um corante feito a partir dos corpos secos dos insectos femininos *Coccus cacti* que viviam em cactus originários da América, trazidos para a Europa durante após a descoberta desse continente. A base do corante é o ácido carmínico $\text{C}_{22}\text{H}_{20}\text{O}_{13}$. "Carmine" é um sal de alumínio (Al) e cálcio (Ca) do ácido carmínico e a laca de "carmine" é uma laca de alumínio do extracto da cochonilha. As lacas de cochonilha não são permanentes à luz, tornam-se acastanhadas. O corante vermelho de cochonilha foi importado da América em c. 1550. Sobre a cochonilha: Rutherford J. GETTENS, George L. STOUT, *op. cit.*, 1966, p. 110.

⁷⁶⁴ A partir do século XVII, o carmim de cochonilha era o mais importante, passando a ser o único "carmim" mencionado nas fontes escritas. R. BLUTEAU, *Vocabulario Portuguez e Latino*, 10 volumes, Coimbra - Lisboa (1712-1728), p. 23, *Apud* António João CRUZ, «Pigmentos e corantes das obras de arte em Portugal, no início do século XVII, segundo o tratado de pintura de Filipe Nunes», *Conservar Património*, Vol. 6, 2007, pp. 39-51.

⁷⁶⁵ Sobre a identificação de sulfatos: Michele R. DERRICK, Dusan STULIK and James M. LANDRY, *op. cit.*, 1999, p. 117.

A *imprimitura* verde azulada é composta maioritariamente por cobre (Cu), mas também por chumbo (Pb), alumínio (Al), e ferro (Fe), provavelmente relativos ao branco de chumbo, à azurite, ao corante vermelho e a ocre(s). Através de μ -FTIR confirmou-se a presença de azurite, com bandas características a 839 cm^{-1} e 815 cm^{-1} , correspondentes a elongações C-O⁷⁶⁶ e branco de chumbo⁷⁶⁷, cerussite, com bandas características a 1052 cm^{-1} .

Através do mesmo MEA, detectou-se que a *imprimitura* apresenta dois aglutinantes, um oleoso e um proteico tal com a pintura italiana renascentista⁷⁶⁸: óleo (referido num estudo de Ribeiro⁷⁶⁹ como sendo de «linho»), com bandas de absorção a 2920 cm^{-1} e 2850 cm^{-1} correspondentes a elongações C-H₂⁷⁷⁰; e proteínas, provavelmente de «ovo»⁷⁷¹ relacionadas com

⁷⁶⁶ Michel R. DERRICK, Dusan STULIK and James M. LANDRY, *op. cit.*, 1999, p. 116.

⁷⁶⁷ Sobre a identificação de branco de chumbo por μ -FTIR: *Id.*, p. 119.

⁷⁶⁸ O pintor Botticelli utilizou na *Primavera* óleo e proteínas de ovo, tratando-se nesse caso de uma «*tempera grassa*». Mauro MATEINI, Arcangelo MOLES, *op. cit.*, 1990, p. 82. No caso da *Visitação* de Thomas Luis desconhece-se se a *imprimitura* é constituída por uma *têmpera* gorda ou magra, seriam necessários resultados quantitativos sobre a proporção de proteína de ovo e óleo.

⁷⁶⁹ No estudo de Isabel Ribeiro, o tipo de óleo foi identificado por μ -FTIR como sendo provavelmente de «linho». Isabel RIBEIRO, *op.cit.* [2004a] (p. 5). Anexo II – Relatório n.º 1.

Essa hipótese terá sido com base na comparação dos espectros respeitantes ao óleo identificado na *imprimitura* (considerada nesse estudo como uma camada cromática) com um espectro padrão de óleo de linho. Sobre a identificação de óleo de linho por μ -FTIR: Michele R. DERRICK, Dusan STULIK and James M. LANDRY, *op. cit.*, 1999, p. 101.

Segundo um estudo de Maria Eduarda Araújo, sem referência ao estudo de Derrick *et al*, o resultado obtido, sobre a presença de óleo, deve ser complementado com cromatografia gasosa acoplada a espectrometria de massa. Araújo refere que o FTIR não permite a diferenciação entre o óleo de linhaça e o de noz, pois as mesmas funções químicas estão presentes, ou seja, as duplas ligações *cis* e a função éster. Maria Eduarda ARAÚJO, «Óleos, pintura e química», *Conservar Património*, n.º 2, Lisboa: Associação Profissional de Conservadores Restauradores de Portugal (ARP), 2005, pp. 10 e 11. Segundo Meilunas a espectrometria de massa complementa a cromatografia gasosa, faz a distinção entre óleo e óleo de linho. Raymond J. MEILUNAS, James G. BENTSEN and Arthur STEINBERG, «Analysis of aged paint binders by FTIR spectroscopy», *Studies in Conservation*, vol. 35, Londres: IIC, 1990, p. 34.

⁷⁷⁰ Michel R. DERRICK, Dusan STULIK and James M. LANDRY, *op. cit.*, 1999, p. 95.

a presença de amidas (proteínas) II e III, com bandas de absorção a 1544 cm^{-1} e 1461 cm^{-1} , respectivamente, correspondentes a elongações N-H⁷⁷² (fig. 244).

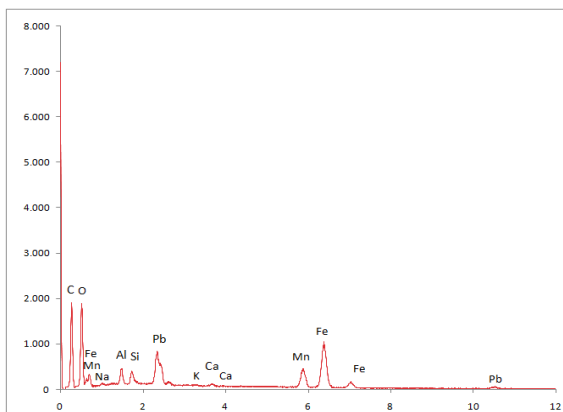


Fig. 242 – Espectro de SEM-EDX da *imprimatura* cor-de-laranja da amostra n.º 5. © F. R. Cordeiro. © F. R. Cordeiro.

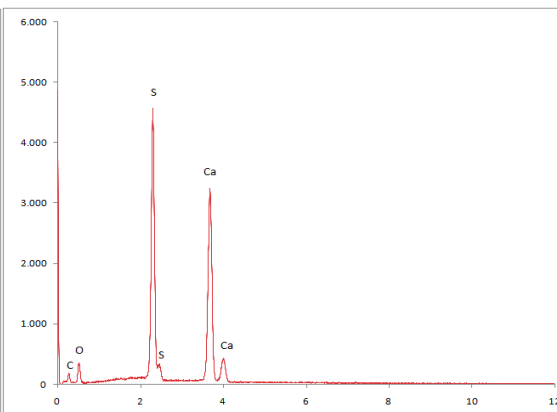


Fig. 243 – Espectro de SEM-EDX correspondente ao grão branco da *imprimatura* cor-de-laranja da amostra n.º 2. © F. R. Cordeiro.

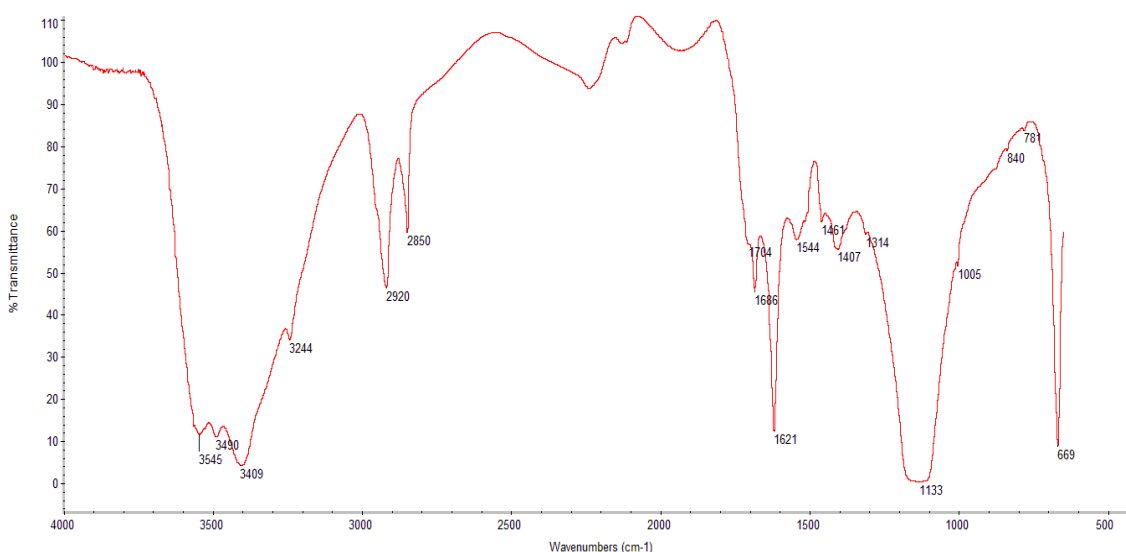


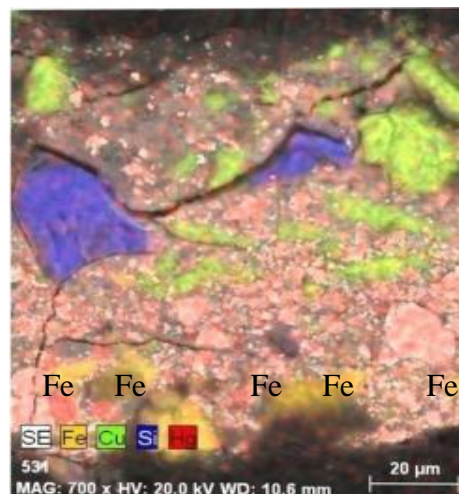
Fig. 244 – Espectro de μ -FTIR de um grão branco da *imprimatura* cor-de-laranja (amostra n.º 2) – óleo + proteínas + gesso di-hidratado. © F. R. Cordeiro e A.M. Cardoso.

⁷⁷¹ Embora a *imprimatura* não tivesse ainda sido identificada, na camada correspondente, presente num estudo de Ribeiro, foram detectadas proteínas de «ovo», nomeadamente na amostra n.º5. Isabel RIBEIRO, *op.cit.* [2004a] (p. 9). Anexo II – Relatório n.º 1.

⁷⁷² Sobre a identificação de amidas: Michel R. DERRICK, Dusan STULIK and James M. LANDRY, *op. cit.*, 1999, p. 95.

No mapeamento por SEM-EDX (fig. 245), visualizou-se a elevada presença de ferro (Fe) na *imprimitura*, correspondente às “terras” (pigmentos à base de ferro).

À semelhança de Deus, que “fez o Homem com o pó da terra” (o “pó” é aqui visto como o material preparatório) e “sobre a terra o colocou” juntamente com os outros seres, o artista aplicou sobre a *imprimitura* (uma das camadas preparatórias), composta por terras (ocres), as camadas cromáticas também constituídas em parte por terras (ocres) fazendo surgir dos seus pincéis a



Figs. 245 – Mapa de SEM da amostra da fita azul-esverdeada da segunda personagem feminina (2º plano), *Visitação*, Thomas Luis. © F. R. Cordeiro, L. Dias.

vida, i.e., o tema representado, a *Visitação*. Um trecho da obra *Antiguidade da Arte da Pintura* escrita mais tarde, em 1696 pelo português Félix da Costa narraria que é frequente os pintores argumentarem que mais não fazem do que imitar Deus:

«Formou Deus nosso Senhor ao homem do lodo da terra, e lhe inspirou em seu rosto o alento de vida, e ficou feito o homem com alma vivente. Com cores terrenas imita o Pintor a seu Creador: as mais das cores são terras e ainda as compostas da terra trazem seu principio com as quais se forma o corpo pintado; imitando com a sciencia da Arte hum corpo relevado em huma superficie plana: da superficie da terra tirou também a materia com que formou Adam; as Cores, he a materia, a sciencia, e o poder da Arte, he que lhe infunde a vida»⁷⁷³.

⁷⁷³ G. KUBLER (ed.), *The Antiquity of the Art of Painting by Félix da Costa*, New Haven-London: Yale University Press, 1967, pp. 72-73. Apud António João CRUZ, «Para que serve à história da arte a identificação dos pigmentos utilizados numa pintura?», *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 5, Lisboa: Conselho Directivo da Faculdade de Letras de Lisboa e CHUL, 2006b, p. 457.

Tomando partido da cor da *imprimitura* cor-de-laranja, Thomas Luis adquiriu os seguintes tons correspondentes às amostras n.^{os} 1-5: o cor-de-rosa amarelado da túnica da Virgem; o verde azulado do manto da mesma personagem (com uma velatura avermelhada entre a *imprimitura* e a camada cromática superficial); o cinzento amarelado da touca de Santa Isabel (com uma velatura azulada entre a *imprimitura* e a camada cromática final); a carnação e a fita azul esverdeada (com uma velatura esbranquiçada entre a *imprimitura* e a camada cromática superficial) da segunda personagem feminina (figs. 247, 249, 252, 254 e 258). Através da *imprimitura* verde azulada o artista adquiriu o tom cor-de-rosa esverdeado da sobre-túnica da Virgem (amostra n.º 7, fig. 262). Embora as amostras n.^{os} 6 e 8, relativas ao cor-de-rosa claro do céu e à sobre-túnica cor-de-laranja de Santa Isabel, também apresentassem *imprimitura*, esta não desempenhou a função óptica nesses locais da pintura (figs. 260 e 264).

As superfícies dos estratos preparatórios, quer da preparação, quer da *imprimitura*, são irregulares pelo que se pode concluir que não foram polidos, aspecto de acordo com algumas práticas da época⁷⁷⁴, mas não com os tratados ulteriores da primeira metade do século XVII⁷⁷⁵.

Camadas cromáticas

Na modelação de base das carnações, dos pregueados das vestes, da arquitectura e especialmente nos fundos, Thomas Luis aplicou em geral camadas de tinta finas, pinceladas rápidas e largas nos fundos (como na técnica a fresco), pinceladas estreitas nos elementos iconográficos, sem descurar detalhes, onde aplicou acumulações gradativas de tinta e pontos de luz pontuais.

⁷⁷⁴ Maria João SOUSA e António João CRUZ, *op. cit.*, 2013, p. 217.

⁷⁷⁵ Tratados do século XVII que referem a prática do polimento: Philippe NUNES, *op. cit.*, 1615, p. 55 v.; Patrícia MONTEIRO e António João CRUZ, «Breve tratado de Iluminação composto por um religioso da ordem de Cristo», *The materials of the image. As matérias da Imagem*, Lisboa: Campo da Comunicação, 2010, p. 274.

Thomas Luis dotou a sua *Visitação* de tons modernos, os panejamentos elegantemente matizados de cor-de-laranja quente na túnica de Santa Isabel, de cor-de-rosa esverdeado na sobre-túnica da Virgem e de verde azulado no manto desta última personagem, lembrando a paleta utilizada por Pontormo e por Rosso Fiorentino, como se referiu (Parte I, 4.2, figs. 119-120, p. 130). Pontualmente, o artista empregou tons discretos, claros e luminosos, nomeadamente: no céu; nas carnações das personagens jovens (na Virgem e nas duas figuras femininas); e nos panejamentos das duas primeiras personagens femininas. Esses tons contrastam com tons ousados, quentes carmins violáceos e ocre alaranjados nas vestes de Maria e de Santa Isabel, e os tons escuros e frios, cinzas e negro no fundo e na arquitectura, e verdes nos panejamentos das personagens.

Além dos arrependimentos de Thomas Luis observados por meio de IRR, observavam-se à vista desarmada outros dispersos na camada cromática, tal como um na bochecha de uma das figuras secundárias (fig. 246). No decurso do acto criativo, o pintor reviu as formas anatómicas e a localização quer das personagens, quer dos seus atributos (ex. chapéu da Virgem), com um objectivo estético, ou seja, conferir à obra uma «*visão clara e harmoniosa*»⁷⁷⁶.

⁷⁷⁶ Ao longo dos séculos, os artistas realizaram modificações nas suas pinturas durante o acto criativo, a nível do desenho subjacente ou das camadas cromáticas subjacentes, por vários motivos, entre eles o estético e o iconológico. Por exemplo, no caso do retábulo *Miraflores* do século XV, por Juan de Flandes, o artista procedeu a alterações no desenho subjacente para dar à obra uma «*visão clara e harmoniosa*», mas também por questões iconológicas. Sobre este assunto: Livia DEPUYDT-ELBAUM, Rosier FRANÇOISE, «Le *Retable Miraflores* peint par Juan de Flandes en 1496-1499: une oeuvre atypique», *Preprints of the ICOM-CC 16th Triennial Conference, Lisbon, 19-23 September 2001*, DVD, pp. 1-9 [1304_405_DEPUYDT-ELBAUM_ICOM-CC_2011].



Figs. 246 – *Visitação*, 1591-92, Thomas Luis. Rosto da segunda personagem feminina, com arrependimento visíveis. Documentação fotográfica realizada antes do último tratamento de conservação e restauro (que concluiu uma limpeza interrompida). © F. R. Cordeiro, 2003.

Este arrependimento tornou-se visível devido ao envelhecimento natural dos materiais intrínsecos da camada cromática superficial. Esta alteração ocorre sobretudo em camadas ricas em óleo⁷⁷⁷.

⁷⁷⁷ O envelhecimento da pintura a óleo depende dos factores externos de degradação, ambientais - luz intensa; temperatura elevada; humidade, absorção de água pelo filme - aos quais estão ligados outros factores como a qualidade dos materiais, o respeito ou desrespeito pela técnica (gordo sobre magro) e questões económicas (o uso de uma maior concentração de aglutinante, versus a economia na utilização dos pigmentos).

Análise estratigráfica

Descrevem-se em seguida os materiais detectados nas amostras n.^{os} 1 a 8, relativos às camadas cromáticas, acima dos estratos preparatórios (preparação e *imprimatura*).

O cor-de-rosa amarelado da túnica da Virgem é resultante de uma camada cromática cor-de-rosa sobre a *imprimatura* cor-de-laranja (fig. 247).

A camada cor-de-rosa é composta por «*branco de chumbo*» segundo um estudo de Ribeiro⁷⁷⁸. O SEM-EDX permitiu identificar alumínio (Al) provavelmente referente ao corante vermelho, chumbo (Pb), respeitante ao branco de chumbo e ainda cálcio (Ca), relativo a carbonato de cálcio e uma diminuta presença de ferro (Fe), referente a um ocre (fig. 248). Tal como na pintura do artista coevo Francisco João, o carbonato de cálcio, dado o seu fraco poder de cobertura quando aglutinado a óleo, poderá não ter sido utilizado isoladamente, podendo corresponder a uma «*impureza do ocre [...] ou do branco de chumbo*»⁷⁷⁹.

⁷⁷⁸ Isabel Ribeiro, *op. cit.*, [2004a], p. 5.

⁷⁷⁹ Helena Pinheiro MELO e António CRUZ, «As cores de um painel do século XVI, da igreja matriz de Pavia (Mora, Évora), atribuído ao pintor Francisco João. The colours of a 16th century panel painting, from the church of Pavia (Mora, Portugal), attributed to Francisco João», *in Conservar Património*, n.º 9, Lisboa: ARP, 2009, p. 50.

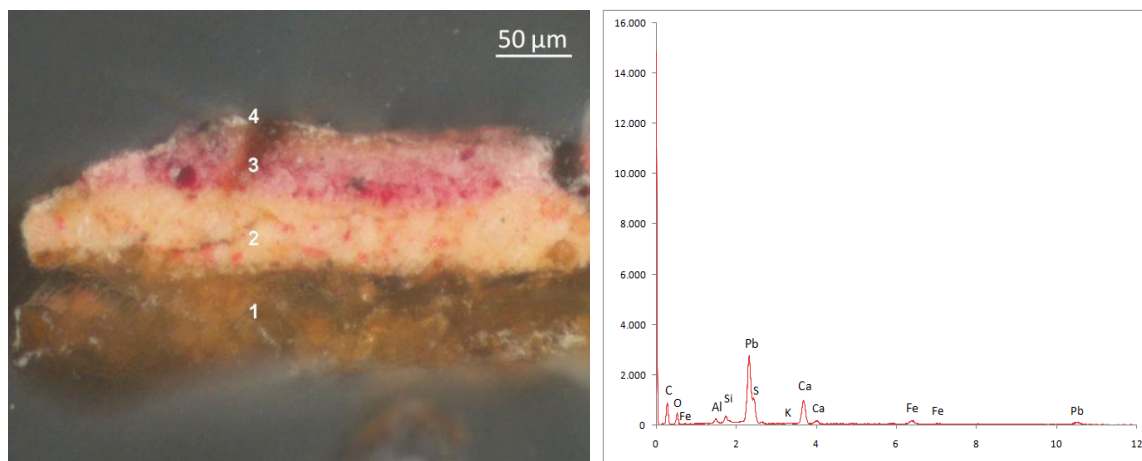


Fig. 247 – Amostra n.º 1, cor-de-rosa amarelado da túnica da Virgem. Estratos: 1 - preparação (gesso dihidratado + cola animal); 2 - *imprimatura* (gesso + branco de chumbo + corante vermelho); 3 - camada cor-de-rosa (corante vermelho + branco de chumbo + azurite); 4 – camada de acabamento. © F. R. Cordeiro.

Fig. 248 – Espectro de SEM-EDX correspondente à camada cor-de-rosa superficial (n.º 3). © F. R. Cordeiro.

O verde azulado escuro do manto da Virgem é resultante da sobreposição de duas camadas cromáticas sobre a *imprimatura* cor-de-laranja (fig. 249).

Na camada superficial verde azulada escura, identificaram-se os pigmentos «*azurite + branco de chumbo*»⁷⁸⁰, por μ -FTIR e MA, respectivamente. Por EDXRF detectou-se cobre (Cu) provavelmente relativo à azurite, e ainda ferro (Fe), relativo aos ocres amarelo e vermelho, e fósforo (P), associado ao negro de osso (fig. 250).

A camada subjacente cor-de-rosa azulada é composta maioritariamente por “partículas” cor-de-rosa escuras amorfas, provavelmente correspondentes a um corante vermelho e grãos de um tom “azul escuro púrpura”⁷⁸¹ (observação por OM), à base de cobalto (Co), alumínio (Al), potássio (K), sílica (Si), níquel (Ni) e arsénio (As), correspondente ao esmalte, um silicato de potássio (vidro), corado com óxido de cobalto⁷⁸² (fig. 251).

⁷⁸⁰ Isabel Ribeiro, *op. cit.*, [2004a], p. 6.

⁷⁸¹ Por OM, as partículas de esmalte podem apresentar as seguintes características: cor azul ou azul-púrpura (sob luz transmitida); fractura concoidal (em forma de concha) com cantos característicos (quadrados ou angulares); e pequenas bolhas de ar.

⁷⁸² Sobre o esmalte: Rutherford J. GETTENS, George L. STOUT, *op. cit.*, 1966, pp. 157-159.

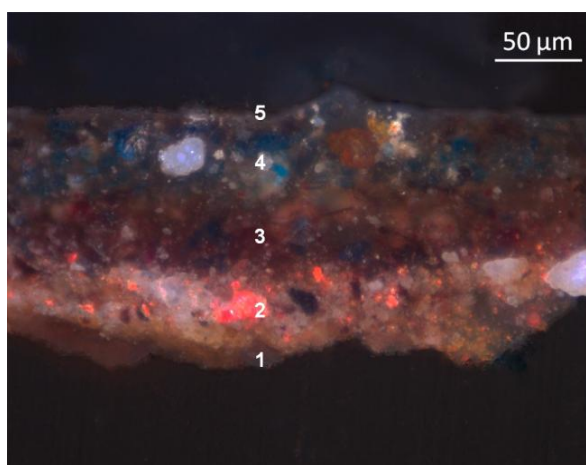


Fig. 249 – Amostra n.º 2, verde azulado do manto da Virgem. Estratos: 1 - preparação (gesso dihidratado + cola animal); 2 - *imprimatura* (gesso + branco de chumbo + vermelhão + ocre castanho + negro de osso); 3 - camada cor-de-rosa azulada (corante vermelho + esmalte); 4 – camada verde-azulada (azurite + branco de chumbo + ocre amarelo e vermelho + negro de osso); 5 – camada de acabamento. © F. R. Cordeiro.

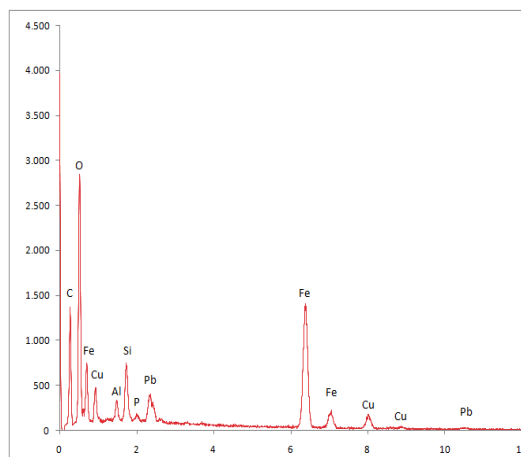


Fig. 250 – Espectro de SEM-EDX correspondente à camada cromática superficial verde azulada escura (n.º 4). © F. R. Cordeiro.

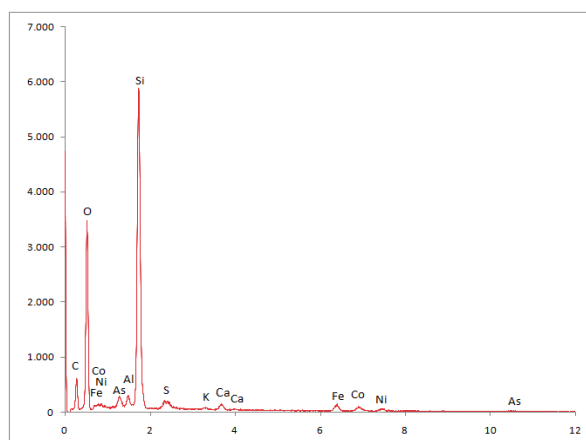


Fig. 251 – Espectro de SEM-EDX correspondente à camada cor-de-rosa azulada (n.º 3), subjacente à verde azulada. © F. R. Cordeiro.

O cinzento amarelado claro da touca de Santa Isabel é resultante da sobreposição de duas camadas cromáticas sobre a *imprimatura* cor-de-laranja (fig. 252).

A camada superficial acinzentada é composta maioritariamente por branco de chumbo identificado por μ -FTIR (cerussite e hidrocerussite, com bandas características a 1051 cm^{-1} e 1046 cm^{-1} , respectivamente), e por negro à base

de carbono (C) detectado por SEM-EDX, referente provavelmente a negro de carvão.

Na camada subjacente azul, por SEM-EDX identificou-se chumbo (Pb), relativo ao branco de chumbo, cobre (Cu) ligado à azurite, e os elementos químicos relativos ao esmalte já referidos (também detectados na análise da amostra n.º 2). A análise por μ -FTIR permitiu detectar: azurite com banda característica a 839 cm^{-1} , correspondentes a elongações C-O⁷⁸³; branco de chumbo⁷⁸⁴ (cerusite) com bandas características a 1051 cm^{-1} (corroborando o resultado do SEM-EDX); e caulinite com bandas características a $3700, 3648$ e 3619 cm^{-1} , correspondentes a elongações O-H⁷⁸⁵, provavelmente associada a um ocre (fig. 253).

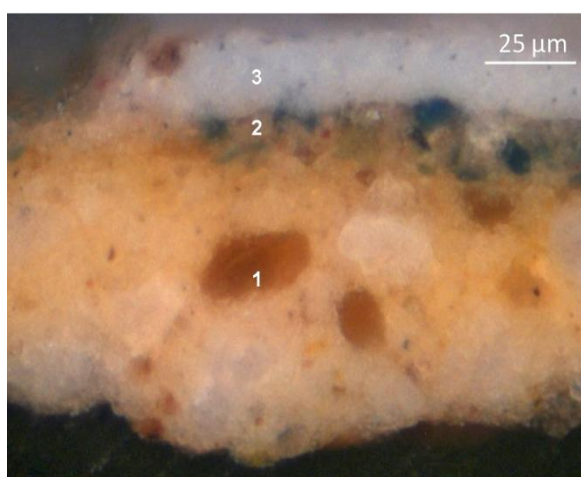


Fig. 252 – Amostra n.º 3, touca de Santa Isabel cinzenta amarelada. Estratos: 1 - *imprimatura* (gesso + ocre castanho); 2 - camada azul (esmalte + azurite + branco de chumbo + ocre); 3 - camada cinzenta (branco de chumbo + negro de carvão). © F. R. Cordeiro.

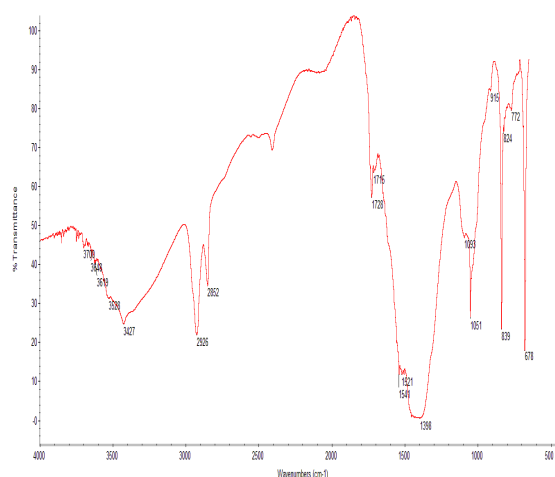


Fig. 253 – Espectro de μ -FTIR correspondente à camada azul (n.º 2). Caulinite + azurite + branco de chumbo (cerussite) + óleo + proteínas. © F. R.

⁷⁸³ Michel R. DERRICK, Dusan STULIK and James M. LANDRY, *op. cit.*, 1999, p. 116.

⁷⁸⁴ Sobre a identificação de branco de chumbo por μ -FTIR: *Id.*, p. 119.

⁷⁸⁵ *Id.*, p. 116.

O tom da carnação da segunda personagem feminina é resultante de uma camada cromática castanho rosado sobre a *imprimitura* cor-de-laranja (fig. 254).

Na camada castanha rosada, por SEM-EDX detectaram-se os seguintes elementos químicos: manganês (Mn) e ferro (Fe) relativos a terra de sombra (*burnt* ou «*raw umber*»⁷⁸⁶); fósforo (P) ligado ao carvão animal; chumbo (Pb), inerente ao branco de chumbo; cálcio (Ca), provavelmente relativo a carbonato de cálcio; mercúrio (Hg), relativo a diminutas partículas de vermelhão, cobre (Cu), correspondente à azurite, e alumínio (Al) provavelmente ligado ao corante vermelho (figs. 255 e 256). Por μ -FTIR confirmou-se a presença de azurite na mesma camada pela presença de azurite com banda característica a 838 cm^{-1} e 817 cm^{-1} , correspondentes a elongações C-O⁷⁸⁷ (fig. 257).

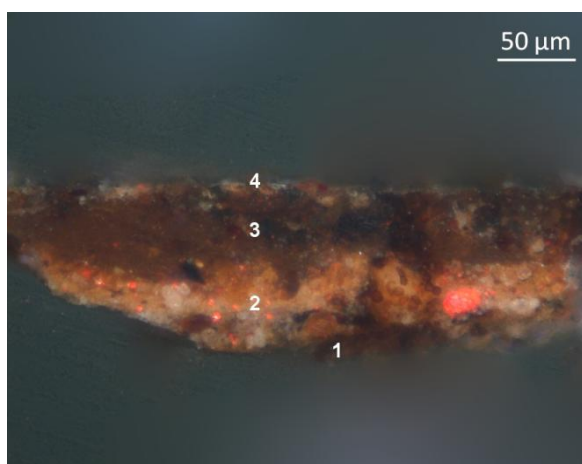


Fig. 254 – Amostra n.º 4, castanho alaranjado do rosto da segunda personagem feminina. Estratos: 1 - preparação (gesso + cola animal); 2 - *imprimitura* (branco de chumbo + vermelhão + ocres amarelo e castanho); 3 - camada castanha rosada (terra de sombra + carvão animal + branco de chumbo + vermelhão + azurite + corante vermelho + cré); 4 - camada de acabamento (resinosa). © F. R. Cordeiro.

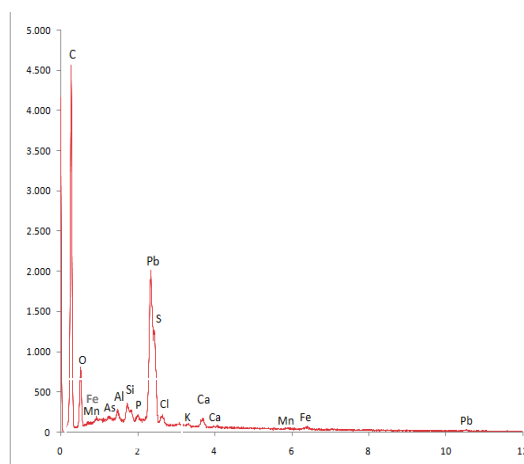


Fig. 255 – Espectro de SEM-EDX correspondente à camada castanha rosada (n.º 3). © F. R. Cordeiro.

⁷⁸⁶ Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2010b, p. 81. Anexo IV – EPP, artigo n.º 2.

⁷⁸⁷ Michel R. DERRICK, Dusan STULIK and James M. LANDRY, *op. cit.*, 1999, p. 116.

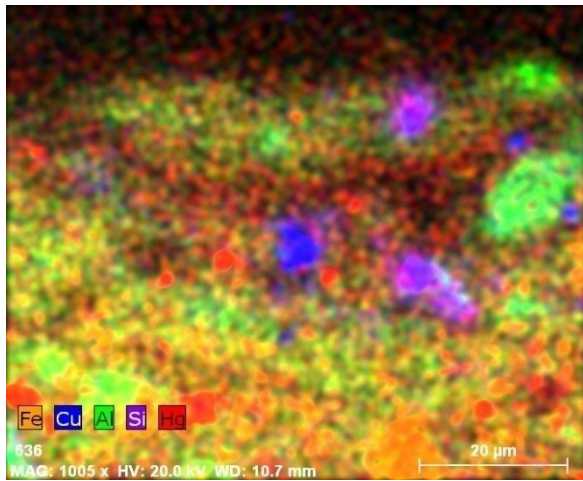


Fig. 256 – Mapa de SEM-EDX correspondente à camada castanha rosada (n.º 3), da amostra n.º 4. © F. R. Cordeiro, L. Dias.

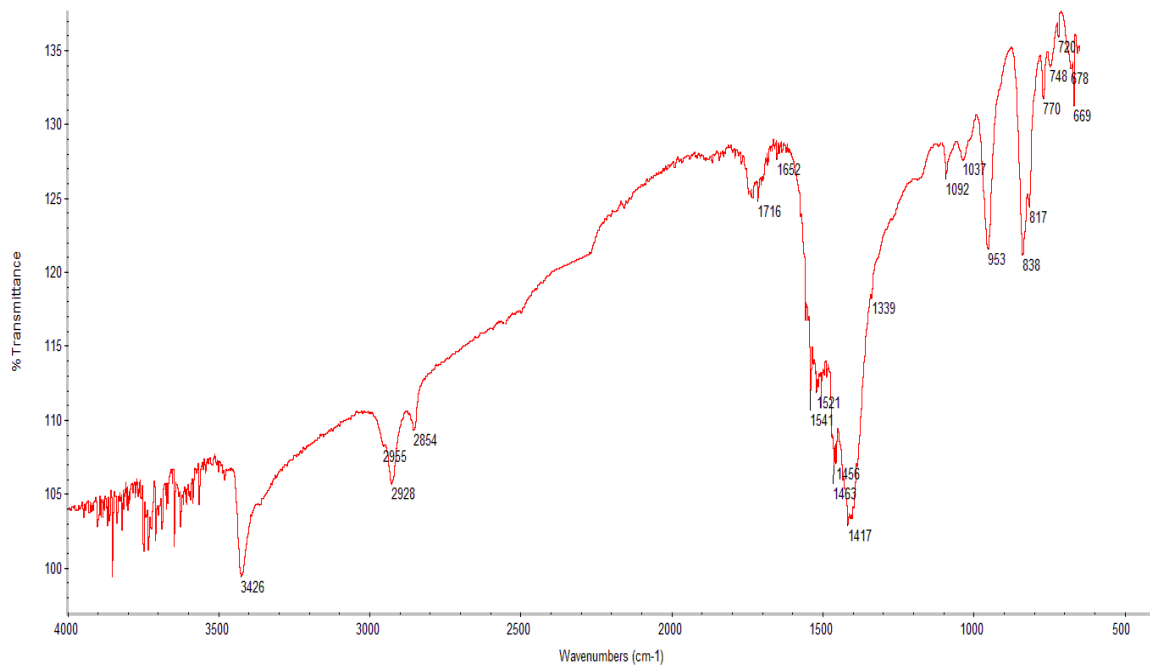


Fig. 257 – Espectro de µ-FTIR relativo à camada castanha rosada – óleo + azurite. © F. R. Cordeiro A.M. Cardoso.

Na zona da fita azul esverdeada da touca da segunda personagem feminina existem duas camadas cromáticas acima da *imprimatura* cor-de-laranja: uma camada superficial azul, e um estrato subjacente branco rosado (fig. 258).

Na camada azul, segundo Ribeiro composta por «*branco de chumbo + azurite*»⁷⁸⁸, por SEM-EDX detectou-se, além de cobre (Cu) relativo à azurite (corroborando o resultado de Ribeiro), os elementos químicos inerentes ao esmalte [ou seja, cobalto (Co), potássio (K), níquel (Ni) e arsénio (As)], e cálcio (Ca), provavelmente relativo a carbonato de cálcio (fig. 259).

A camada cromática fina branca rosada é composta por «*branco de chumbo [...] + carvão vegetal*»⁷⁸⁹ e um corante vermelho (segundo as características observadas por OM). Pelo facto desta camada esbranquiçada ser pouco espessa (33 µm), o tom forte da *imprimatura* cor-de-laranja subjacente influenciou sobre a cor da camada superficial.

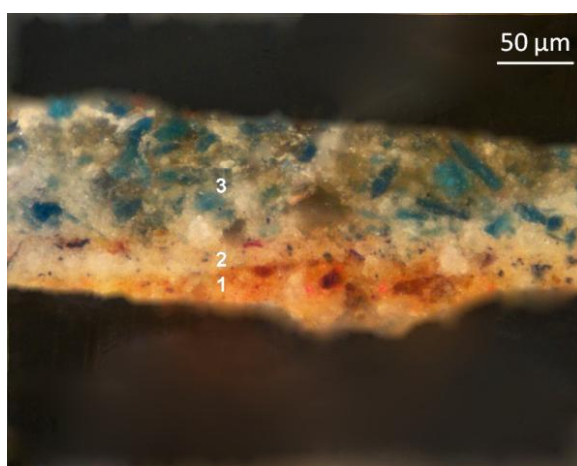


Fig. 258 – Amostra n.º 5, azul esverdeado da touca da segunda personagem feminina. Estratos: 1 - preparação (gesso + cola animal); 2 - *imprimatura* (gesso + calcite + branco de chumbo + ocre amarelo + corante vermelho + terra de sombra); 3 - camada branca rosada (branco de chumbo + corante vermelho + carvão vegetal); 4 - camada azul (branco de chumbo + azurite + esmalte). © F. R. Cordeiro.

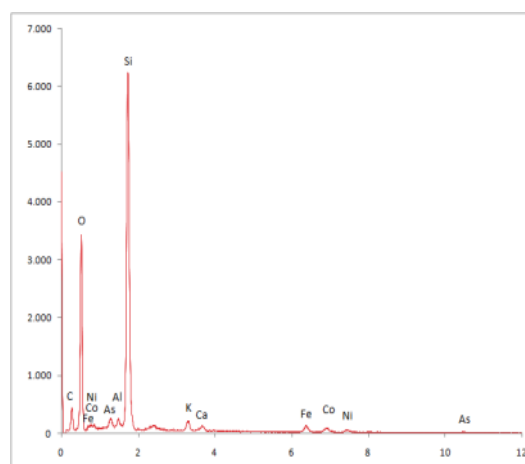


Fig. 259 – Espectro de SEM-EDX correspondente à camada azul (n.º 3). © F. R. Cordeiro.

O cor-de-rosa claro do céu é resultante de uma camada cromática cor-de-rosa aplicada em duas demãos (fig. 260). Esta é à base da seguinte mistura:

⁷⁸⁸ Isabel RIBEIRO, *op.cit.* [2004a], p. 9.

⁷⁸⁹ *Id.*, *ibid.*

«branco de chumbo»⁷⁹⁰ (cerussite e hidrocerussite, com bandas características a 1052 cm^{-1} e 1046 cm^{-1} , respectivamente, segundo a identificação por μ -FTIR – fig. 261); e um corante vermelho (identificado num estudo como «garança (?)»⁷⁹¹) composta por alumínio (Al), segundo os resultados por SEM-EDX.

A camada superficial corresponde a um «repinte»⁷⁹² cor-de-rosa claro. Por EDXRF identificou-se titânio (Ti)⁷⁹³ provavelmente correspondente ao dióxido de titânio (TiO_2 ⁷⁹⁴), pigmento branco usado desde c. «1920»⁷⁹⁵. A análise por μ -FTIR revelou que o repinte talvez contivesse também «carvão animal»⁷⁹⁶ (Parte II, 1.5.2).

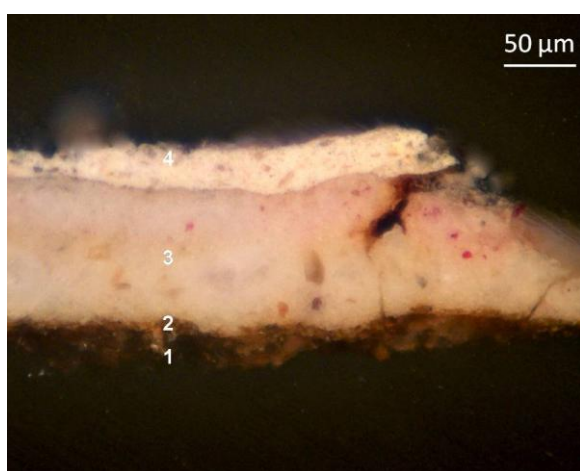


Fig. 260 – Amostra n.º 6, cor-de-rosa claro do céu. Estratos: 1 – preparação (gesso + cola animal); 2 – *imprimatura* muito fina (ocre amarelo); 3 – camada cromática (branco de chumbo + corante vermelho (duas demãos); 4 – branco de titânio + negro de osso (repinte). © F. R. Cordeiro.

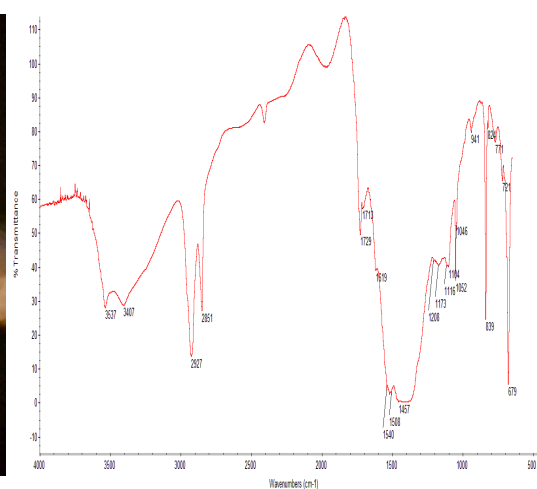


Fig. 261 – Espectro de μ -FTIR correspondente à camada cor-de-rosa clara (n.º 3) – óleo + branco de chumbo (cerussite + hidrocerussite) + gesso (vestígios). © F. R. Cordeiro e A. M. Cardoso.

⁷⁹⁰ *Id.*, p. 10.

⁷⁹¹ *Id.*, *ibid.*

⁷⁹² Repinte – «*pintura, não aplicada pelo artista, que cobre a pintura original e que é muitas vezes uma alteração excessiva e desnecessária para a imagem. O repinte esconde zonas danificadas ou é usado para fazer mudanças cosméticas na imagem*». Tradução da autora. CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE (CCI), «Condition Reporting – Paintings. Part III: Glossary of Terms», *CCI Notes 10/11*, Ottawa: Communications Canada, 1994, p. 7.

⁷⁹³ Isabel RIBEIRO, *op.cit.* [2004a], p. 10.

⁷⁹⁴ Rutherford J. GETTENS, George L. STOUT, *op. cit.*, 1966, p. 147.

⁷⁹⁵ Segundo Gettens e Stout não é expectável encontrar branco de titânio «*em pinturas que foram realizadas muito antes de 1920*». *Id.*, p. 161.

⁷⁹⁶ Isabel RIBEIRO, *op.cit.* [2004a], p. 10.

O cor-de-rosa esverdeado da sobre-túnica da Virgem advém da sobreposição de uma camada cromática superficial cor-de-rosa, sobre a *imprimatura* verde azulada já descrita (fig. 262).

A camada cromática cor-de-rosa, segundo os resultados por SEM-EDX é composta por pigmentos à base de chumbo (Pb), cobre (Cu), fósforo (P), cálcio (Ca) e alumínio (Al), provavelmente correspondentes a branco de chumbo, azurite, negro de osso, cré e corante vermelho, respectivamente (fig. 263).

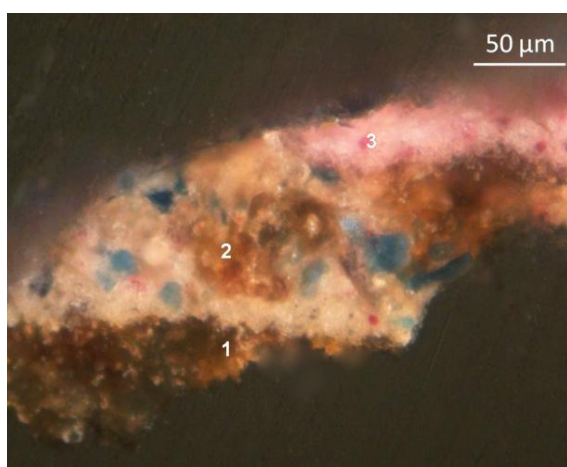


Fig. 262 – Amostra n.º 7, cor-de-rosa esverdeado da sobre-túnica da Virgem. Estratos: 1 - preparação (gesso + cola animal); 2 - *imprimatura* (branco de chumbo + azurite + corante vermelho + ocre); 3 - cor-de-rosa (branco de chumbo + azurite + negro de osso + cré + corante vermelho). © F. R. Cordeiro.

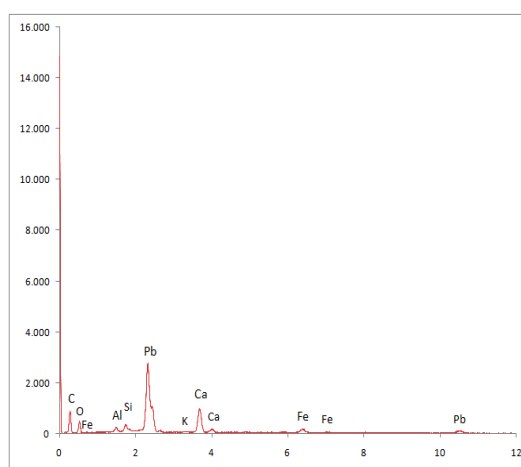


Fig. 263 – Espectro de SEM-EDX correspondente à camada cor-de-rosa, grão cor-de-rosa (n.º 3).
© F. R. Cordeiro.

O cor-de-laranja da sobre-túnica de Santa Isabel é resultante de três camadas cromáticas sobre a *imprimatura* (fig. 264): uma cor-de-laranja superficial; uma branca intermédia (correspondente a uma hesitação do artista, que inicialmente pintou o manto de Santa Isabel sobre essa zona); e por fim novamente uma cor-de-laranja.

As camadas cromáticas referidas são à base dos seguintes pigmentos: a cor-de-laranja superficial tem «*ocre vermelho e castanho + carvão vegetal +*

*branco de chumbo*⁷⁹⁷; a intermédia à base de «*branco de chumbo*»⁷⁹⁸, cerussite e hidrocerussite conforme os resultados por μ -FTIR, com bandas a 1051 cm^{-1} e 1046 cm^{-1} respectivamente (fig. 265); e na camada subjacente, cor-de-laranja, identificou-se «*ocre vermelho e branco de chumbo*»⁷⁹⁹.

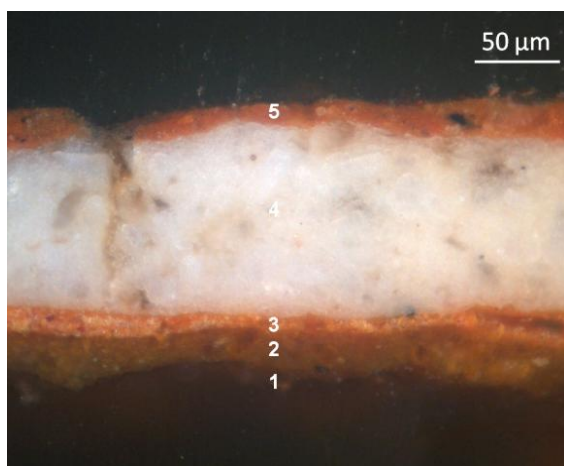


Fig. 264 – Amostra n.º 8, cor-de-laranja da sobre-túnica de Santa Isabel. Estratos: 1 - preparação (gesso + cola animal); 2 - *imprimitura* (ocre amarelo + ocre castanho); 3 - ocre vermelho + ocre castanho + carvão vegetal + branco de chumbo; 4 - branco de chumbo; 5 - ocre vermelho + branco de chumbo). © F. R. Cordeiro.

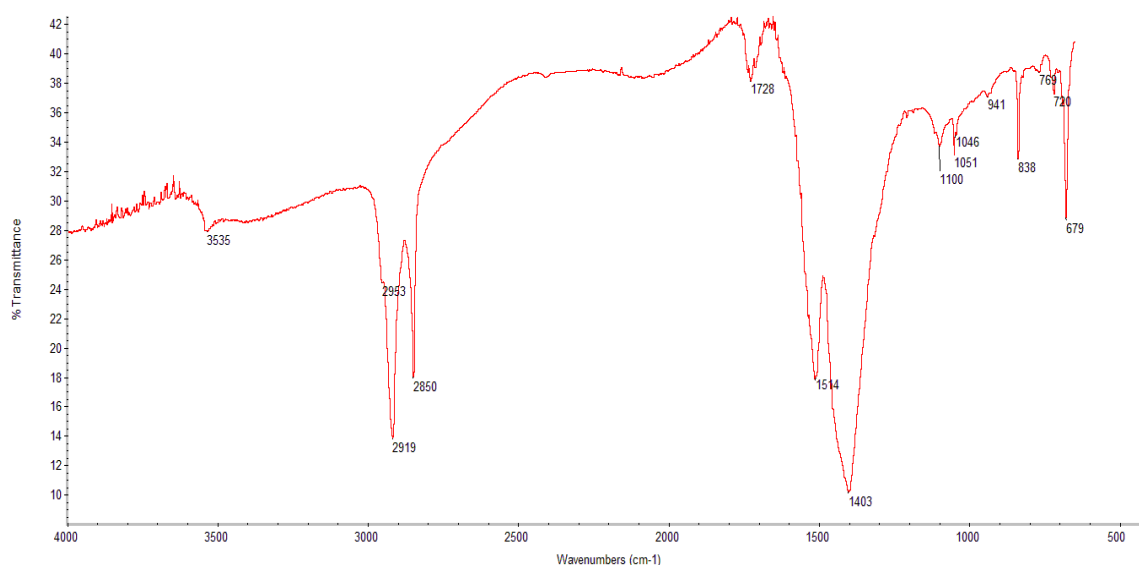


Fig. 265 – Espectro de μ -FTIR correspondente à camada branca (n.º 4) – branco de chumbo (cerussite + hidrocerussite) + óleo. © F. R. Cordeiro e A. M. Cardoso.

⁷⁹⁷ Isabel RIBEIRO, *op.cit.* [2004a] (p. 11). Anexo II – Relatório n.º 1. Nesta tese a secção transversal da amostra n.º 8 interpreta-se ao contrário. O estrato pictórico considerado como sendo o inferior, no relatório de Ribeiro, é a camada cromática superficial aqui descrita (a preparação à base de gesso, camada inferior, estava virada para cima no estudo de 2004).

⁷⁹⁸ *Id., ibid.*

⁷⁹⁹ *Id., ibid.*

Considerando as oito secções transversais que Thomas Luis aplicou 1 a 3 camadas cromáticas (consoante os tons pretendidos), com uma espessura média geral de 50 μm , uma mínima de 20 μm e uma máxima de 121 μm .

Em geral, os pigmentos e o corante foram aplicados em misturas, apenas se detectou uma excepção, na amostra n.º 8 correspondente a uma camada muito espessa à base de branco de chumbo, com 121 μm . Essa camada foi colocada inicialmente com o objectivo de ampliar a dimensão do manto de Santa Isabel, cobrindo parte da sua túnica cor-de-laranja da mesma personagem, no entanto tratou-se de uma hesitação de Thomas Luis pois este voltou a aplicar novamente a camada cor-de-laranja correspondente à túnica.

Detectou-se que a camada superficial da amostra n.º 5, à base de esmalte, azurite e branco de chumbo, tem 108 μm , é mais espessa do que as camadas finais com outras misturas de pigmentos. Segundo o receituário *Reglas para pintar* do século XVI, o esmalte era considerado como «*malo de gastar*»⁸⁰⁰ pelo facto do ter um fraco poder de cobertura. Era necessária uma grande quantidade de esmalte para adquirir o tom de azul pretendido, pois a transparência do esmalte dificulta a criação de camadas opacas.

Os corantes têm uma secagem lenta quando aglutinados com óleo, caso por exemplo do corante vermelho de cochinila. O manuscrito *Reglas para pintar* aconselha: «*pa[ra] secante de carmín [usar] bidro molido al agua*»⁸⁰¹. Thomas Luis, talvez por esse motivo misturou o corante com o esmalte (“vidro” corado, silicato potássico de cobalto), numa camada cromática subjacente à superficial (amostra n.º 2).

As camadas cromáticas são constituídas por pigmentos e corante(s).

Identificaram-se onze pigmentos e um corante (nove materiais inorgânicos e três orgânicos), comuns na pintura a óleo do século XVI, cujas designações e proveniências se indicam abaixo:

⁸⁰⁰ Rocío BRUQUETAS GALÁN, *op. cit.*, 1998, p. 38.

⁸⁰¹ *Id.* p. 39.

- branco de chumbo, «*alvayade*»⁸⁰² segundo o tratado de Philippe Nunes, denominado «*biacha muito fino e bianco*»⁸⁰³ na documentação de meados do século XVI, «*Cerusa*» segundo Dioscórides, era produzido pelos pintores a partir de receitas referidas em fontes que circulavam na época, tais como *De Materia Medica* de Dioscórides⁸⁰⁴, ou a obra *De Re Metallica en la qual se tratan muchos y diversos secretos del conocimiento de toda suerte de minerales* de Pérez de Vargas⁸⁰⁵, e também era importado da Flandres⁸⁰⁶ e de Itália⁸⁰⁷ (a partir de Veneza⁸⁰⁸);
- carbonato de cálcio, rico em Portugal;
- ocre amarelo, existente em Portugal⁸⁰⁹;

⁸⁰² Philippe NUNES, *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*, fac-simile da edição de 1615 com um estudo introdutório de Leontina Ventura, Porto: Editorial Paisagem, 1982, pp. 112 e 123.

⁸⁰³ Vítor SERRÃO, «Acordar as cores: os pigmentos nos contratos de pintura portuguesa dos séculos XVI e XVII», *The materials of the image. As matérias da Imagem*, Lisboa: Campo da Comunicação, 2010, p. 111.

⁸⁰⁴ O alvayade ou branco de chumbo prepara-se artificialmente desde a Antiguidade. O método mais comum figura em textos de autores clássicos tais como Dioscórides. Philippe Nunes narra uma receita tomada da tradução de Dioscórides pelo Dr. Laguna, a qual envolve o seguinte processo: colocam-se lâminas de chumbo no topo de uma «*vazilha*» com «*vinagre muito forte*», expondo-as aos vapores, e «*depois de dez dias se destapa a vazilha, & se tira o vinagre limpo, & o pè que fica, que he o Alvayade se moe na pedra depois de seco, & se peneira, & o que say primeiro he o melhor, depois se compoem em pains com vinagre, & tudo muito bem moydo se secará ao sol, o chubo que se não acabou de consumir se torna outra vez ao vinagre*». Philippe NUNES, *op. cit.* [1615], 1982, pp. 122-123.

⁸⁰⁵ Segundo uma receita de Pérez de Vargas: «*el albayalde se obtenía poniendo vinagre fuerte en un vaso con lechos de sarmiento sobre los que se ponen planchas delgadas de plomo, todo lo cual se mantenía cubierto debajo de estiércol durante veinticinco días*». Rocío BRUQUETAS GALÁN, *op. cit.*, 2002, p. 152.

⁸⁰⁶ *Id.*, *ibid.*

⁸⁰⁷ Numa carta datada de 1548, da Rainha D. Catarina de Áustria, mulher do Rei D. João III, a Baltazar de Faria, consta a encomenda de vários materiais provenientes de Roma, entre os quais o branco de chumbo, aí referido como «*Alvayada*». Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2010, p. 111.

⁸⁰⁸ Rocío BRUQUETAS GALÁN, *op. cit.*, 2002, p. 153.

⁸⁰⁹ Entre as listas de cores referidas nos róis de despesa relativos a artistas dos séculos XVI e XVII, constava o «*ocre de Portugal*». Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2010, p. 102.

- ocre vermelho, também presente em território luso;
- ocre castanho, da proveniência acima referida;
- terra de sombra, designada por Philippe Nunes como «*sombra de cintra*»⁸¹⁰ por existir em Sintra (Portugal);
- vermelhão, proveniente da Índia – «*Goa*»⁸¹¹ –, Espanha⁸¹² e Itália⁸¹³;
- corante vermelho de cochinila, proveniente do México e do centro e sul da América⁸¹⁴;
- azurite, «*azul de alemania*»⁸¹⁵ ou «*azul de cenizas*»⁸¹⁶, provavelmente existente em Portugal, nas minas de Aljustrel⁸¹⁷, também proveniente de Espanha⁸¹⁸, da América, chegando à Europa através do Porto de Sevilha⁸¹⁹, da Alemanha e Hungria⁸²⁰;
- esmalte, com a mesma designação⁸²¹ no tratado de Philippe Nunes, vindo de Itália⁸²² e da Flandres⁸²³;

⁸¹⁰ Philippe NUNES, *op. cit.* [1615], 1982, p. 112.

⁸¹¹ Segundo um documento da contabilidade do Mosteiro de S. Francisco de Lisboa, datado de 1525, relativo à pintura do retábulo do altar do Salvador, pelos pintores Gregório Lopes e Jorge Leal, um feitor de Goa entregou «*uma arroba e uma mão de vermelhão para as [...] pinturas do dito mosteiro*». Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2010, p. 110.

⁸¹² Rocío BRUQUETAS GALÁN, *op. cit.*, 2002, p. 186.

⁸¹³ A carta da Rainha D. Catarina de Áustria, já referida, menciona a encomenda de «*Vermelhos muito finos*». Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2010, p. 111. Entre esses «*Vermelhos*» constaria o vermelhão.

⁸¹⁴ Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.* [1995], p. 244.

⁸¹⁵ Cennino d' Andrea CENNINI, *op. cit.*, 1988, p. 143.

⁸¹⁶ Uma das primeiras menções ao «*azul de cenizas*» figura no inventário do pintor aragonês Prudencio de Lapuente, em 1553. Rocío BRUQUETAS GALÁN, *op. cit.*, 2002, p. 170.

⁸¹⁷ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2010, pp. 119-110.

⁸¹⁸ Rocío BRUQUETAS GALÁN, *op. cit.*, 2002, p. 169.

⁸¹⁹ *Id.*, p. 170.

⁸²⁰ Rutherford J. GETTENS, George L. STOUT, *op. cit.*, 1966, p. 95.

⁸²¹ Philippe NUNES, *op. cit.* [1615], 1982, p. 112.

⁸²² A carta da Rainha D. Catarina de Áustria, acima mencionada, refere a encomenda de «*Esmaltes*». Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2010, p. 111.

⁸²³ Rocío BRUQUETAS GALÁN, *op. cit.*, 2002, p. 173.

- negro de carvão, provavelmente produzido em Portugal, pelos próprios pintores⁸²⁴ ou aprendizes, e proveniente talvez de Itália⁸²⁵;
- negro de osso, preparado pelo próprio pintor⁸²⁶, e também trazido provavelmente de Itália⁸²⁷.

Segundo estudos recentes, de Cordeiro *et al*⁸²⁸, sobre os materiais empregues por Thomas Luis nas pinturas murais (dos tectos do *Salão das Armas* e da *Sala da Tomada de La Goleta* do Palácio dos Condes de Basto de Évora, das paredes afrescadas da *Gallerietta* do Paço Ducal de Vila Viçosa e do tecto da *Capela de S. Francisco de Assis* do Mosteiro das Chagas calipolense), este utilizou alguns pigmentos inorgânicos presentes na pintura retabular, tais como:

- carbonato de cálcio, designado como «*bianco de S. Giovanni*»⁸²⁹ por Cennini, denominado «*bianco secco*»⁸³⁰ na obra *Idea del Tempio della Pittura* de Lomazzo, obtido a partir da cal apagada macerada em água, que segundo

⁸²⁴ O Negro de carvão era obtido através de um método simples, a partir da calcinação de cepas de videira, caroços de pêssigo, etc. Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.* [1995], p. 251.

⁸²⁵ A carta da Rainha D. Catarina de Áustria, acima referida, menciona «*Pretos muito finos*». Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2010, p. 111. Esses «*Pretos*» seriam plausivelmente de várias naturezas, incluiriam o preto de carvão e o negro de osso.

⁸²⁶ Segundo o receituário *Reglas para pintar* a preparação do negro de osso era simples, resultava da moagem de cornos de animal calcinados. Este narra: «*el negro de marfil es mejor q[ue] de la médula de cernos de vaca [...] y éste de la médula es mejor q[ue] de las cañas de vaca. El uno y el otro pa[ra] q[ue] se puedan bien/ moler an de estar muy bien quemados*». Rocío BRUQUETAS GALÁN, *op. cit.*, 1998, p. 39.

⁸²⁷ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2010, p. 111.

⁸²⁸ Filipa R. CORDEIRO *et al*, 2011a, p. 171. Anexo IV – EPP, artigos n.ºs 6 e 12.

⁸²⁹ Cennino d' Andrea CENNINI, *Traité de la Peinture*, mis en lumière pour la première fois avec des notes par le chevalier G. Tambroni, Trad. par Victor Mottez, Paris: Jules Renouard Libraire, 1858, p. 62.

⁸³⁰ Giovanni Paolo LOMAZZO, *op. cit.*, 1590, p. 91.

estudos⁸³¹ divergentes terá ou não uma percentagem de hidróxido de cálcio - Ca(OH)₂;

- ocre amarelo;
- ocre vermelho;
- esmalte e
- negro de carvão.

Além dos pigmentos acima referidos, o pintor utilizou nas pinturas murais de Évora e Vila Viçosa a malaquite, designada como «*verde montanha*»⁸³² por Philippe Nunes e «*verde azzurro*»⁸³³ por Cennini, pigmento proveniente de Itália⁸³⁴ e da Hungria⁸³⁵.

A azurite, o vermelhão e o branco de chumbo, usados por Thomas Luis na pintura retabular *Visitação*, não foram empregues nas suas pinturas murais. Esse aspecto demonstra que Thomas Luis conhecia bem os tratados que alertavam sobre a instabilidade destes pigmentos quando empregues na pintura a fresco. Relativamente ao branco de chumbo, Cennini narra diz que embora este seja «*usado para painéis [...] [, na pintura] sobre a parede [...] guarda-o se poderes, com o tempo torna-se negro*»⁸³⁶ e Philippe Nunes indica que se deve usar a «*cal muito bem moyda [...] como se fora alvayade*»⁸³⁷.

⁸³¹ Segundo Perusini, as opiniões divergem relativamente à questão da total ou parcial carbonatação do «*branco de cal*». Segundo o comentário de Franco Brunello no *Libro dell'Arte de Cennino Cennini*, o modo de preparação implica que todo o hidróxido de cálcio tenha modo de carbonatação. No entanto E. Denninger no estudo «*What is bianco di San Giovanni*», *Studies in Conservation*, n.º19, Londres, IIC, 1974, retém que neste pigmento esteja ainda contida uma notável percentagem de hidróxido de cálcio. *Apud* Giuseppina PERUSINI, *op. cit.*, 1994, p. 275.

⁸³² Philippe NUNES, *op. cit.* [1615], 1982, p. 112.

⁸³³ Cennino d' Andrea CENNINI, *El Libro del Arte*, comentado y anotado por Franco Brunello, Madrid: Ediciones Akal SA, 1988, p. 143.

⁸³⁴ A carta da Rainha D. Catarina de Áustria, acima mencionada, refere a encomenda de «*Verdes finísimos de todas as sortes*». Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2010, p. 111. Entre esses verdes constaria o «*verde azzurro*» ou verde de malaquite.

⁸³⁵ Rocío BRUQUETAS GALÁN, *op. cit.*, 2002, pp. 175-176.

⁸³⁶ Tradução da autora. Cennino d' Andrea CENNINI, *op.cit.*, 1858, p. 63.

⁸³⁷ Philippe NUNES, *op. cit.* [1615], 1982, p. 112.

Sobre o vermelhão, Cennini refere que a este se «*conserva melhor sobre painel que sobre parede, porque depois de um certo tempo de contacto com o ar, quando ele é empregue sobre a parede, torna-se negro*»⁸³⁸. Segundo o tratado de Philippe Nunes, na pintura a fresco era usado o «*esmalte*»⁸³⁹, substituto da azurite, pigmento instável nesta técnica.

Na pintura mural, Thomas Luis não utilizou a técnica a seco que poderia envolver os aglutinantes que usou na pintura sobre madeira, o óleo ou a têmpera de ovo. O artista usou a técnica a fresco, confirmada pela presença de *giornate* e carbonato de cálcio com a “função de aglutinante”⁸⁴⁰. As cores terão sido aplicadas sobre o *intonaco* ainda húmido, simplesmente com «*água pura*»⁸⁴¹, técnica coeva referida em estudos de Vasari, e/ou «*água de cal*»⁸⁴², método usado nos séculos XI-XII, referido na obra *Diversarum artium aschedula* de Teófilo. Nas pinturas murais de Évora, os pigmentos puros ou em

⁸³⁸ Tradução da autora. Cennino d’ Andrea CENNINI, *op.cit.*, 1858, p. 54.

⁸³⁹ Philippe NUNES, *op. cit.* [1615], 1982, p. 112.

⁸⁴⁰ Segundo as notas de Baldwin Brown sobre a técnica a fresco descrita por Vasari: «*carbonate of lime [...] acts as a binding material*». Giorgio VASARI, *op. cit.*, 1960, p. 288.

No processo de carbonatação, que é a base da técnica a fresco, «*o hidróxido de cálcio (Ca(OH)₂) [que misturado com a areia constitui o intonaco] combina-se com o dióxido de carbono (CO₂) do ar, formando carbonato de cálcio (CaCO₃), que tem uma estabilidade a longo termo. Quando a cal no intonaco húmido migra até à superfície das camadas cromáticas, a carbonatação [...] serve para ligar as partículas dos pigmentos à matrix de carbonato de cálcio, fazendo do fresco um dos tipos de pintura mais resistente*». Tradução da autora. Anabelle KRIŽNAR, Workshop practice in Slovenian wall paintings from the fourteenth and fifteenth centuries. In *The Renaissance Workshop: The Materials and Techniques of Renaissance Art, British Museum (BM), London, 10th – 11th May 2012*, David Saunders, Marika Spring, Andrew Meek (eds.), London: Archetype Publications & British Museum, 2013, p. 17. A carbonatação da cal requer alguns meses, não está completa até que o hidróxido de cálcio esteja transformado em carbonato de cálcio. Giuseppina PERUSINI, *op. cit.*, 1994, p. 180.

⁸⁴¹ Segundo Vasari, na técnica a fresco os pigmentos eram misturados com «*água pura*». Tradução da autora. Giorgio VASARI, *op. cit.*, 1960, p. 288.

⁸⁴² Segundo o testemunho de Teófilo na fonte *Diversarum artium aschedula*, nos séculos XI e XII a pintura a fresco realizava-se «*aplicando um intonaco de cal e areia, que se deixava secar; logo se tornava a molhar e se pintava sobre o intonaco com cores diluídas em água de cal*». Tradução da autora. Cennino d’ Andrea CENNINI, *op. cit.*, 1988, p. 113.

misturas foram aplicados sobre um *intonaco* à base de areia de rio, composto por quartzo, dióxido de silício (SiO_2) e carbonato de cálcio revelado pela presença de calcite [referente ao hidróxido de cálcio, dito “cal apagada”⁸⁴³, transformado em carbonato de cálcio – $\text{Ca}(\text{CO}_3)$ –, através do processo de carbonatação, como se explicou], ambos detectados por RS. Embora não se tenham estudado as proporções de carbonato de cálcio e de areia existentes no *intonaco*, sabe-se que estas eram distintas⁸⁴⁴ entre o *intonaco* e o *arriccio* (estrato subjacente ao primeiro).

Apresentam-se abaixo os onze pigmentos e o corante presente na pintura retabular da SCM de Aldeia Galega (tabela 4).

⁸⁴³ Para produzir um “bom fresco” é importante a adequada preparação da “cal apagada”: numa primeira fase, a cal (CaCO_3) é cozida em fornos especiais, a c. 900°C ; seguidamente forma-se o óxido de cálcio (CaO), com a eliminação de dióxido de carbono; depois o óxido de cálcio, dito “cal viva”, é imerso em água por pelo menos seis meses antes de ser empregue na pintura a fresco, transformando-se em hidróxido de cálcio [$\text{Ca}(\text{OH})_2$], formando uma pasta untuosa dita “cal apagada”. Giuseppina PERUSINI, *op. cit.*, 1994, p. 180.

⁸⁴⁴ As proporções de carbonato de cálcio e areia variavam: enquanto o *arriccio* era mais grosseiro, composto em geral por uma parte de hidróxido de cálcio para três de areia; o *intonado* podia ser constituído por duas ou até uma parte de areia para uma de hidróxido de cálcio. *Id.*, p. 179.

Tabela 4
Pigmentos e corante identificados na *Visitação*

Cor	Pigmento/ corante	Fórmula química
Branco	Branco de chumbo	$2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$
	Carbonato de cálcio	CaCO_3
Amarelo	Ocre amarelo (goetite)	$\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot \text{H}_2\text{O}$
Vermelho	Ocre vermelho (hematite)	Fe_2O_3
	Vermelhão	HgS
	Corante vermelho	$\text{Al} + \text{“C}_{22}\text{H}_{20}\text{O}_{13}\text{”}$
Castanho	Ocre castanho	Fe_2O_3
	Terra de sombra	$\text{Fe}_2\text{O}_3 + \text{MnO}_2$
Azul	Azurite	$2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu(OH)}_2$
	Esmalte	Al, K, Co (silicato)
Preto	Negro de carvão	C
	Negro de osso	$\text{C} + \text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$

No que respeita aos aglutinantes, Thomas Luis utilizou nas camadas cromáticas a mesma técnica do que na imprimatura, dois aglutinantes, «*proteínas de ovo e óleo*»⁸⁴⁵, segundo um estudo de Ribeiro correspondentes à presença de «*óleo e amidas*»⁸⁴⁶ com bandas características de óleo entre 2925 cm^{-1} e 2851 cm^{-1} ⁸⁴⁷ relativas às elongações CH_2 ⁸⁴⁸, e bandas características de amidas I, II e III entre 1647 cm^{-1} , 1541 cm^{-1} e 1458 cm^{-1} , respectivamente, correspondentes a elongações N-H no resultado obtido por $\mu\text{-FTIR}$ ⁸⁴⁹ (camada n.º 4 da amostra n.º2, manto da Virgem).

⁸⁴⁵ Isabel RIBEIRO, *op.cit.* [2004a] (p. 2). Anexo II – Relatório n.º 1.

⁸⁴⁶ *Id.*, p. 6.

⁸⁴⁷ Michel R. DERRICK, Dusan STULIK and James M. LANDRY, *op. cit.*, 1999, p. 102.

⁸⁴⁸ *Id.*, p. 103.

⁸⁴⁹ Sobre o espectro de $\mu\text{-FTIR}$: Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2013a, p. 178, Anexo IV – EPP, artigo n.º 9.

A técnica mista, usada por Thomas Luis na aplicação das camadas cromáticas, é semelhante à do pintor renascentista Vasco Fernandes⁸⁵⁰ e seria também utilizada pelo italianizado Álvaro Nogueira⁸⁵¹, contemporâneo de Thomas.

Segundo Gettens, apesar de a primeira ligação de um óleo secativo com obras de arte ter sido feita por Aetius, um escritor de Medicina da transição dos séculos V-VI (depois de Dioscórides já ter mencionado dois óleos secativos, o de amêndoa e o de papoila), apenas com Theophilus, no século XII, o óleo secativo é finalmente descrito como um aglutinante para pintura⁸⁵².

A utilização do óleo de linho vem referida no tratado *Diversarum artium schedula* de Theophilus, que narra: «*deinde accipe colores, quos imponere volueris, terens eos diligenter oleo lini, sine aqua, et fac mixturas vultuum ac vestimentorum, sicut superius aqua feceras*»⁸⁵³.

Cennini no *Libro dell'Arte* descreve a técnica da preparação do óleo para pintar a têmpera, no capítulo XCI intitulado «*Come tu dèi fare l'olio buono per tempera, e anche per mordenti, bollito con fuoco*»⁸⁵⁴.

Vasari atribui com inexactidão a invenção da técnica a óleo a Jan van Eyck (Maseyck, c. 1390 - Bruges, 1441)⁸⁵⁵. O pintor e tratadista italiano narra que «*Antonello trouxe o “segredo” da pintura a óleo para Veneza*»⁸⁵⁶, no entanto

⁸⁵⁰ Na primeira metade do século XVI, Vasco Fernandes utilizou a técnica a óleo e tempera no *S. Pedro de Tarouca* e no *S. Pedro de Viseu*. Instituto José de Figueiredo, *Boletim Informativo – 1987/1988, Actividades de Conservação e Restauro*, Lisboa: Minerva do Comércio, 1989.

⁸⁵¹ A pintura *Juízo Final* do pintor maneirista Álvaro Nogueira (hoje no MNMC), alvo de um estudo e tratamento de conservação e restauro científico realizado pela autora, é à base de óleo e têmpera de ovo sobre madeira. Sobre este assunto: *Relatório científico do tratamento da pintura sobre madeira ‘Juízo Final’ de Álvaro Nogueira*. Museu Nacional Machado de Castro, Estoril: Associação Cultural Veritage (ACV) [2005]; Adília ALARCÃO e Pedro REDOL, *op. cit.*, 2005, pp. 42-45 e 55.

⁸⁵² Rutherford J. GETTENS, George L. STOUT, *op. cit.*, 1966, p. 42.

⁸⁵³ Cennino d' Andrea CENNINI, *op. cit.*, 1982, p. 97.

⁸⁵⁴ *Id.*, p. 99.

⁸⁵⁵ Sobre Jan Van Eyck: Julio ARRECHEA MIGUEL (coord.) *et al*, *Dicionário de Pintura, séculos XIV – XVIII*, Lisboa: Editorial Estampa L.^{da}, 2005, pp. 342-344.

⁸⁵⁶ Julio ARRECHEA MIGUEL (coord.) *et al*, *op. cit.*, 2005, p. 206.

sabendo que Antonello da Messina (c. 1430 – Fevereiro 1479)⁸⁵⁷ «*estudou o trabalho de artistas flamengos, especialmente de Jan van Eyck*»⁸⁵⁸, é provável que este apenas tenha ajudado a divulgar a técnica usada pelos pintores flamengos.

Os óleos utilizados tradicionalmente em pintura, como aglutinantes de pigmentos, são os de linhaça, papoila e noz, obtidos a partir das sementes destes.

Relativamente ao outro aglutinante presente na pintura de Thomas Luis, a proteína de ovo, estudos revelam que o Oriente bizantino⁸⁵⁹ transmitiu aos países da bacia do Mediterrâneo uma tradição de pintura que usava a gema de ovo como aglutinante, técnica ligada à designação de “têmpera”⁸⁶⁰. O processo de secagem da têmpera de ovo é, num dado momento, físico, resultando da evaporação da água, e, num segundo momento, químico, traduzindo-se pela lenta formação de longas cadeias estáveis de ácidos gordos. Este fenómeno é responsável pela extraordinária durabilidade da têmpera de ovo⁸⁶¹.

Por outro lado Alarcão refere que como a fase lipídica não ultrapassa os 20% na composição da gema e a fase aquosa chega aos 55%, o aglutinante, após secagem, não cobre os pigmentos e o brilho das cores é reduzido⁸⁶².

Um estudo de Masschelein-Kleiner apresenta uma composição semelhante para a gema e descreve a composição do branco de ovo e a função das duas.

⁸⁵⁷ Sobre Antonello da Messina: *Id.*, pp. 206-208; E. BENEZIT, *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, vol. 1, A-B, [s. l.]: Librairie Gründ, 1948, p.198.

⁸⁵⁸ Julio ARRECHEA MIGUEL (coord.) *et al, op. cit.*, 2005, p. 208.

⁸⁵⁹ Adília ALARCÃO e Pedro REDOL, *op. cit.*, 2005, p. 52.

⁸⁶⁰ Estudos referem diferentes definições para o termo «*têmpera*». Segundo M. Havel e Doerner, têmpera é «*qualquer emulsão onde estejam suspensos pigmentos, qualquer que seja a composição da emulsão: a fase dispersante pode ser ovo, caseína, gomas polysacarídiadas [...] e a fase dispersada, óleos secativos, resinas, ceras [...] ou o contrário*». A. P. Laurie dá a seguinte definição: «*quando eu escrevo sobre o aglutinante têmpera refiro-me a um aglutinante que é misturado ou dissolvido em água, como uma goma, ou branco de ovo e gema*». Thompson refere que a “têmpera” se obtém misturando gema de ovo e uma ou duas colheres de sopa de água. L. MASSCHELEIN-KLEINER, *op. cit.*, 1978, p. 74.

⁸⁶¹ Adília ALARCÃO e Pedro REDOL, *op. cit.*, 2005, p. 52.

⁸⁶² *Id.*, *ibid.*

A gema é uma emulsão contendo mais de 51% de água, 17% a 38% de lípidos e 15% de proteínas e um fosfolípido (a lecitina). Os lípidos presentes são não secativos, servindo como plastificantes, mas é necessário doseá-los prudentemente pois produzem a solidificação dos óleos. O branco de ovo é constituído por uma maior percentagem de água que a gema: 87% de água, uma pequena quantidade de polissacarídeos (cerca de 2%) e 12% de proteínas. O filme de branco de ovo é muito quebradiço, por esse motivo é necessário juntar um plastificante (ex. gema de ovo ou glicerina)⁸⁶³.

No seguimento da mesma ideia, Vasari refere que a pintura a óleo tem maiores vantagens que a pintura a têmpera, pois dá às cores um maior brilho, permite ao artista misturar os seus pigmentos no painel, com o pincel, de modo a permitir o efeito do *sfumato* e dá uma força e uma vivacidade na execução que faz as figuras parecerem em relevo através da superfície, o seu uso é de grande comodidade na arte da pintura. Segundo o mesmo autor, as três grandes vantagens do lado da têmpera são: todos os pigmentos podem ser utilizados; a têmpera pode ser aplicada sobre painéis com ou sem preparação; as pinturas a têmpera são muito duradouras⁸⁶⁴.

Thomas Luis estava bem ciente dos benefícios da junção das duas técnicas. A sua pintura apresentava uma boa técnica, forte resistência dos materiais intrínsecos, coesão entre as partículas (pigmentos, cargas e aglutinantes) e uma elevada adesão entre as várias camadas pictóricas (preparação, *imprimatura* e cromáticas), demonstrando que o pintor respeitou a regra pictórica do gordo sobre magro.

A camada cromática superficial apresentava uma camada protectora, que se descreve em seguida.

Camada de acabamento

A utilização de vernizes para proteger, evitar a alteração da camada cromática, e realçar a beleza das pinturas, aumentando o grau de saturação

⁸⁶³ L. MASSCHELEIN-KLEINER, *op. cit.*, 1978, p. 72 e 73.

⁸⁶⁴ Giorgio VASARI, *op. cit.*, 1960, p. 291.

das cores e dando-lhes um aspecto mais ou menos brilhante, data da Antiguidade.

O seu ingrediente essencial é a resina. Esta pode ser de origem natural (vernizes tradicionais à base de por exemplo resinas naturais como mástique e damar, provenientes de duas espécies de árvores descobertas no Extremo Oriente), ou sintética (vernizes recentes à base de resinas acrílicas ou vinílicas). A camada de acabamento pode ser intencionalmente corada⁸⁶⁵ por meio de pigmentos naturais, orgânicos ou inorgânicos.

Na observação da superfície da obra sob luz normal detectou-se que a camada de acabamento estava muito escurecida devido à sua oxidação fotoquímica acentuada. Por apresentar uma fina rede de *craquelures* de idade e um tom castanho-avermelhado, com brilho sedoso, parecia tratar-se de um “verniz” antigo⁸⁶⁶. Essa camada foi aplicada com a pintura emoldurada na estrutura original, até à linha de limite entre a camada pictórica e a rebarba (fig. 266).

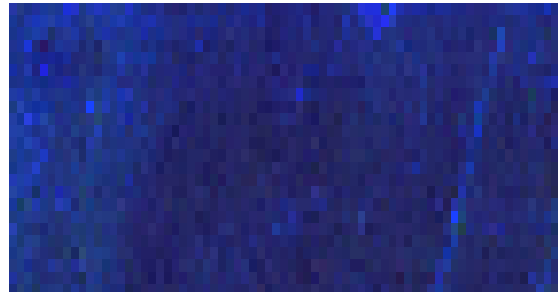


Figs. 266 – *Visitação*, 1591-92, Thomas Luis, igreja da SCM do Montijo. Fotografias sob luz normal
© F. R. Cordeiro.

⁸⁶⁵ Sobre este assunto: Manuela Mendonça *et al.*, *op. cit.*, 1993, p.48.

⁸⁶⁶ Matteini refere num estudo que a “idade” do verniz pode ser analisada como «*muito antiga, pouco antiga ou recente*», através da observação da cor da fluorescência deste, sob a radiação UV, de acordo com a experiência do observador. Mauro MATTEINI, 1990, p. 83. Este tipo de diagnóstico pode ser considerado subjectivo.

A observação da camada de acabamento com radiação UV revelou que esta foi aplicada de forma cuidada, homogénea (figs. 267 e 268).



Figs. 267 e 268 – *Visitação*, 1591-92, Thomas Luis, igreja da SCM do Montijo. Fotografias sob luz normal e radiação ultra violeta. Observe-se a homogeneidade da aplicação do verniz. © F. R. Cordeiro de fotog. geral de DEM-IPCR, 2003.

Para análise da camada de acabamento foram recolhidas três micro amostras (entre as oito referidas), em locais que apresentavam indubitavelmente verniz, confirmado com radiação UV (amostras n.^{os} 1, 2 e 4).

A análise estratigráfica por OM revelou que esta apresenta uma espessura máxima de 18 μm .

Por μ -FTIR, detectou-se que se tratava de uma camada de acabamento de natureza óleo-resinosa⁸⁶⁷.

No século XIV os escritores italianos referiam-se à resina como «*vernix*»⁸⁶⁸ e ao verniz como «*vernice liquida*»⁸⁶⁹. Em *Il Libro dell'Arte*, Cennini refere a aplicação de «*vernice liquida*»⁸⁷⁰, para realçar as cores, mas não especifica a sua natureza.

Estudos referem que os vernizes utilizados no século XVI eram à base de resinas naturais como a sandáracca (segregada pelos ciprestes – sobretudo dos géneros *Cupressus*, *Juniperus* e *Thuja*), a colofónia (obtida a partir dos

⁸⁶⁷ Isabel RIBEIRO, Relatório *Visitação da Virgem* [aditamento - μ -FTIR da camada de «verniz»], Arquivo do LJF-DGPC (ex. DEM-IPCR), solicitado por Filipa R. Cordeiro (Coord.), [2004b] (p. 1). *Apud* Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2013a, p. 176, Anexo IV – EPP, artigo n.º 9.

⁸⁶⁸ Rutherford J. GETTENS, George L. STOUT, *op. cit.*, 1966, p. 73.

⁸⁶⁹ *Id.*, *ibid.*

⁸⁷⁰ Cennino d' Andrea CENNINI, *op. cit.*, 1988, pp. 141, 192 e 193.

pinheiros – *Pinus* sp.) ou a terebintina de Veneza (resina dos abetos – *Abies* sp.)⁸⁷¹.

No lugar de considerar a camada de acabamento óleo-resinosa como sendo original, será mais correcto interpretá-la como sendo muito antiga.

Neste caso esta tem características semelhantes à da resina natural de sandáracca, a vários níveis:

- químico, pois segundo o manuscrito *Reglas para pintar* a sandáracca era diluída em óleos secativos⁸⁷², e é solúvel em etanol⁸⁷³ (um dos solventes utilizado na limpeza da *Visitação*, na intervenção de 2003-2004 – Parte II, 1.5.3);

- físico, uma vez que apresentava uma rede fina de *craquelures* de idade acompanhando os estratos pictóricos subjacentes (o verniz de sandáracca não é estável, com o tempo torna-se quebradiço, criando estalados como finos cabelos⁸⁷⁴ que dão à superfície um aspecto sedoso);

- óptico, pois apresentava um tom castanho-avermelhado⁸⁷⁵ escuro (devido à oxidação fotoquímica o verniz de sandáracca altera a sua cor amarela clara⁸⁷⁶ para essa tonalidade).

A fonte mais abundante da resina sandáracca é o cipreste de Cartagena (*Tetraclinis articulata*), denominado *Callistris quadrivalvis* na Antiguidade. Esta árvore existe na Europa, no Norte de África, na costa Mediterrânica, e na Austrália.

⁸⁷¹ Sobre vernizes utilizados no século XVI: Bárbara GIGANTE, «Resinas Naturais», *Conservar Património* n.º 1, Lisboa: ARP, 2005, pp. 33-46; Rocío BRUQUETAS GALÁN, *op. cit.*, 1998, pp. 33-44.

⁸⁷² Rocío BRUQUETAS GALÁN, *op. cit.*, 1998, p. 36.

⁸⁷³ Rutherford J. GETTENS, George L. STOUT, *op. cit.*, 1966, pp. 72 e 73. Um estudo de Masschelein-Kleiner corrobora com Gettens, refere que a resina natural sandáracca pode ser facilmente removida com álcool, metanol ou etanol. L. MASSCHELEIN - KLEINER, *Les Solvants*, Cours de Conservations 2, Bruxelles: Institut Royal du Patrimoine Artistique, 1981, p. 110.L. O etanol foi o solvente orgânico em maior proporção no *solvent gel* ternário formulado pela autora para o aligeiramento da camada de acabamento.

⁸⁷⁴ *Id.*, p. 60.

⁸⁷⁵ Rutherford J. GETTENS, George L. STOUT, *op. cit.*, 1966, p. 59.

⁸⁷⁶ B. GIGANTE, *op. cit.*, 2005, p. 39.

Nos tempos antigos, aparentemente era exportada de Benghasi, na altura conhecido como Berenice⁸⁷⁷. O Dr. Laguna, na sua tradução de 1570 da obra *De Materia Medica* de Dioscórides, narra que a sandáracca se chamava «*grasa en Castilla y vernix por las boticas*»⁸⁷⁸.

A pintura de Thomas Luis é composta por cinco estratos (esquema 8): o suporte lenhoso, a preparação, a *imprimitura*, as camadas cromáticas e uma camada de acabamento (a qual poderia ser ou não original).

Esquema 8
Estrutura estratigráfica da *Visitação* de Thomas Luis



A interligação do conteúdo da documentação coeva com os resultados de MEA relativos aos materiais e à técnica no retábulo da *Visitação* permitiu conhecer melhor como funcionavam as oficinas em Portugal, no final do século XVI.

A execução de um retábulo envolvia vários artistas, com diferentes funções e obrigações para com os encomendantes (estando os artistas sujeitos a

⁸⁷⁷ Rutherford J. GETTENS, George L. STOUT, *op. cit.*, 1966, p. 59 e 73

⁸⁷⁸ Rocío BRUQUETAS GALÁN, *op. cit.*, 1998, p. 43.

coimas caso não cumprissem os prazos – conforme apurado na documentação histórica relativa a este caso de estudo).

O retábulo da SCMM foi realizado por três artistas: um mestre de carpintaria (que entalhou painéis, colunas e pelo menos um friso segundo documentação coeva), um mestre pintor de óleo; e um pintor de têmpera e dourador (responsável pela aplicação da preparação em todo o suporte lenhoso, que já não era uma função do pintor).

Para futuros paralelismos, entre os materiais e a técnica empregue nesta pintura e outras obras, reuniram-se aqui os seguintes dados.

A preparação é à base de gesso di-hidratado aglutinado numa cola proteica e óleo.

Embora não se tenha observado desenho subjacente, é possível que este tenha sido efectuado com um material não detectável por IRR, como por exemplo um óxido de ferro.

A *imprimitura*, aplicada com uma função óptica, em geral cor-de-laranja e pontualmente verde azulada, é constituída por gesso, pigmentos e um corante.

As camadas cromáticas são em geral compostas por um a três estratos, sendo visíveis arrependimentos onde estas são mais finas e provavelmente mais ricas em aglutinantes e corante do que em pigmentos. Tal como a *imprimitura*, são à base de pigmentos inorgânicos e orgânicos utilizados na época, aglutinados em óleo e proteínas.

A camada de acabamento, talvez original, era de natureza óleo-resinosa.

1.5 - A história “transmemorial” da *Visitação*

Uma vez criado, o Património Cultural sofre mudanças mais ou menos acentuadas consoante os factores de degradação a que é sujeito.

A pintura quinhentista *Visitação* do pintor Thomas Luis não foi excepção, ao longo de quatro séculos sofreu alterações muito complexas a três níveis: histórico, estético, e físico-químico. Esses danos foram causados pelas interacções entre os materiais da pintura e os factores extrínsecos, o ambiental, o biológico e sobretudo o humano.

Complementando estudos⁸⁷⁹ anteriores, descreve-se aqui a «*história clínica*»⁸⁸⁰, material e imaterial, relativa a essas modificações na *Visitação*.

Nesse sentido, este sub-capítulo foi metodologicamente dividido em três partes.

Na primeira, tendo em conta as marcas “transmemoriais” presentes nesta pintura, destacam-se os danos e os factores de degradação que terão ocorrido entre a concepção da obra e o início do século XX.

Em seguida, descreve-se como ocorreu a descoberta desta pintura e a primeira intervenção de conservação e restauro, realizada em 1998, propondo definições para conceitos como “pintura de construção”, “remodelação” e “des-remodelação”, ligados a determinadas observações.

Na terceira parte, expõem-se a última intervenção de conservação e restauro, realizada entre 2003 e 2004, que incluiu o tratamento de danos graves. Debatem-se critérios de «*des-restauro*»⁸⁸¹, de “re-restauro”, e de

⁸⁷⁹ Estudos de Filipa R. CORDEIRO: *op. cit.*, 2005; *Olhar de perto Thomás Luis e a “Visitação”*: *Teoria da Arte e Fortuna Crítica*, Seminários de Doutoramento do IHA/ FLUL, Prof. Doutor Vítor Serrão, Lisboa: IGAC [Fev. 2009a]; *op. cit.*, 2010c; *op. cit.*, 2010-2011.

⁸⁸⁰ A «*história clínica*» reporta-se à descrição das alterações num bem cultural, por ordem cronológica. Esta Terminologia foi utilizada num estudo que relaciona o diagnóstico feito por um conservador-restaurador com o realizado por um médico. Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2010a, p. 84. Anexo IV – EPP, artigo n.º1.

⁸⁸¹ Sobre o significado da terminologia «*des-restauro*»: Françoise TOLLON, «*Quelques questions sur la dé-restauration*», *Restauration, Dé-Restauration, Re-restauration*, 4^{ième}

“autenticidade” ao abrigo de documentos do Comité do Património Mundial da United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation (UNESCO), e desta última organização em conjunto com o International Center for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM) e o International Council of Monuments and Sites (ICOMOS). Essa intervenção foi assente em princípios de “compatibilidade”, “estabilidade”, “reversibilidade”, “diferenciação” e “intervenção mínima”, procurando respeitar as directrizes apresentadas no código de ética (CE) do American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (AIC).

Nos dois últimos sub-capítulos demonstra-se, através de exemplos, como o apoio laboratorial pode ser útil para compreender determinadas alterações em bens culturais. Utilizaram-se os seguintes MEA de área: documentação fotográfica com luz normal, rasante e radiação UV, EDXRF, μ -FTIR, OM e MA.

1.5.1 – As alterações causadas pelos factores ambiental, biológico e humano: séculos XVI-XX

A *Visitação* teve o seu “nascimento”, o seu período de apogeu, e um de decadência que levou à sua substituição por outra no século XVIII.

O meio ambiente teve uma ligeira influência na degradação desta pintura retabular. Este fomentou o inevitável envelhecimento natural dos seus materiais intrínsecos, ou seja: a criação da tradicional rede de estalados de idade na camada pictórica, no sentido preferencial do veio da madeira (como consequência dos movimentos do suporte em resposta às oscilações na Humidade Relativa); o aumento da transparência de certas zonas da camada cromática superficial, deixando visíveis arrependimentos subjacentes; a inevitável descoloração dos tons originais da obra pela acção cumulativa da luz; e a oxidação fotoquímica da camada de protecção (que poderia ser ou não

original – Parte II, 1.4.2), «*outrora aplicada para assegurar a saturação dos tons originais e a protecção da pintura*»⁸⁸², funções perdidas entretanto.

Pontualmente o suporte da pintura sofreu um ataque biológico por insectos xilófagos, que pelo tom do serrim era «*antigo*»⁸⁸³ (muito oxidado, castanho-escuro), não se podendo precisar a sua datação.

Além dos factores ambientais e biológicos, a *Visitação* sofreu danos causados por acções humanas que terão iniciado muito cedo.

A *Visitação* de Thomas Luis terá iniciado o seu período de decadência em c.1650, tornando-se *démodé*, antiquada, diante das tendências do Barroco (que deu os primeiros passos em Portugal no início de seiscentos), com novos parâmetros artísticos, com o naturalismo a nível do desenho e o cromatismo de cariz tenebrista de André Reinoso (discípulo de Simão Rodrigues), as composições cheias de movimento de Bento Coelho da Silveira (c.1617-1708) e a doçura de Josefa de Ayala (1630-1684).

A igreja da Misericórdia da Aldeia Galega sofreu obras em 1710, adjudicadas ao pedreiro Amaro dos Santos, que num dos pagamentos cobrou «*54.000 rs pelo trabalho*»⁸⁸⁴, mas parece que esta intervenção não envolvia ainda o retábulo do alta-mor, o qual tinha a *Visitação* na zona central.

Em 1755, um terramoto atingiu Portugal, tendo repercussões nefastas não só na cidade de Lisboa como na Aldeia Galega do Ribatejo, não tendo provavelmente escapado ileso o retábulo da igreja da SCM desta última terra.

Dois anos depois fizeram-se «*grandes obras na capela-mor da igreja, infelizmente não discriminadas*»⁸⁸⁵. No decorrer dessas obras é plausível que o retábulo tenha sido desmontado, sendo a *Visitação*, o grande painel central, e os outros painéis de menor dimensão removidos do seu local original, ficando

⁸⁸² Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2013a, p. 176. Anexo IV, EPP - Artigo n.º 9.

⁸⁸³ Sobre o ataque biológico na *Visitação* de Thomas Luis: Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2005, p. 61.

⁸⁸⁴ Relativamente ao trabalho de Amaro dos Santos: AHMM, *L.º de Rec. e Despesa da Miz.ª de 1708-1734*, fl.19. Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2005a, p. 22.

⁸⁸⁵ Observação de Vítor Serrão baseada no seguinte documento: AHMM, *L.º de Rec. e Despesa da Miz.ª, 1750-1765*, fls. 68 v.º e segs. Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2005a, p. 22.

vulneráveis à sua desapareição. Em data desconhecida, perderam-se todos os painéis excepto a *Visitação*.

Em 1768, o retábulo encontrava-se em «estado de velhice e incapacidade»⁸⁸⁶.

Sabe-se que em 1789-1790, o carpinteiro Eusébio dos Santos «trabalhou no altar, num vasto programa de intervenção»⁸⁸⁷, que incluiu obras de pintura e douradura por «Matias Gomes Neto»⁸⁸⁸.

Tendo o retábulo, que incluía a *Visitação*, sido considerado “inútil”, duas décadas antes, cuida-se que terá então perdido a sua função devocional e sido utilizada para outra função.

Por ignorância, ou seja, falta de conhecimento sobre o seu valor patrimonial, a pintura retabular sofreu incisões profundas, com disposições e formas distintas, tais como: verticais, horizontais, oblíquas e semi-circulares (fig. 269), que terão sido causadas por instrumentos de trabalho de carpintaria (ex. formões e compassos). Dada a extensão dessas marcas (algumas com c. 200 cm de comprimento), é possível que tenham sido realizadas com a *Visitação* na horizontal, tendo esta sido utilizada provavelmente como mesa de trabalho.

⁸⁸⁶ *Id.*, *ibid.*

⁸⁸⁷ Descrição de Vítor Serrão baseada num recibo de 8 de Março de 1789: AHMM, L.^o de Rec. e Despesa da Miz.^a, cx. 44. *Id.*, *ibid.*

⁸⁸⁸ Segundo Vítor Serrão, Matias Gomes Neto foi «autor, anos depois, de uma tela para a enfermaria do hospital». HHMM, L.^o de Rec. e Despesa da Miz.^a, cx. 44. Recibo de 30 de Março de 1795. *Id.*, *ibid.*

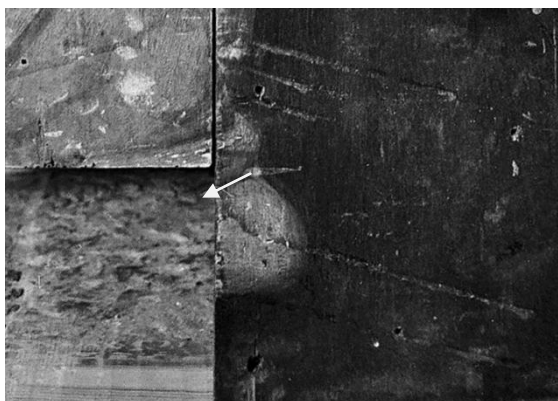


Fig. 269 – *Visitação*, 1591-1592, Thomas Luis. Notem-se as incisões profundas: verticais; horizontais, oblíquas e semi-circulares. © F. R. Cordeiro.

Em 1799, é plausível que a pintura de Thomas Luis tenha sofrido a sua maior decadência, quase definitiva, aquando da encomenda de uma nova *Visitação* a Manuel António Araújo⁸⁸⁹. Nessa época a *Visitação* de Thomas terá desempenhado a sua última função, a de parede de forro da tribuna setecentista. Com esse propósito, a pintura sofreu terríveis modificações, irreversíveis, designadamente: remoção das travessas (deixando alguns cravos

⁸⁸⁹ Sobre a encomenda da *Visitação* a Manuel de Araújo: Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2005a, p. 22. Desconhece-se onde se encontra a pintura de M. Araújo.

originais no painel); separação das tábuas; serragem e desbaste (na frente e no reverso); e colocação das tábuas, desniveladas, na parede esquerda da tribuna setecentista, adaptadas à ombreira de uma porta (figs. 270-273).



270



271



272



273

Figs. 270 a 273 – Alterações na *Visitação* de Thomas provavelmente realizadas no século XVIII:
 - corte das tábuas na zona do sapato da Virgem (fotog. sob luz normal), © F. R. Cordeiro;
 - desbaste no reverso do suporte (fotografia sob luz rasante), © F. R. Cordeiro;
 - desnivelamento das tábuas na zona do chapéu da Virgem, (fotog. sob luz normal), © F. R. Cordeiro;
 - desbaste da frente do suporte na zona do sacerdote Zacarias e dos degraus do templo, para adaptar a *Visitação* à porta da tribuna (fotog. sob luz normal), © SCMM, F. R. Cordeiro.

No século XVIII, muitas obras sofreram alterações, devido à “mudança de estilo artístico”, semelhantes à *Visitação* de Thomas, tendo-se perdido algumas (parcial ou totalmente). De referir os seguintes casos: a pintura retabular quinhentista de Fernão Gomes da Sé de Santa Maria de Setúbal, retirada do local original em c. 1700, que se julgava perdida, encontrada parcialmente no

século XX⁸⁹⁰ (c. 20% do total, apenas as tábuas do lado esquerdo), atrás da talha dourada barroca do altar-mor; a pintura mural do tecto da *Capela de S. Francisco de Assis* no Mosteiro das Chagas de Cristo de Vila Viçosa, cujos grutescos e *quadri riportati* com cenas campestres, do c. 1595-1600, atribuídos a Thomas Luis, foram ocultados por temas sacros alusivos à *Vida de S. João Evangelista*, por questões normativas⁸⁹¹ ou de reutilização do suporte por motivos devocionais⁸⁹²; *A Virgem com o Menino e Anjos Músicos*, por Vasco Pereira Lusitano, alt. 245 x larg. 182 (cm), datada de 1604, da Capela da Virgem da Companhia, em Ponta Delgada, ocultada sob uma tela⁸⁹³ que imitava torpemente a sua composição.

No século XX, a Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN), procurando a “unidade de estilo”, que deu preferência aos estilos românico e gótico, removeu bens culturais do século XVI e posteriores, de edifícios religiosos, tendo-se perdido muitos (ex. as pinturas da predela⁸⁹⁴ do retábulo-mor, por Simão Rodrigues, da igreja do Convento de S. Domingos de Elvas). No século XXI, ainda se continuaram a retirar obras sacras dos seus locais originais, acção que se por um lado fomenta a existência de museus, por

⁸⁹⁰ Padre Rui Rosmaninho, *com. pess.*, 2011.

⁸⁹¹ Segundo Vítor Serrão, a pintura alusiva à *Vida de S. João Evangelista*, considerada de final de Seiscentos, a qual cobria os grutescos quinhentistas atribuídos a Thomas Luis, foi efectuada com um «sentido decoroso», tratou-se de um «repinte contra-reformista». Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 206.

⁸⁹² Possivelmente para satisfazer uma tendência devocional das clarissas, os grutescos do tecto, considerados “ultrapassados”, foram tapados com temas ligados à vida de S. João Evangelista, sendo o suporte mural sido reutilizado para esse fim. Aquando dessa empreitada, o nu não foi ocultado numa das novas cenas relativa ao *Martírio de S. João no caldeiro*, no qual S. João aparece de peito desnudo. Os grutescos com atlantes e cariátides de peito desnudo, existentes no arco de entrada nessa divisão, também não foram cobertos na mesma época, mantiveram-se incólumes até hoje.

⁸⁹³ Juan Miguel SERRERA, «*A Virgem com o Menino e Anjos Músicos*», *A pintura maneirista em Portugal – Arte no tempo de Camões*, Lisboa: CNCDP, 1995, p. 289.

⁸⁹⁴ Sobre as pinturas da predela do retábulo-mor da igreja do Convento de S. Domingos: Vítor SERRÃO, «Tábua da igreja do Convento de S. Domingos de Elvas, *Adoração dos Pastores*, Simão Rodrigues, c. 1595», *A Pintura Maneirista em Portugal – Arte no tempo de Camões*, Lisboa: CNCDP, 1995, p. 255.

outro desrespeita um parâmetro fundamental de “autenticidade” segundo a UNESCO (Paris, 1977), o local original de «*implantação*»⁸⁹⁵ do bem cultural.

Provavelmente entre os séculos XIX e início do XX, enquanto a *Visitação* esteve “escondida” na tribuna tardo-barroca, esta foi submetida a outra degradação fomentada pelo factor humano. Ao longo de décadas (é difícil atribuir um contexto temporal exacto), esta pintura recebeu a colocação progressiva de pregos finos (totalmente distintos dos cravos espessos originais, que seguravam as travessas da *Visitação* – Parte II – 1.4.1), de diferentes tipos e espessuras (até atingir cerca de uma centena), cravados no seu suporte, sobre toda a superfície da camada pictórica, excepto nos bordos encostados na tribuna (fig. 274). A existência destes pregos será devida a uma tradição popular, que envolvia a sua colocação no decurso de “pedidos”⁸⁹⁶ aos santos representados. Também se poderia colocar a hipótese de os inúmeros pregos, que a pintura apresenta, terem sido fruto da prática quaresmal, ainda com o retábulo no local original (antes do terramoto). D. Antónia da Gama de Mendonça (mulher do provedor em funções na época da concepção da *Visitação*) «*mandou fazer e deu armação de panos negros para se armar a igreja na Quaresma*»⁸⁹⁷.

No entanto esta última hipótese não é plausível pois os panos não eram presos nas próprias pinturas⁸⁹⁸.

⁸⁹⁵ Cada bem cultural deve satisfazer o «*teste da autenticidade*»: «*in [...] setting*». UNESCO, *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*, Paris: UNESCO, 1977, Art. 9, p. 4.

⁸⁹⁶ O mesmo sucedeu na imagem quinhentista de Santo António da igreja de S. Silvestre de Unhos, na qual colocavam pregos para que se concretizassem os pedidos. Sobre este assunto: Filipa R. CORDEIRO, *Igreja Matriz de Unhos - Imagem devocional de Santo António do século XVI, Diagnóstico e Proposta de Tratamento*, Estoril: Veritage Preservação de Bens Culturais, Lda. [Agosto 2008].

⁸⁹⁷ José Simões QUARESMA, *op. cit.*, 1948, p. 46.

⁸⁹⁸ De referir por ex. o caso da igreja Matriz de S. Marcos de Calhandriz, em Alverca, que no período quaresmal colocava panos, presos por meio de pregos colocados nos entablamentos e nas colunas dos retábulos, para ocultar as imagens votivas. No século XX, esses pregos foram substituídos por camarões pontuais. Sobre este assunto: Filipa R. CORDEIRO, *Igreja Paroquial*

Entre o “século XIX ou início do século XX”⁸⁹⁹, a superfície pictórica da pintura foi toda coberta por uma tinta monocromática branca, excepto nas zonas de encosto, escondidas (fig. 275). Essa camada de tinta protegeu, de certo modo, a obra da descoloração dos seus tons originais (pela acção cumulativa da luz) e de outras degradações causadas pelo factor humano.



274



275

Figs. 274 e 275 – Alterações na *Visitação* de Thomas realizadas entre o séc. XIX e o início do séc. XX:

- colocação de mais de uma centena de pregos finos (canto superior esquerdo), © F. R. Cordeiro;
- aplicação de uma camada de tinta monocromática sobre a superfície pictórica exposta, © F. R. Cordeiro.

A pintura ficou esquecida até ao seu providencial achamento em « *finais de 1998*»⁹⁰⁰.

de S. Marcos de Calhandriz - *Conservação e Restauro do Património Móvel e Imóvel*, Estoril: Veritage, Preservação de Bens Culturais, Lda. [Julho 2008].

⁸⁹⁹ Não se dispõe de amostras que permitam analisar a constituição da tinta monocromática branca, que existia sobre a *Visitação*, de modo a atribuir um contexto temporal mais preciso relativo à sua aplicação. Caso essa tinta fosse à base de branco de titânio, nunca poderia ser anterior a 1916, no entanto desconhecendo-se a sua composição coloca-se aqui um espaço de tempo alargado. Sobre o branco de titânio: Rutherford. J. GETTENS, George L. STOUT, *op. cit.*, 1966, p. 161.

⁹⁰⁰ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2002, p. 212.

Na transição dos séculos XX e XXI, seguiram-se duas intervenções de conservação e restauro no espaço de meia década, as quais se descrevem em seguida.

1.5.2 – A descoberta do painel *Visitação* e a primeira intervenção de conservação e restauro: 1998

No ano litúrgico do *Espírito Santo*, dois anos antes do ano jubilar, a equipa de «*Restauro*»⁹⁰¹ envolvida no tratamento de restauro do retábulo-mor setecentista da igreja da Misericórdia do Montijo realizou sondagens nas paredes da tribuna, para detecção de eventual presença de pintura subjacente.

Em Outubro de 1998, sob uma espessa camada de tinta monocromática, branca, a *Visitação* de Thomas Luis como que “ressuscitou” (fig. 276).



Fig. 276 – Forro da tribuna do retábulo setecentista. Descoberta da *Visitação* de Thomas Luis em 1998. 1ª fase da intervenção - remoção da camada monocromática branca que cobria a pintura. © SCMM.

Foram providencialmente descobertas as oito tábuas constituintes deste painel quincentista (algumas lacunares). Tratou-se de um importante achado

⁹⁰¹ Segundo Vítor Serrão participaram nesta intervenção uma «*técnica*» e um «*técnico de restauro*». Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2002, pp. 211 e 235.

sob o ponto de vista artístico. Constituiu uma novidade de peso, não só para o património artístico montijense, onde não abunda pintura do século XVI com esta qualidade, mas também para a História da Arte portuguesa, que em anos recentes tem vindo a revalorizar a produção artística de períodos históricos menos conhecidos, como é o caso do ciclo maneirista, em que Thomas Luis se insere.

Antes deste achado, o artista já era conhecido como pintor das modalidades de óleo e de fresco, mas apenas se conheciam exemplos pictóricos materiais desta última técnica. A sua actividade como pintor de óleo era conhecida apenas sobre uma base cripto-histórica, a partir de documentação arquivística referente à *Visitação*⁹⁰², pintura que era dada como desaparecida.

Na sequência deste essencial acontecimento, o painel de Thomas Luis teve a primeira intervenção de conservação e restauro, que infelizmente causou algumas alterações na pintura, detectadas no decurso de um diagnóstico efectuado pela autora⁹⁰³ em 2003, aqui descrito em detalhe.

Em c. 90% da pintura, observavam-se pequenos resíduos da camada de acabamento, dispersos, os quais sob radiação ultra violeta (UV) fluoresciam do mesmo modo que as zonas com maiores extensões de camada de acabamento, demonstrando que a pintura tinha sido alvo de uma limpeza heterogénea, incompleta (figs. 277 e 278).

As partes da *Visitação* em muito mau estado de preservação, “desgastada” e com restos da camada de acabamento, estavam separadas por uma fina “linha branca” das zonas em bom estado de preservação, ainda com a camada de acabamento por remover, c. 10% da superfície total (fig. 279).

⁹⁰² Até 1998 a pintura *Visitação* de Thomas era apenas conhecida com base em documentos pontuais referidos nos seguintes estudos: José S. QUARESMA, *op. cit.*, 1948, p. 41; Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 1983 (docs. n.ºs 60, 62, 66, 67, 84 e 85), pp. 126, 127, 331, 348, 326-328, 389 e 390.

⁹⁰³ Parte do diagnóstico foi publicado no seguinte estudo: Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2005, pp. 57-65.



Figs. 277 e 278 – Detalhe do manto verde azulado e da túnica cor-de-rosa da Virgem. Fotog. sob luz normal (400-750 nm), © F. R. Cordeiro. Fotog. sob radiação UV (abaixo dos 400 nm), P. Sousa.



Fig. 279 – A *Visitação* (detalhe), 1591-92, Thomas Luis. Vestes de Santa Isabel após uma intervenção de limpeza duvidosa. De notar as duas zonas com diferentes estados de preservação, intercaladas por uma fina linha residual da tinta branca: a zona superior desgastada, com perda de velaturas e de camadas cromáticas; e a zona inferior da área em apreço, ainda com uma camada de verniz por remover. © F. R. Cordeiro, 2003.

Observavam-se lacunas de diferentes dimensões e níveis de profundidade, sobretudo nas zonas da Virgem e de Santa Isabel (esquema 9).

Esquema 9

Manto de Santa Isabel: lacunas com diferentes níveis de profundidade



Perda de:

- - velatura;
- - velatura e camada cromática;
- - todas as camadas cromáticas (até se observar a *imprimatura*);
- - *imprimatura* e preparação até se observar o suporte.

© F. R. Cordeiro.

Quando ocorreu o desgaste das camadas cromáticas?

Apesar das lacunas, a camada pictórica da *Visitação* apresentava uma excelente coesão, entre as partículas de pigmento, e uma elevada adesão entre os vários estratos pictóricos, demonstrando que Thomas Luis respeitou as regras, podendo concluir-se que as lacunas dispersas não foram causadas por uma técnica irracional do artista.

Teria essa degradação acontecido nos séculos XVII-XVIII, nomeadamente neste último, em c. 1799, época plausível da colocação da *Visitação* na parede da tribuna setecentista?

Nos *Segredos Necessários para os Offícios, Artes, e Manufacturas*, da Oficina lisboeta de Simão Thaddeo Ferreira, do ano de 1794, existe uma receita que recomenda:

«se o painel fôr antigo he necessário alimpalo com uma brocha hum pouco áspera, molhada em lexívia tépida, composta de uma camada de água do rio e de huma quarta de sabão negro [...] Para renovar huma pintura velha lava a pintura três ou quatro vezes com agua de cal. Quando hum painel está novo, dá-se vivacidade ás côres do modo seguinte. Dissolve hum bocado de assucar candi [...] na [...] agoa ardente [...] [junta] uma clara de ovo [...] e passa [...] por cima do painel huma esponja fina [...] molhada neste licor»⁹⁰⁴.

Receituários como este eram conhecidos naquela época por “pintores-restauradores”.

Poder-se-ia pensar que alguns dos agentes de limpeza acima referidos fossem os responsáveis por parte dos desgastes sofridos pela *Visitação*. No entanto existem dados que validam outra explicação para esses danos.

⁹⁰⁴ Vítor SERRÃO, «“Renovar”, “repintar”, “retocar”: estratégias do pintor-restaurador em Portugal, do século XVI ao XIX. Razões ideológicas do iconoclasma destruidor e da iconofilia conservadora, ou o conceito de “restauro utilitarista” versus “restauro científico”», *Conservar Património*, n.º 3-4, Lisboa: ARP, 2006, pp. 57-58.

Como se referiu os “desgastes” não estavam presentes em toda a superfície da obra.

Porque não havia “desgastes” nas zonas que ainda apresentavam a camada de acabamento?

Qual a causa da “linha branca” (mencionada atrás - fig. 279), em certas zonas da pintura?

Apurou-se que o primeiro tratamento da *Visitação*, datado de 1998, foi realizado em duas fases.

A primeira fase incluiu a limpeza da camada cromática, que segundo o relatório do restauro envolveu a «*remoção de três camadas pictóricas*»⁹⁰⁵.

Na segunda (que se descreverá em detalhe mais à frente), foi efectuado o tratamento do suporte e o «*retoque*»⁹⁰⁶ monocromático cor-de-rosa claro⁹⁰⁷, com repinte pontual (esquema 10).

A documentação fotográfica, respeitante à primeira fase, revela que a tinta branca (que cobria c. 90% parte da obra) foi removida com a pintura ainda no forro da tribuna setecentista (fig. 276). Este facto explica por que razão se observavam linhas de acumulação da dita tinta branca (fig. 279), entre as zonas limpas, infelizmente em calamitoso estado de preservação, e as zonas por limpar, que estavam em bom estado de preservação, possivelmente devido à falta de acesso, por se encontrarem escondidas atrás do forro da tribuna. Encontrou-se portanto a explicação para a presença das “linhas brancas” (verticais e horizontais - esquema 10), fronteiras entre as zonas limpas e as por limpar.

⁹⁰⁵ SCMM, *Ofício ref.ª 614/04* (documentação fotográfica do relatório da intervenção de 1998 no painel quinhentista *Visitação* da SCMM), Montijo: SCMM [07/12/2004].

⁹⁰⁶ Retoque ou reintegração cromática - «*aplicação de tinta nova em áreas onde a tinta original se perdeu ou foi desgastada*». Tradução da autora referente aos termos «*inpainting*» e «*retouching*» (considerado como sinónimo do primeiro). CCI, «Condition Reporting – Paintings. Part III: Glossary of Terms», *CCI Notes* 10/11, Ottawa: Communications Canada, 1994, p. 6. Sobre vários tipos de retoque («*Retoque a tratteggio*», «*ilusionista*» ou «*por meio de tom neutro*»): M. MENDONÇA *et al*, *op. cit.*, 1993, p. 66.

⁹⁰⁷ Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2010b, pp. 85 e 88.

Permaneceu uma questão em aberto: porque terão sido removidas as camadas cromáticas originais em zonas demarcadas, deixando a descoberto arrependimentos e “pintura de construção”⁹⁰⁸ de Thomas Luis (esquema 10)?

No processo da descoberta da *Visitação* terão alguns arrependimentos, tenuemente visíveis (Parte II, 1.4), feito supor aos técnicos responsáveis pela limpeza, a existência de outra pintura subjacente mais antiga, talvez um “primitivo”, conduzindo ao levantamento imprudente de «três camadas pictóricas» em diversas zonas da pintura ou terão esses desgastes sido acidentais?

A legendagem do relatório da intervenção de 1998 – o «*Interior do altar-mor, após remoção de três camadas pictóricas*»⁹⁰⁹ –, e um testemunho pessoal aferiu que as camadas pictóricas do canto superior esquerdo da pintura foram desbastadas até ao suporte por meio de uma «*rebarbadora eléctrica com lixa nº4*»⁹¹⁰, revelando que a remoção das camadas cromáticas foi consciente (não acidental).

⁹⁰⁸ “Pintura de construção”: camada(s) cromática(s) que compõem os motivos artísticos contidos no tema representado na pintura, as quais o artista oculta aquando da aplicação da camada cromática superficial. Filipa R. CORDEIRO, «Problemas em intervenções de conservação e restauro. Como evitá-los?», *Ge-conservación/ conservação*, nº1, 2010c, p. 158. In <http://ge-iic.com/revista/numero-2es>. Anexo IV – EPP, artigo nº 3.

⁹⁰⁹ SCMM, *Ofício ref.ª 614/04* (documentação fotográfica do relatório da intervenção de 1998 no painel quinhentista *Visitação* da SCMM), Montijo: SCMM [07/12/2004].

⁹¹⁰ Um estudo refere que as marcas semi-circulares na obra, pela sua forma, poderiam ter sido causadas por uma rebarbadora eléctrica. Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.* 2005, p. 63. Este instrumento apenas poderia ter sido utilizado no século XX. Segundo se conseguiu apurar recentemente, este desbaste ocorreu aquando da descoberta da obra, em 1998. António Seródio LOPES, *com. pess.*, 17 de Maio de 2010.

Esquema 10
Modificações na *Visitação* de Thomas Luis: 1998



Legenda:

- - verniz por remover (únicas áreas com a camada cromática subjacente em bom estado de preservação);
- - retoque cor-de-rosa (com repinte pontual), na zona desbastada com rebarbadora eléctrica;
- - resíduos de tinta branca (linhas verticais e horizontais);
- - arrependimentos evidenciados;
- - “pintura de construção” tornada visível. © F. R. Cordeiro

Situações deste tipo, a descoberta de quadros totalmente escondidos por pinturas ulteriores, foram detectadas com alguma frequência nas décadas de 1960 e 1970 no Museu Nacional de Arte Antiga, ou no antigo Instituto José de Figueiredo (actual IMC IP). Em todos os casos foi tomada a decisão de levantamento integral das pinturas superficiais⁹¹¹.

Desta forma, descobriram-se algumas pinturas portuguesas do século XV. Parece que a maior antiguidade das pinturas subjacentes foi um factor decisivo nesses casos, apostando na possibilidade de adquirir novos conhecimentos sobre épocas mais remotas da arte da Pintura.

É provável que, em 1998, o critério da limpeza já tivesse sido tomado antes de ser conhecida a técnica da *Visitação* revelada em detalhe nesta tese, e serem ponderadas as contra indicações dessa intervenção.

Os resultados das análises laboratoriais realizados no decorrer da presente investigação vieram confirmar que a técnica presente nos escassos vestígios

por exemplo da cor-de-laranja superficial da veste de Santa Isabel (Parte II, 1.4, amostra n.º 8, fig. 264), removida pelos técnicos até deixarem a nu a camada esbranquiçada subjacente (fig. 280),



tratava-se da pintura do mesmo artista, de Thomas Luis.

Fig. 280 – A *Visitação*, 1591-92, Thomas Luis. Detalhe da túnica de Santa Isabel. Camada pictórica em mau estado de preservação, com lixiviações profundas que deixaram visíveis os estratos pictóricos subjacentes. Fotografia sob luz normal, diagnóstico de 2003. © F. R. Cordeiro.

⁹¹¹ Sobre este assunto: António João CRUZ, «Imagens em transformação: os painéis da igreja de Santa Maria, de Tavira, encontrados na ermida de São Pedro, e os problemas colocados pelo seu restauro e estudo laboratorial», *Conservar Património*, n.º 2, Lisboa: ARP, 2005, pp. 29-53.

Qual a definição deste “desgaste” da camada pictórica, fruto de uma limpeza inadequada?

Trata-se de um dano que, embora não tenha sido mencionada em certos glossários⁹¹² multilingues, se designa «lixiviação», conforme estudos estrangeiros, referentes a diagnósticos de bens culturais, nomeadamente de Ségolène Bergeon⁹¹³, Ana Calvo⁹¹⁴ e Cordeiro⁹¹⁵.

Como ocorre a lixiviação, numa pintura?

«Um solvente ou mistura [...] com afinidade química tanto com os materiais a remover como com aqueles a preservar [...] causa a distensão das camadas cromáticas originais, na sua espessura, e o conseqüente enfraquecimento do aglutinante quando exposto às moléculas do solvente. Quando o solvente evapora dá-se a contracção das camadas cromáticas e a conseqüente perda de aglutinante solúvel e conseqüente destacamento de materiais insolúveis, de pigmento»⁹¹⁶.

⁹¹² Alteração não identificada nos seguintes glossários internacionais: M. MENDONÇA *et al*, *op. cit.*, 1993 (em português, francês, americano, dinamarquês e alemão); CCI, *op. cit.*, 1994 (em inglês e francês).

⁹¹³ Sobre a terminologia e o significado de «lixiviation»: Ségolène BERGEON «*Science et Patience*» ou *la Restauration des Peintures*, Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1990, p. 119-120.

⁹¹⁴ Segundo Ana Calvo, a lixiviação ocorre quando existe a «*Extracción de las partes solubles de un sólido insoluble. Fenómeno que ocurre al limpiar un sólido poroso, por ejemplo una pintura por medio de disolventes, y que trae como consecuencia un resecamiento de la superficie, produciendo a veces un velo blanquecino*». Ana CALVO, *Conservación y Restauración, Materiales, Técnicas y Procedimientos, de la A a la Z*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997, p. 135.

⁹¹⁵ Sobre o uso do termo «lixiviação» em estudos portugueses – Filipa R. CORDEIRO: «Estudo e conservação de uma pintura de Francesco Trevisani», *Património Estudos*, n.º 6, Lisboa: DE-IPPAR, 2004, p. 202; *op. cit.*, 2005, p. 62; *op. cit.*, 2010a, p. 86.

⁹¹⁶ Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2010c, p. 144.

O grau de lixiviação depende do tipo de solvente utilizado, do tempo de contacto do solvente com o substrato, da espessura e da natureza deste último⁹¹⁷.

Na *Visitação* de Thomas Luis, a lixiviação terá ocorrido do seguinte modo:

- antes da limpeza de 1998, a camada pictórica original, constituída por preparação, *imprimitura*, camadas cromáticas e uma camada de acabamento (talvez original), apresentava uma camada monocromática branca posterior, que cobria c. 90% da frente da pintura (esquema 11A);

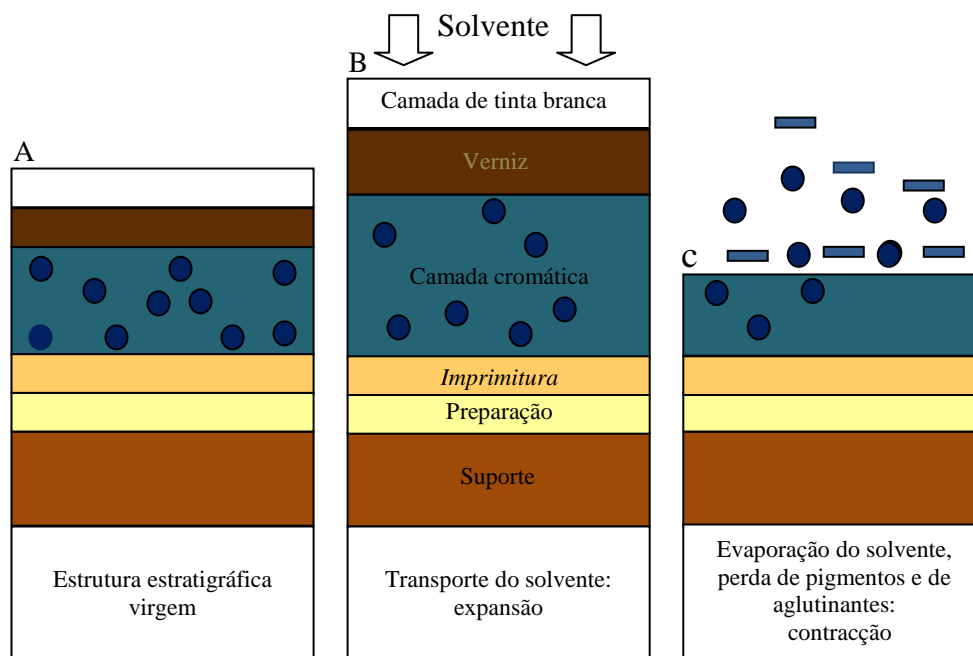
- no processo da limpeza da camada cromática, foi aplicado um agente de limpeza sobre a camada de tinta branca, o qual amoleceu não só esse estrato como os subjacentes originais, causando a sua distensão (esquema 11B);

- esse solvente ou mistura (provavelmente um decapante) com afinidade química com a camada cromática a preservar, causou o enfraquecimento do aglutinante, que ao contrair tornou vulneráveis os materiais constituintes da camada cromática (pigmentos e aglutinantes) – esquema 11C –, facilmente removíveis por via mecânica, plausivelmente com o auxílio de espátulas.

⁹¹⁷ *Id.*, *ibid.*

Esquema 11

Lixiviação da camada cromática da *Visitação* de Thomas Luis



© F. R. Cordeiro

A limpeza realizada em 1998 causou outra alteração grave, “arrastamentos” de tinta original (que não acompanhavam os estalados de idade da camada cromática subjacente), do seu local original para outro, em vários sentidos (vertical, horizontal e oblíquo), danificando grandes extensões da pintura (figs. 281-283).



281



282



Figs. 281 a 283 – Detalhes da *Visitação*. De notar os “arrastamentos” de tinta do seu local original para outro vizinho, na veste de Santa Isabel, na arquitectura e no chapéu da Virgem. Fotografias sob luz normal. © F. R. Cordeiro.

Os “arrastamentos” de camadas cromáticas atingiram maiores repercussões nas seguintes zonas da pintura: Virgem (rosto, pescoço, mão direita, cabelo, panejamento do rosto, chapéu, cordão do chapéu, túnica e manto); Santa Isabel (pescoço, touca, túnica e manto); primeira “servente” (veste); segunda

“servente” (rosto); S. José, antes designado Zacarias (rosto e barba); Zacarias (veste); arquitectura (segundo capitel e coluna, degraus do templo, edifícios atrás da Virgem e de Zacarias)⁹¹⁸.

Como se designam esses “arrastamentos” da camada pictórica?

Talvez por ser uma alteração incomum, esta não está denominada em glossários⁹¹⁹ internacionais.

Wadum *et al*⁹²⁰, num estudo datado de 1995, referente à pintura *Menina do brinco de pérola* de Vermeer, descreveu um dano semelhante, mas não o denominou.

Esta alteração na camada pictórica foi designada por Cordeiro em 2003⁹²¹, como «*transposição*»⁹²², do latim «*Trans + positio*»⁹²³, acto ou efeito de «*Transpor [...] Do lat. Transponere [...] Pôr (alguma coisa) em lugar diferente daquele onde ela estava ou devia estar*»⁹²⁴.

Na *Visitação*, as “transposições” terão acontecido do seguinte modo:

⁹¹⁸ Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2005, pp. 63-64.

⁹¹⁹ Glossários consultados: CCI, “Condition Reporting – Paintings. Part III: Glossary of Terms”, *CCI Notes 10/11*, Ottawa, Communications Canada, 1994; M. MENDONÇA *et al.*, *op. cit.*, 1993.

⁹²⁰ Na sequência de um tratamento inadequado na pintura sobre tela *Menina do brinco de pérola* de Vermeer, um pequeno fragmento da camada cromática saiu do seu local original fixando-se noutra (no brinco de pérola). Nesse caso, a pintura deslocada não deslizou, como na *Visitação* de Thomas, deu uma volta de 180°, depositando-se ao contrário, com a camada de preparação para cima e as camadas cromáticas e de protecção para baixo), e foi fixo durante uma reentelagem, criando aí um novo ponto de luz que adulterava a leitura original da obra do artista. Sobre este assunto: Jorgen WADUM, René HOPPENBROUWERS, Luuk Struick van der LOEFF, *Vermeer en Plein Jour*, Inmerc Naarden: V+K Publishing, 1995, pp. 24-25.

⁹²¹ Alteração diagnosticada e denominada por Cordeiro, partilhada numa reunião interdisciplinar no dia 8 de Outubro de 2003: Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2005, pp. 63 e 81.

⁹²² Trata-se de uma alteração na camada pictórica. Este dano não deve ser confundido com a etapa de tratamento denominada “transposição” realizada no passado, a qual consistia no transporte da camada pictórica, não no mesmo suporte (alteração), mas para outro de substituição. Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2010-2011, p. 259.

⁹²³ Cândido FIGUEIREDO, *op. cit.*, vol. II, 1996, p. 2498.

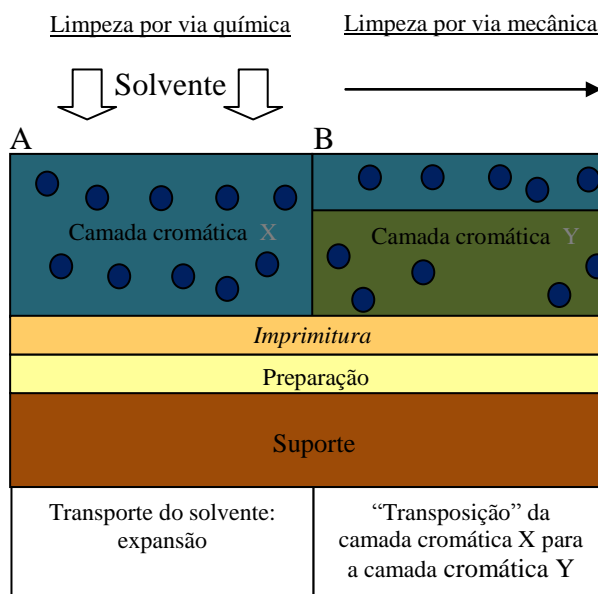
⁹²⁴ *Id.*, p. 2497.

- após a remoção das camadas branca e de acabamento (esquema 11A), um agente de limpeza com afinidade química tanto com os materiais a remover como com aqueles a preservar, causou a distensão da camada cromática original, na sua espessura (esquema 12A);

- durante o “inchamento” da camada cromática, esta foi pontualmente transpostas por via mecânica, do seu local original (camada cromática X) para outro vizinho (camada cromática Y), ocultando as características ópticas e físicas (cor e textura) da camada cromática (figs. 281 a 283 e esquema 12B).

Esquema 12

Transposição superficial da camada cromática de um tom “x” para uma zona vizinha de tom “y” ocultando o tom original dessa zona



A observação de contornos de uma pintura subjacente (arrepentimentos de Thomas Luis, visíveis a olho nu) terá sugerido aos técnicos a presença «*de outra pintura subjacente mais antiga*»⁹²⁵, ou seja, que a pintura superficial de Thomas Luis fosse uma “remodelação”⁹²⁶, levando os técnicos responsáveis pela pressuposta “des-remodelação”⁹²⁷, optando pelo sacrifício de «*três*»⁹²⁸ estratos pictóricos originais.

Infelizmente, após a remoção dos estratos acima referidos, a *Visitação* ficou em calamitoso estado de preservação, quase sem a «*epiderme*»⁹²⁹ (termo utilizado por Luciano Freire, referindo-se aos danos causados em certas pinturas devido a «*limpeza brutal*»⁹³⁰). Como referiu Vítor Serrão: o «*trabalho... contribuiu numa primeira fase para ampliar as feridas na tábuca Visitação, através de uma intervenção infelizmente não avisada (e não acompanhada)*»⁹³¹.

⁹²⁵ Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2010c, pp. 150.

⁹²⁶ “Remodelação”: pintura ulterior que pode incluir alterações no tema, nas cores, nas poses, nas proporções anatómicas, mas vestes e nos atributos das personagens. Trata-se de intervenções realizadas em bens culturais por questões estilísticas (mudança de estilo artístico), normativas (ex. envolvendo a supressão ou acrescento de elementos iconográficos, no sentido de respeitar as normas tridentinas), devocionais (ex. implicando por vezes a alteração do tema), ou estéticas (por questões de gosto).

O termo “remodelação” é aqui apresentado para diferenciar este tipo de acções dos “restauros” que, segundo estudos de Tollon e Perusini, surgem em geral no século XIX, época em que Camilo Boito dá os primeiros passos no sentido do “restauro científico”. Filipa R. Cordeiro, *op. cit.*, 2010c, p. 152.

⁹²⁷ Des-remodelação – remoção de uma remodelação. Sobre a definição de “remodelação”: nota anterior.

⁹²⁸ SCMM, *op. cit.* [07/12/2004].

⁹²⁹ Termo utilizado pelo restaurador Luciano Freire, em c. 1900, a propósito de determinadas pinturas sujeitas a «*limpeza brutal*», que originou «*avarias irremediáveis*», nalguns casos, traduzindo-se na perda da «*epiderme quase por completo*», noutros casos a ficarem «*sem pele*» e noutros ainda, «*adquirem um aspecto ignóbil*». António João CRUZ, «Em busca da imagem original: Luciano Freire e a teoria e a prática do restauro de pintura em Portugal cerca de 1900». *Conservar Património*, n.º 5, Lisboa: ARP, Dez. 2007, p. 72.

⁹³⁰ *Id.*, pp. 71-72.

⁹³¹ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2002, p. 229.

A segunda fase da intervenção de 1998 foi efectuada por um «*Artificie*»⁹³² que participou na conservação do suporte e no restauro da camada pictórica.

O suporte lenhoso da *Visitação* foi submetido às seguintes etapas de conservação curativa: remoção das tábuas da tribuna; limpeza de poeiras superficiais; colmatação de lacunas com contraplacados presos por meio de parafusos em aço inoxidável; nivelamento e união das tábuas através de 8 travessas horizontais novas seguras do mesmo modo (fig. 284). As lacunas no suporte com uma profundidade reduzida (causadas pelo desbastes nas tábuas e pela ausência de encaixes de dupla cauda de andorinha) e as lacunas com perda total do suporte (correspondentes às zonas serradas), não foram colmatadas.



Fig. 284 – Tratamento do suporte (1998) - travessas de reforço (setas pretas); contraplacados (setas cinzentas); zonas não colmatadas (seta cinzenta clara). © F. R. Cordeiro.

⁹³² Trabalho realizado a título particular por Florindo Gonçalves, especialista em tratamento de suportes lenhosos, «*Artificie principal*» no Instituto José de Figueiredo (actual LJF – DGPC). Vítor SERRÃO; Filipa Raposo CORDEIRO, *op. cit.*, 2005, p. 71. Florindo da Silva GONÇALVES, *com. pess.*, 2003.

A zona superior esquerda da pintura apresentava uma camada monocromática cor-de-rosa clara, que sob radiação UV fluorescia de forma distinta da camada pictórica restante, podendo não ser original. *In situ*, estudou-se a composição dessa camada cor-de-rosa utilizando um aparelho de EDXRF, o qual revelou a presença de titânio (Ti), provavelmente correspondente a dióxido de titânio (TiO₂), pigmento branco com a «*maior capacidade de cobertura de todos os pigmentos*»⁹³³, usado desde c. 1920, como se referiu (Parte II, 1.4.2, amostra n.º 6). Os resultados complementares adquiridos por μ -FTIR, a partir de uma micro-amostra (recolhida do mesmo ponto analisado por EDXRF), mostraram que a camada monocromática cor-de-rosa, além do pigmento branco acima referido, provavelmente continha também negro de osso, com banda de absorção a 1023 cm⁻¹ (fig. 285), aglutinado em óleo, com bandas a 2921 cm⁻¹ e 2851 cm⁻¹, relativas às elongações CH₂⁹³⁴ (fig. 285).

Na mesma época do estudo, confirmou-se que o tom monocromático cor-de-rosa claro tinha sido preparado e aplicado pelo Artífice⁹³⁵ responsável pelo tratamento do suporte.

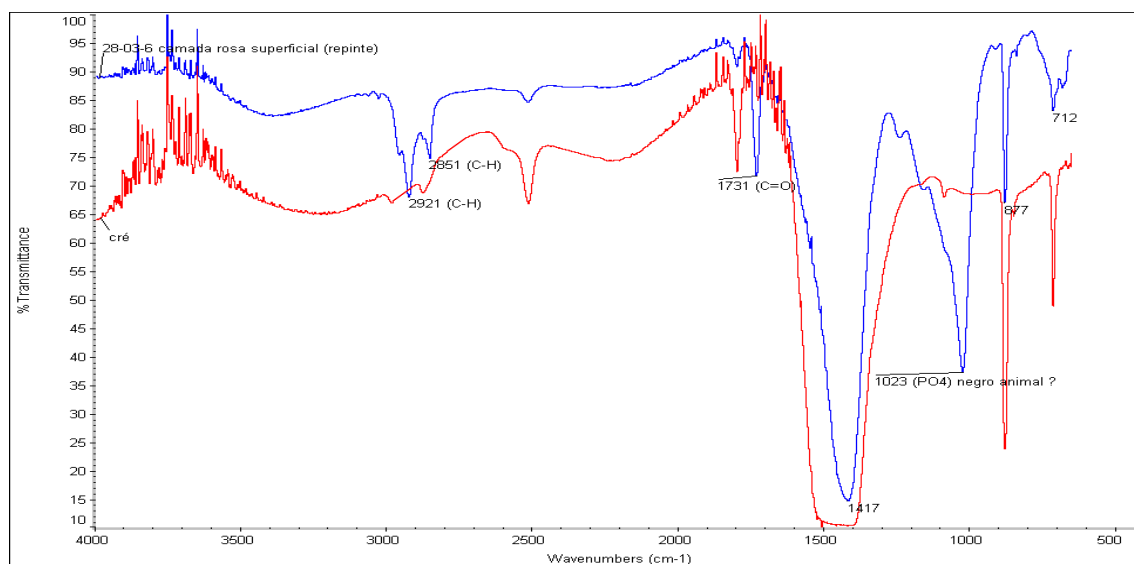


Fig. 285 – Espectro de μ -FTIR da camada monocromática cor-de-rosa clara: óleo + «*negro animal?*». © I. Ribeiro, 2004.

⁹³³ Rutherford. J. GETTENS, George L. STOUT, *op. cit.*, 1966, p. 161.

⁹³⁴ Michel R. DERRICK, Dusan STULIK and James M. LANDRY, *op. cit.*, 1999, p. 103.

⁹³⁵ Florindo da Silva GONÇALVES, *com. pess.*, 2003.

Terá a intervenção de 1998 sido interrompida, ou os técnicos consideraram-na concluída?

A presença de uma etapa de restauro – o retoque –, normalmente consecutivo às operações de conservação curativa, foi efectuado antes da conclusão da remoção da camada de acabamento degradada (esquema 10), mostrando que, provavelmente, o tratamento foi considerado como concluído.

Tendo em conta que, devido à falta de critérios assentes em análises laboratoriais, se perderam irreversivelmente camadas cromáticas originais na pintura *Visitação*, e que segundo António João Cruz, relativamente a uma situação semelhante – a “des-remodelação” da pintura do séc. XVI, que cobria outra do séc. anterior, em os dípticos *São João e São Pedro*, e *São Vicente e São Brás* da igreja de Santa Maria de Tavira, hoje expostos na igreja de Santiago da mesma cidade –, não «*está feita a história dos problemas de conservação [...] daí resultantes*»⁹³⁶, a história “transmemorial” da *Visitação* poderá servir como um exemplo sobre as consequências de uma hipotética “des-remodelação”.

No seguinte sub-capítulo faz-se uma reflexão sobre como agir diante de situações semelhantes (Parte II, 1.6.2.3.).

1.5.3 - Os critérios e as etapas da segunda intervenção de conservação e restauro: 2003-2004

Em virtude das graves alterações diagnosticadas na *Visitação* de Thomas Luis, esta foi submetida a um tratamento de conservação e restauro complexo, realizado entre 2003 e 2004 pela firma Veritage, Preservação de Bens Culturais, Lda.⁹³⁷ (actual Associação Cultural Veritage - ACV).

⁹³⁶ António João CRUZ, *op. cit.*, 2005, p. 44.

⁹³⁷ O tratamento da *Visitação* envolveu três conservadores-restauradores com formação superior, dois com experiência profissional em conservação e restauro de pintura de cavalete – a coordenadora dos trabalhos, Filipa R. Cordeiro, e uma técnica auxiliar, Cláudia Câmara –, e um com experiência profissional em conservação e restauro de talha – Pedro Martins.

Tratando-se de uma obra com inúmeras lacunas, algumas delas extensas, para delinear critérios de conservação e restauro foram essenciais os seguintes estudos: o iconográfico⁹³⁸, para a correcta interpretação dos motivos artísticos; o laboratorial para o conhecimento dos materiais e das técnicas (através fotografias obtidas com luz normal, rasante e radiação UV; EDXRF, μ -FTIR, OM e MA⁹³⁹ - Parte II, 1.4.2 e 1.5.2); e a história “transmemorial” para o entendimento das alterações (Parte II, 1.5.1 e 1.5.2).

Dada a complexidade do tratamento, procurando respeitar o “melhor interesse” do bem cultural, em 2003 fomentou-se um diálogo interdisciplinar entre diferentes especialistas: conservador-restaurador, historiador, químico e biólogo (Parte II, 1.5.3).

Essa intervenção envolveu reflexões sobre: critérios de “des-restauro”; critérios de “re-restauro”; o respeito por parâmetros de “autenticidade” ao abrigo de documentos da UNESCO, do ICOMOS e do ICCROM; princípios de “diferenciação” e “intervenção mínima”⁹⁴⁰.

Foram utilizados produtos e equipamentos compatíveis⁹⁴¹, materiais estáveis⁹⁴² considerando as condições ambientais do local original, e reversíveis⁹⁴³ (dentro do possível), procurando respeitar parâmetros referidos

⁹³⁸ Filipa R. CORDEIRO, *op.cit.*, 2013a, pp. 167-188.

⁹³⁹ Isabel RIBEIRO, *op. cit.* [2004a]. Anexo II, Relatório n.º1.

⁹⁴⁰ A intervenção mínima implica respeitar a patine (os traços do tempo, sinais de história “transmemorial” – ex. estalados de idade e arrendimentos causados pelo envelhecimento natural dos materiais na *Visitação* de Thomas), reduzir a intervenção ao extremamente necessário, dar primazia à conservação preventiva, realizar tratamentos de conservação curativa se necessário para estabilização do artefacto, efectuar tratamentos de restauro apenas se indispensável e legítimo para a sua compreensão, com base em critérios científicos.

⁹⁴¹ A compatibilidade pode ser respeitada na utilização de produtos e metodologias que, não só respeitem a integridade físico-química e estética do artefacto, ou seja, não provoquem danos mecânicos, físicos, químicos nem estéticos, mas também deixem em aberto a possibilidade de uma nova intervenção com o mesmo ou outro produto no futuro.

⁹⁴² Estabilidade física, química e óptica no tempo, tendo em consideração o meio ambiente em que a obra se encontra exposta.

⁹⁴³ O princípio da reversibilidade em qualquer intervenção seja de conservação curativa ou de restauro implica, dentro do possível, proporcionar à obra o regresso ao seu estado antes da

no CE do AIC, aprovado em 1994, o qual afirma que o Conservador-restaurador «*deve lutar por seleccionar métodos e materiais que, com base num conhecimento actualizado, não afectem negativamente os bens culturais ou o seu futuro diagnóstico, investigação científica, tratamento [...]*»⁹⁴⁴.

Sendo o painel *Visitação* um bem cultural compósito, as etapas de conservação incidiram em três grupos de materiais, designadamente: suporte lenhoso, elementos metálicos, e camada pictórica (composta por preparação, *imprimatura*, camadas cromáticas e camada de acabamento).

O tratamento do suporte teve como objectivo concluir o tratamento anterior realizado em 1998, ou seja, reforçar a resistência mecânica e a coesão do painel, através da restituição da sua forma original, neste caso rectangular (conforme detectado pelas rebarbas existentes nos quatro extremos da pintura), respeitando um parâmetro de “autenticidade” segundo a UNESCO: «*a autenticidade da forma*» (Paris, 1997)⁹⁴⁵. Este envolveu as seguintes etapas de conservação curativa: remoção dos contraplacados, limpeza com instrumentos de ortodontia (reverso e zona superior esquerda da frente), nivelamento das tábuas; colmatação pontual de duas travessas horizontais e substituição de cinco pequenas por duas com a largura do painel, colmatação das lacunas parciais (encaixes em dupla cauda de andorinha), e totais, consolidação pontual. Como tratamento preventivo: foi aplicado um desinfestante anti-

última intervenção, na futura eliminação de produtos introduzidos, sem a danificar. Na eventual necessidade de aplicação de materiais de difícil reversibilidade, como adesivos de fixação de estratos pictóricos, é fundamental reduzir a zona de aplicação à necessária, escolher um produto compatível e estável, se possível semelhante ao original (intervenção mínima), que permita a repetição do processo e estudos no futuro, com ou sem MEA laboratoriais.

⁹⁴⁴ CE do AIC, 1994. *Apud* Ana Isabel SERUYA (Coord.), *Cadernos de Conservação e Restauro*, n.º 2, Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro (IPCR), 2001a, p. 21.

⁹⁴⁵ José Aguiar COSTA, *Estudos Cromáticos nas Intervenções de Conservação em Centros Históricos: Bases para a sua aplicação à realidade portuguesa*, LENEC/ Universidade de Évora, Tese de Doutoramento inédita, V. F. JORGE (Orient.), 1999, p. 81. Cada obra nomeada para inscrição na Lista do Património Mundial deve satisfazer o «*teste da autenticidade*»: «*in design [...]*». UNESCO, *op. cit.*, 1977, Art. 9, p. 4.

xilófago (o ataque encontrava-se inactivo), na superfície geral do reverso. Apenas se realizou uma etapa de restauro do suporte, o retoque com um tom monocromático castanho, aplicado nos acrescentos novos até se atingir uma cor semelhante à da madeira original oxidada.

Como os elementos metálicos originais se apresentavam muito oxidados e tinham perdido a função de união das travessas ao suporte, foram removidos onde exequível (sem danificar a obra), e armazenados para futuros estudos. Os restantes cravos originais, e os pregos ulteriores (cerca de uma centena), receberam três tratamentos de conservação curativa: remoção de produtos de oxidação por via mecânica; estabilização; e isolamento com uma camada de protecção.

O tratamento da camada pictórica abrangeu duas etapas de conservação curativa, a limpeza e a colmatação de lacunas; e uma de restauro, o retoque.

A limpeza foi efectuada em cinco etapas distintas, com equipamento e produtos estudados em função dos materiais a preservar – cargas, pigmentos orgânicos e inorgânicos, e aglutinantes proteicos e oleoso –, e daqueles a remover: sujidade superficial, resíduos de tinta branca, resíduos da camada de acabamento, “transposições”, e retoque cor-de-rosa claro com repinte pontual. Destacam-se em seguida os critérios e as questões levantadas antes da remoção dos três últimos produtos de alteração referidos.

A camada de acabamento, de natureza óleo-resinosa, conforme o resultado obtido por μ -FTIR⁹⁴⁶, outrora teve a dupla função de saturar e proteger a pintura dos factores externos de degradação, nomeadamente dos ambientais (incluindo a acção dos cloretos presentes na atmosfera, pois por EDXRF⁹⁴⁷ identificou-se cloro – Cl –, provavelmente da brisa marítima da orla costeira do Montijo), (Parte II, 1.5.2). Por ter perdido o seu papel, se encontrar degradada, esta camada foi adelgada com um *solvent gel*. Esse meio de limpeza (à base

⁹⁴⁶ Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2013a, p. 176, Anexo IV – EPP, artigo n.º 9.

⁹⁴⁷ Sobre a identificação de Cl por EDXRF: Isabel RIBEIRO, *op.cit.* [2004a] (pp. 5, 8, 10). Anexo II – Relatório n.º 1 (amostras n.ºs 1, 2 e 4).

de uma mistura ternária⁹⁴⁸ de solventes, preparada especificamente para este caso) foi escolhido devido às suas vantagens neste caso, ou seja, permitir: o controlo da acção dos solventes, a delimitação da sua área de acção, e a redução da toxicidade para o operador. O controlo da homogeneidade da limpeza da limpeza foi efectuado com o recurso a uma lâmpada de radiação UV⁹⁴⁹.

Tal como noutras áreas da pintura, a zona da cabeça da Virgem apresentava inúmeras lacunas de diferentes profundidades, lixiviações (patologia descrita em 1.5.2), e transporte por via mecânica de camadas originais da sua zona original para outro local da obra, que tornou caótica a leitura dessa zona – (fig. 286). Colocaram-se 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 Thomas Luis na representação da Visitação?*»⁹⁵⁰.

O apoio da IRR foi indispensável para o esclarecimento das questões. Através deste método de exame não se observou qualquer desenho subjacente em toda a superfície da pintura, 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 (Parte II, 1.4.2, figs. 242-245).

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 em compêndios de regras para os artistas de Borromeu e Paleotti.

⁹⁴⁸ O *solvent gel* preparado para a remoção do verniz presente na *Visitação* era á base três solventes: «*dois orgânicos* [sendo um deles o etanol] e *um hidrófilo*». Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2010a, p. 82. Anexo IV – EPP, artigo n.º 1.

⁹⁴⁹ Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2010c, p. 177. Anexo IV – EPP, artigo n.º 9.

⁹⁵⁰ *Id.*, p. 172.

Na obra *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, de 1577, S. Carlos Borromeu definiu que os santos deveriam ser caracterizados com a «auréola»⁹⁵¹ e cinco anos mais tarde, no *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, o Cardeal Paleotti recomendou que as personagens sacras deveriam ser representadas com os «símbolos da santidade que o crente está habituado a ver»⁹⁵². No sentido de compreender melhor o contexto artístico da pintura de Thomas Luis, colocou-se uma questão: em Quinhentos, como foi a Virgem representada por outros artistas, no mesmo tema?

Na arte maneirista europeia sobre a *Visitação* (pintura, desenho e gravura), a auréola foi mantida pelos seguintes artistas: pelos portugueses Diogo Teixeira, António da Costa e Cristóvão Vaz; pelo espanhol Luis de Morales; pelo italiano Pontormo; e pelos flamengos Crispin van den Broeck e Hieronymus Wierix⁹⁵³. No entanto, no final do século XVI, alguns pintores portugueses caracterizaram a Virgem sem a auréola – o pintor e calígrafo Giraldo Fernandes de Prado, e André Peres (criado e discípulo de Giraldo) –, e outros colocaram o chapéu na Virgem e nimbaram-na – Simão Rodrigues, e o mestre do retábulo de Canha⁹⁵⁴.

Thomas Luis não seguiu explicitamente os ditames tridentinos. Sobre a cabeça da Virgem colocou apenas um chapéu em vez da auréola presente em *Visitações* de pintores seus contemporâneos. Este tipo de atributo da Virgem na *Visitação*, o chapéu⁹⁵⁵, seria referido no tratado *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco, com publicação póstuma (1649).

O reconhecimento das diferentes soluções iconográficas coevas para a caracterização da Virgem na *Visitação*, o conteúdo do tratado de Pacheco e a observação complementar da obra de Thomas Luis por IRR, foram fundamentais para se compreender a intenção criativa do artista e assim delinear o critério de intervenção nessa zona.

⁹⁵¹ Natália FERREIRA-ALVES, *op. cit.*, 1995, pp. 59-60.

⁹⁵² *Id.*, p. 61.

⁹⁵³ Imagens das obras relativas aos artistas referidos em: Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2010c, p. 173-174. Anexo IV – EPP, artigo n.º 9.

⁹⁵⁴ Imagens das pinturas dos artistas mencionados em: *Id. Ibid.*

⁹⁵⁵ Francisco PACHECO, *op. cit.* [1649], 1956, p. 236.

A coluna que cobria a copa do chapéu (fig. 286) tratava-se efectivamente de uma alteração, designada como “transposição” (Parte II, 1.5.2). Esta também era visível na aba do chapéu da Virgem e no manto de Santa Isabel (como se referiu – figs. 281 e 283).

A presença deste dano adulterava a leitura iconográfica da obra, confundia o observador. Ponderou-se sobre as vantagens e desvantagens, isto é, os riscos envolvidos no “des-restauro” das “transposições” (fruto da intervenção anterior) pois como alerta Cesare Brandi cada obra é um «*unicum*», um bem cultural não poderá «*nunca ser indemnizado de uma conservação inadequada*»⁹⁵⁶, cada bem cultural deve ser tratado como único, como o mais valioso do mundo.

Não existem tratamentos padrão, tal como a Medicina⁹⁵⁷, também a Conservação e Restauro requer muita observação, ou seja, um diagnóstico aprofundado antes de qualquer tratamento, de modo a ponderar sobre a necessidade e a exequibilidade de um tratamento curativo. Quando os testes não demonstram resultados eficientes, que não degradem o bem cultural a preservar, deve-se aguardar por especialistas experientes ou pelo avanço tecnológico, permanentemente em evolução.

Após testes com diferentes métodos e produtos detectou-se que a remoção das “transposições” era exequível, sem deixar marcas na camada cromática superficial, mantendo incólumes os «*processos tecnológicos*»⁹⁵⁸, uma das quatro “autenticidades” de um bem cultural *segundo a UNESCO* (Paris, 1977). Apesar da tinta transposta demonstrar uma razoável coesão, esta tinha uma fraca adesão à camada cromática definitiva do pintor que apresentava uma elevada resistência a uma acção de remoção mecânica. A remoção das transposições foi possível com um método e materiais inócuos, ou seja compatíveis com a camada cromática original subjacente a conservar. Utilizou-se para o efeito: um bisturi, uma lupa, e uma solução binária de solventes

⁹⁵⁶ Filipa R. CORDEIRO, *op.cit.*, 2010a, p. 80. Anexo IV – EPP, artigo n.º 1.

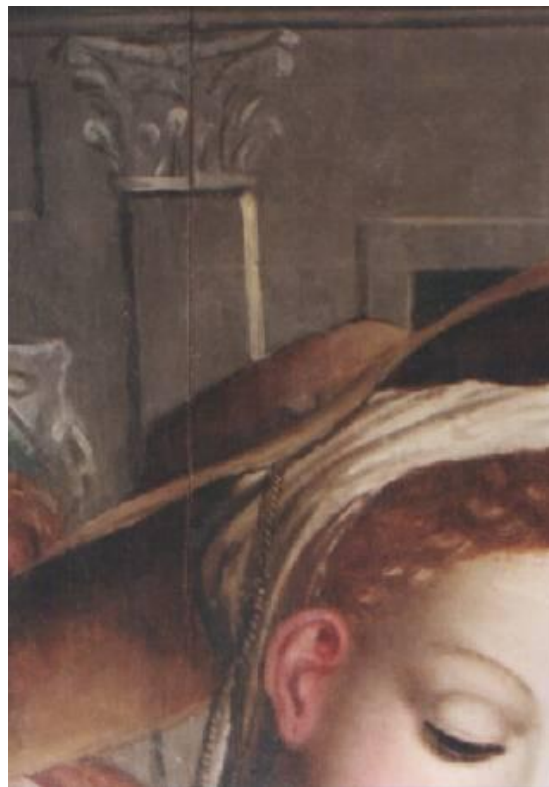
⁹⁵⁷ Tal como na Medicina, por ex. no tratamento da “epiderme” do ser humano, também na conservação da camada pictórica de bens culturais é necessário um estudo prévio aprofundado para evitar consequências danosas. Sobre a comparação entre as profissões do médico e do conservador-restaurador: Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2010a, pp. 80 e 84.

⁹⁵⁸ UNESCO, *op. cit.*, 1977, Art. 9, p. 4. *Apud* Filipa R. Cordeiro, *op. cit.*, 2010-2011, p. 244.

orgânicos apolares. Foi possível salvar incólumes preciosos detalhes, antes escondidos sob as transposições, tais como: as madeixas “douradas” do cabelo da Virgem, o nó e o cordão do seu chapéu (fig. 287).



286



287

Figs. 286 e 287 – *Visitação*, 1591-1592, Thomas Luis. Mesmo pormenor da zona do chapéu da Virgem antes e após a remoção das “transposições”. Observe-se o nó do cordão do chapéu da Virgem, antes quase imperceptível na amálgama de alterações (lacunas, “transposições” e resíduos de verniz). © F. R. Cordeiro.

Reflectiu-se ainda sobre outra questão: “des-restaurar” ou não o retoque monocromático cor-de-rosa claro com alt. 80 x larg. 50 (cm), presente no canto superior esquerdo da obra?

O retoque cor-de-rosa, efectuado aquando da intervenção de 1988 (Parte II, 1.5.2 – Esquema 10), encontrava-se estável, não havia colocado em risco a integridade físico-química da pintura. No entanto com luz rasante detectou-se que cobria pontualmente a camada cromática original (tapava os escassos vestígios do céu cor-de-rosa e das nuvens pintadas por Thomas Luis) e adulterava a leitura geral da obra.

O retoque e o repinte cor-de-rosa claro (fig. 288), à base de óleo e branco de titânio, identificados por μ -FTIR e EDXRF, respectivamente (Parte II, 1.4.2, amostra n.º 6; e 1.5.2), com 30 μ m de espessura segundo a observação por OM⁹⁵⁹, foi removido de forma progressiva (fig. 289), com uma solução binária, de solventes orgânicos apolares, adequada à remoção do material oleoso recente (datado de 1998), deixando incólumes os vestígios da camada pictórica original subjacente.



288

Fig. 288 – Pormenor do céu antes do último tratamento de conservação. Observem-se os limites das lacunas na camada pictórica original (seta cinza, também indicada na fig. seguinte) e o suporte sem camada pictórica (X), ocultos por retoque e repinte monocromático cor-de-rosa claro. Fotografia sob luz rasante. © F. R. Cordeiro.



289

Fig. 289 – Detalhe do céu durante a remoção do retoque e do repinte pontual:
 1 – Retoque cor-de-rosa claro (sobre o suporte), durante a sua remoção;
 2 – Repinte cor-de-rosa claro sobre a camada cromática original;
 3 – Camada de acabamento (subjacente ao repinte). Fotog. sob luz normal. © F. R. Cordeiro.

Tendo a *Visitação* lacunas de grande dimensão, correspondentes aos acrescentos novos no suporte, e às zonas desbastadas no século XVIII (parte II, 1.5.2), que perturbavam a sua leitura estética, numa reunião interdisciplinar⁹⁶⁰ convocada pelo conservador-restaurador (junto com proprietário, um historiador e o mecenas), ponderou-se se além de reintegrar as lacunas dentro dos limites da camada pictórica original, se deveria ou não:

⁹⁵⁹ Isabel RIBEIRO, *op. cit.*, p. 10. Anexo II, Relatório 1 (amostra n.º 6, camada “3”).

⁹⁶⁰ Reunião interdisciplinar datada de 8 de Outubro de 2003: Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2005, pp. 63 e 81.

- reintegrar todos os acrescentos novos;
- reintegrar apenas a faixa vertical, central;
- “re-restaurar” a zona que apresentava um retoque monocromático cor-de-rosa (entretanto removido);
- deixar essas zonas, correspondentes aos acrescentos novos e aos locais desbastados, no tom da madeira envelhecida.

Relativamente às lacunas da camada pictórica de grandes dimensões, decidiu-se que: aquelas fruto de desbastes (história “transmemorial”), não se reintegrariam; os acrescentos novos deveriam ser apenas integrados com uma monocromia castanha. Deste modo o conservador-restaurador «*não se colocou “na pele do artista”, inventando novas formas figurativas [nuvens, braços, mãos, pés e panejamentos], nunca antes existentes, doutrina violetiana*»⁹⁶¹.

Na ausência de documentação detalhada e completa relativa ao estado original da *Visitação* de Thomas Luis, teve-se como base o princípio da *intervenção mínima* à luz do Documento da UNESCO, do ICCROM e do ICOMOS, escrito no decurso do encontro em Nara, no ano de 1994, o qual afirma que não se aceitam interpretações hipotéticas⁹⁶². Intervindo deste modo respeitou-se também a “autenticidade” deste bem segundo a *Carta de Cracóvia 2000*, escrita sob a alçada da União Europeia (EU), do ICCROM e do ICOMOS, «*referendada por cinquenta e um países*»⁹⁶³, ou seja, a «*soma das características substanciais, historicamente determinadas: do original até ao actual, como resultado das várias transformações que ocorreram no tempo*»⁹⁶⁴.

⁹⁶¹ Filipa R. CORDEIRO, *Estudo e tratamento científico da “Visitação” de Thomás Luis: Dialéctica do Restauo e Ciência e Consciência do Património*, Seminários de Doutoramento do IHA-FLUL, Prof. Doutora Maria João Baptista Neto, Lisboa: IGAC [Jun. 2009c], p. 38.

⁹⁶² UNESCO, ICCROM, ICOMOS, *The Nara Document on Authenticity*, Japan: Mr. Raymond Lemaire, Mr. Herb Stovel (Ed.), 1994, Art. 24b i), p. 10.

⁹⁶³ *Carta de Cracóvia 2000*. Maria João Baptista NETO, «Carta de Cracóvia 2000, Os princípios de restauro para uma nova Europa», FLUL, *Património Estudos*, n.º 3, Lisboa: DE-IPPAR, 2002a, p. 93.

⁹⁶⁴ *Id.*, p. 98.

Apostou-se em futuros estudos que legitimem a «*reintegração da camada pictórica*»⁹⁶⁵ nas zonas da *Visitação* com o suporte visível (sem estratos pictóricos), através de documentação histórica (gravuras, desenhos, etc.).

Tendo em conta esse critério, procedeu-se à colmatação das lacunas de pequena dimensão, dentro dos limites da camada pictórica original (fig. 290), com uma massa aquosa, estável, reversível e compatível com os materiais originais.



Fig. 290 – *Visitação*, 1591-92, Thomas Luis. Fotog. geral durante a aplicação pontual de massas. © F. R. Cordeiro, 2003.

⁹⁶⁵ «*Reintegração da camada pictórica – intervenção tendo em vista a reconstituição da unidade ou integridade de uma obra por recurso a massas e, se necessário, a retoques de cor nas diferentes lacunas, estritamente limitadas ao seu contorno*». M. MENDONÇA et al, op. cit., 1993, p. 66.

Com o objectivo de facilitar a leitura desta obra efectuou-se uma etapa de restauro, o retoque (ou reintegração cromática) com um método discernível italiano, teorizado e colocado em prática por Umberto Baldini⁹⁶⁶ e Ornella Casazza⁹⁶⁷, a «*selezione cromatica*»⁹⁶⁸. O retoque foi efectuado em duas etapas: primeiro aplicaram-se os tons de base a têmpera, nas massas; seguidamente velaturas realizadas com pigmentos aglutinados num veículo acrílico, nas massas e nos gastos. Entre as duas fases do retoque, foi aplicada uma camada de protecção⁹⁶⁹.

O retoque alicerçou-se nos resultados adquiridos através de MEA, sobre diferentes zonas da obra.

Relativamente à zona inferior da sobre-túnica de Santa Isabel, por OM detectou-se que esta era composta por pelo menos mais uma camada cromática cor-de-laranja superficial (fig. 292), quase removida na totalidade durante a suposta “des-remodelação” de 1998 (Parte II, 1.5.2). A camada cromática cor-de-laranja superficial é à base de «*ocre vermelho e castanho + carvão vegetal + branco de chumbo*»⁹⁷⁰; a intermédia contém «*branco de chumbo*»⁹⁷¹ (a qual corresponde a uma hesitação do pintor) e a cor-de-laranja subjacente apresenta «*ocre vermelho e branco de chumbo*»⁹⁷². Como a

⁹⁶⁶ Chiara Rossi SCARZANELLA, Teresa CIANFANELLI, «La percezione visiva nel restauro dei dipinti. L'intervento pittorico», *Problemi di Restauro, Riflessioni e Ricerche*, M. Ciatti/ OPD-MBCA (Coord.), Firenze: Edifir, 1992, p. 202.

⁹⁶⁷ *Id.*, *ibid.*

⁹⁶⁸ Este sistema, algumas vezes confundido com o «*rigatino, ou “tratteggio” vertical realizado a aguarela*», diferencia-se deste sobretudo através dos seguintes dois aspectos: «*pelo andamento das pinceladas [...], que seguem o do original, e pelo emprego de cores primárias e secundárias encostadas entre elas na superfície a integrar com pequenas pinceladas*». Tradução da autora. *Id.*, pp. 202-203.

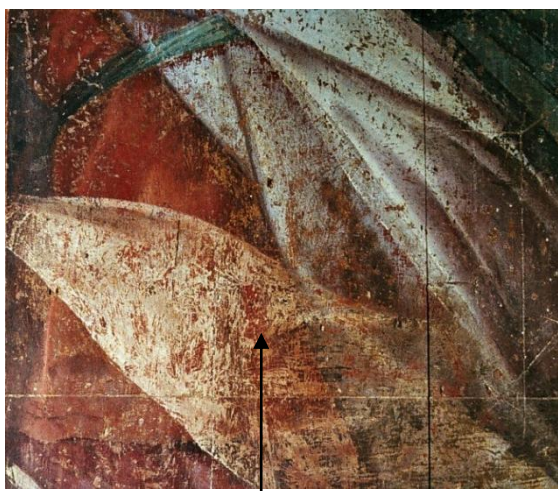
⁹⁶⁹ Filipa R. CORDEIRO, *op.cit.*, 2010a, p. 82. Anexo IV – EPP, artigo n.º 1.

⁹⁷⁰ Isabel RIBEIRO, *op.cit.* [2004a] (p. 11). Anexo II – Relatório n.º 1. Nesta tese a secção transversal da amostra n.º 8 interpreta-se ao contrário. O estrato pictórico considerado como sendo o inferior, no relatório de Ribeiro, é a camada cromática superficial aqui descrita (a preparação à base de gesso, camada inferior, estava virada para cima no estudo de 2004).

⁹⁷¹ *Id.*, *ibid.*

⁹⁷² *Id.*, *ibid.*

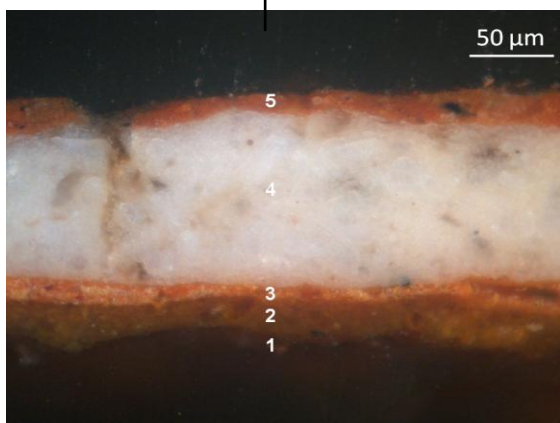
camada superficial cor-de-laranja era à base de pigmentos inorgânicos também presentes nas camadas subjacentes e noutras zonas da pintura, e as camadas cromáticas referidas apresentavam óleo e proteínas de ovo como aglutinantes (Parte II, 1.4.2), deduziu-se que a camada superficial desgastada era original. Com base nesses resultados, procedeu-se ao retoque dessa zona, sem sobrepor os escassos vestígios da camada cromática cor-de-laranja aplicada por Thomas Luis (figs. 291-293).



291



293

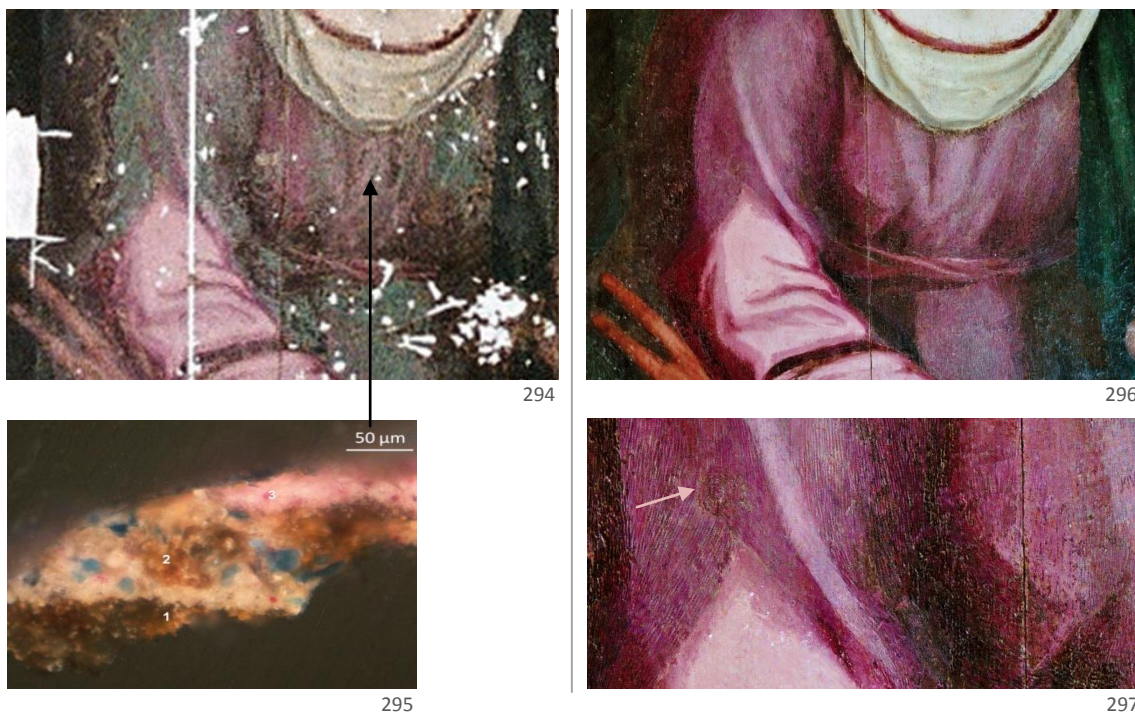


292

Detalhes da túnica e do manto de Santa Isabel:
 Fig. 291 – Antes do tratamento – de notar os escassos vestígios da camada cromática definitiva cor-de-laranja que cobria um arrependimento. © F. R. Cordeiro.
 Fig. 292 – Estratigrafia da amostra n.º 8: camadas cromáticas cor-de-laranja (5), branca (4) e cor-de-laranja (3); *imprimitura* (2); e preparação (1). © F. R. Cordeiro.
 Fig. 293 – Após o tratamento. Retoque realizado com base nos resultados das análises laboratoriais, que permitiram o conhecimento da técnica de Thomas Luis. © F. R. Cordeiro.

O estudo da zona da sobre-túnica cor-de-rosa azulada da Virgem, através de MEA, foi também fundamental para compreender como proceder ao retoque nesse local. Por OM, confirmou-se a existência de uma *imprimitura* verde-azulada (à base de pigmentos inorgânicos comuns na época, identificados por SEM-EDX – Parte II, 1.4.2, amostra n.º 7). Essa zona foi retocada com base no

mesmo critério usado para a zona anterior, de acordo com os vestígios originais (figs. 294 a 297).



Detalhes da sobre-túnica e do manto da Virgem:

Fig. 294 – Antes do tratamento, de notar os escassos vestígios da camada cromática definitiva cor-de-rosa azulada na sobre-túnica da Virgem, que cobriam a *imprimatura* verde-azulada. © F. R. Cordeiro.

Fig. 295 – Estratigrafia da amostra n.º 7: camada cromática cor-de-rosa azulada, *imprimatura* verde-azulada; e preparação. © F. R. Cordeiro.

Fig. 296 – Após a reintegração cromática realizada com base nos resultados das análises laboratoriais. © F. R. Cordeiro.

Fig. 297 – Detalhe da figura anterior. Note-se o botão na sobre-túnica da Virgem (indicado com seta), após o retoque com o método *selezione cromatica*. © F. R. Cordeiro.

O manto verde azulado da Virgem, de cor inovadora na época (distinta do tradicional azul presente na iconografia mariana), também apresentava muitas lacunas com diferentes níveis de profundidade.

Para melhor realizar o retoque nessa zona, procurou-se apurar como o artista adquiriu esse tom.

Por OM constatou-se que Thomas Luis obteve essa cor no manto da Virgem colocando uma camada verde azulada sobre uma subjacente cor-de-rosa azulada. Entre os vários pigmentos usados na camada superficial verde

azulada, além de ocres, revelados pela presença de ferro (Fe), conforme a análise por EDXRF, detectou-se branco de chumbo por MA, e azurite por μ -FTIR (Parte II, 1.4, amostra n.º 2). O facto de a camada superficial verde azulada ser à base de óleo e proteínas de ovo, os mesmo aglutinantes presentes nos estratos das outras amostras estudadas, e conter azurite, pigmento comum na pintura do século XVI (utilizado até meados do século seguinte), permitiu também confirmar que este estrato é original⁹⁷³.

No sentido de compreender a razão de Thomas Luis ter escolhido um tom esverdeado para o manto da Virgem, realizaram-se alguns paralelismos iconográficos com obras do mesmo tema, de outros pintores renascentistas e maneiristas, de modo a entender melhor esta opção cromática. A cor seleccionada por Thomas Luis difere dos tons de azul escolhidos pelo pintor renascentista Vasco Fernandes, 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 e André Peres, 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, Florença⁹⁷⁴.

O retoque do manto foi realizado com o método discernível já referido.

Embora o envelhecimento do óleo na obra tenha tornado certas zonas menos opacas, tornando visíveis arrependimentos nesses locais (Parte II, 1.5.2, Esquema 10), alguns arrependimentos e “pintura de construção” foram evidenciados aquando da suposta “des-remodelação” de 1998.

Como se deve proceder nesses casos, deixá-los a descoberto ou ocultá-los?

Na última intervenção teve-se como critério apenas ocultar os arrependimentos e a “pintura de construção” que originalmente estavam

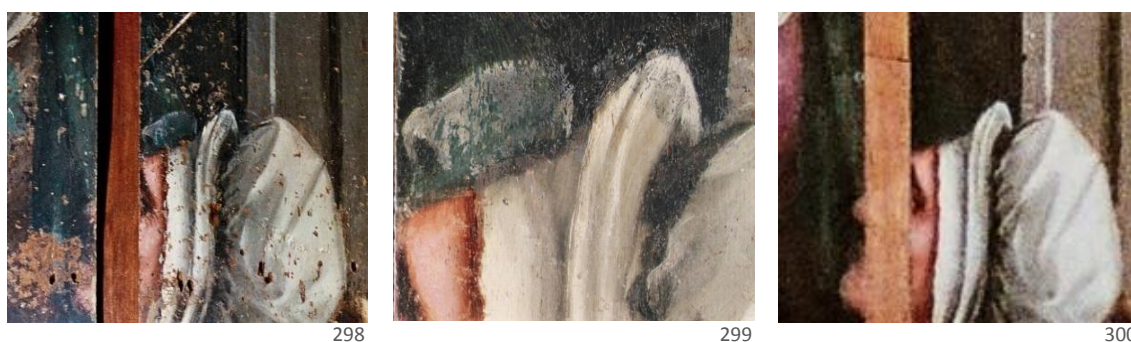
⁹⁷³ Filipa R. CORDEIRO, *op.cit.*, 2010c, p. 178. Anexo IV – EPP, artigo n.º 9.

⁹⁷⁴ *Id.*, p. 179.

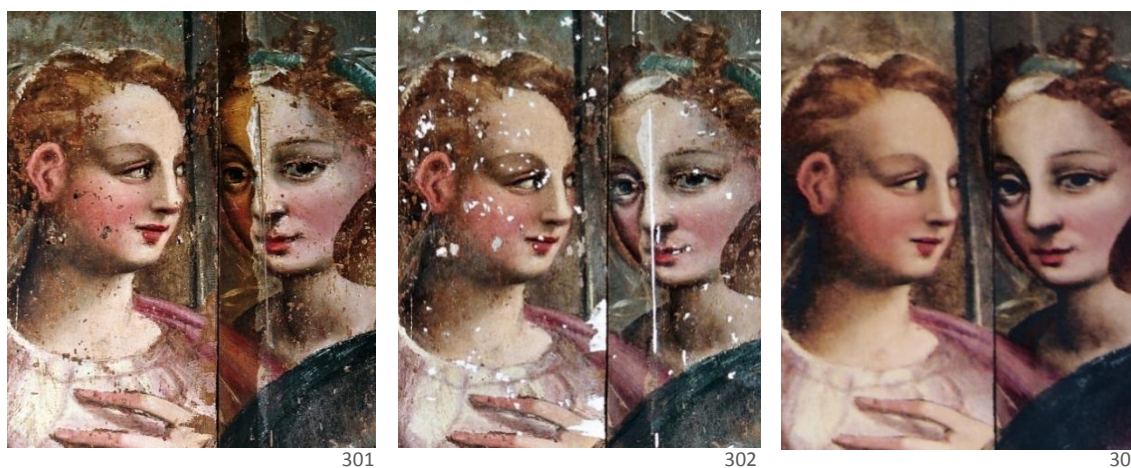
cobertos e perturbavam a leitura do conjunto, dispersando o olhar do observador, distraíndo-o da mensagem catequética da *Visitação*.

Relativamente à “pintura de construção” ocultou-se a parte da faixa verde que cingia o ventre de Santa Isabel, conferindo nesse local uma leitura mais próxima do original (figs. 291-293).

A nível dos arrependimentos cobriram-se: a touca repetida de Santa Isabel (figs. 298-300); e orelha duplicada na segunda personagem feminina, junto ao olho (figs. 301-303).



Figs. 298 a 300 – 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. © F. R. Cordeiro, ACV.



Figs. 301-303 – Thomas Luis, *Visitação*, técnica mista sobre madeira de carvalho, Alt. 291,5 x Larg. 212 (cm), Igreja da Misericórdia da Aldeia Galega, 1591-92. Detalhes antes, durante e após o tratamento de conservação e restauro de 2003-2004. Note-se o arrependimento (visível devido ao envelhecimento natural dos materiais) na face esquerda da segunda personagem. © F. R. Cordeiro, ACV.

Conforme solicitado à conservadora-restauradora responsável pela intervenção numa reunião interdisciplinar⁹⁷⁵, não se recobriu o arrependimento na mão da Virgem, possibilitando futuros estudos e advertir o público sobre os riscos e efeitos de uma “des-remodelação”.



304



305

Figs. 304 e 305 – Mão da Virgem antes e após o tratamento de conservação e restauro (fotografias sob luz normal). © F. R. Cordeiro, ACV.

Os arrependimentos causados pelo envelhecimento natural dos materiais intrínsecos (antes cobertos pela camada de acabamento oxidada), como o lado esquerdo da face da segunda personagem feminina (figs. 302 e 303), não se recobriram pois são factores de autenticidade: *Less is more*. A *Visitação* não tem menos valor por apresentar essas marcas da sua história “transmemorial”.

A última etapa do tratamento consistiu na aplicação de um verniz sobre a camada pictórica (fig. 306), para saturar os tons e protegê-la de agentes externos de degradação, tais como os cloretos provenientes da brisa marítima,

⁹⁷⁵ Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2005, p. 81.

da orla costeira do Montijo (por EDXRF identificou-se cloro nas amostras n.º 1, 2 e 4, como se referiu).

Em Fevereiro de 2009, exactamente meia década após o tratamento científico de conservação e restauro, enquanto se prosseguia com o estudo sobre a *Visitação* de Thomas Luis, na igreja da SCMM sobre a *Visitação*, D. Maria Gertrudes Moreira, responsável pela Liturgia da Palavra, disse: «Vejo ali o rosto de Santa Isabel como se estivesse completo!»⁹⁷⁶. Esta revelação demonstra como a *Visitação*, apesar de lacunar devido à sua dramática história “transmemorial”, continua a desempenhar a sua «função»⁹⁷⁷ devocional, no local de «implantação»⁹⁷⁸ (o mais próximo possível), factores de “autenticidade”



Fig. 306 – *Visitação*, 1591-92, Thomas Luis, técnica mista sobre madeira de carvalho, alt. 291,5 x larg. 212 (cm), Igreja da Misericórdia da Aldeia Galega (actual Montijo). Fotog. geral após o tratamento de conservação e restauro realizado com base nos resultados das análises laboratoriais. © F. R. Cordeiro, 2004.

segundo a UNESCO (Paris, 1994), sendo o primeiro corroborado no CE do AIC (1994), que refere que o conservador-restaurador «*deve lutar por seleccionar*

⁹⁷⁶ Maria G. MOREIRA, *com. pess.*, Fev. 2009.

⁹⁷⁷ Tradução da autora. UNESCO, ICOMOS, ICCROM, *op. cit.*, 1994, Art. 13, p. 47.

⁹⁷⁸ UNESCO, *op. cit.*, 1977, Art. 9, p. 4.

métodos e materiais que [...] não afectem negativamente [...] [a] função»⁹⁷⁹ dos bens culturais. *Less is more*, ou seja, não removendo a pintura retabular *Visitação* da capela-mor para a qual foi pensada aquando da fundação da igreja da SCM da antiga Aldeia Galega, mantêm-se a sua função original e o desejo do fundador.

Em 2004, a VPBC (actual ACV) entregou à SCMM um relatório⁹⁸⁰ sobre o diagnóstico e o tratamento de conservação e restauro desta pintura de Thomas Luis, o qual inclui directrizes⁹⁸¹ de conservação preventiva (desenvolvidas no capítulo que se segue – Parte II, 1.6.2), para proteger a *Visitação* de factores externos de degradação, tais como: a luz, humidade relativa, fogo, água, impactos acidentais e vibrações, incluindo um projecto para adequada ancoragem e exposição da obra num estrato em madeira com baia de protecção para prevenir danos provocados por estes dois últimos.

Para preservar é preciso conhecer, observar e estudar continuamente...

No diagnóstico da *Visitação*, efectuado em 2003, foram detectadas várias alterações antigas e recentes, algumas delas graves, causadas sobretudo por factor humano (Parte II, 1.5.1 e 1.5.2), aspecto que põe em evidência a necessidade de formar o grande público, em particular proprietários de bens culturais e futuros Conservadores-restauradores sobre o conteúdo dos termos Conservação (preventiva e curativa) e Restauro, as características e a duração da formação do Conservadores-restaurador, bem como sobre as suas funções, para uma adequada preservação do Património Cultural, assuntos desenvolvidos no capítulo seguinte.

⁹⁷⁹ CE do AIC, 1994. *Apud* Ana Isabel SERUYA (Coord.), *Cadernos de Conservação e Restauro*, n.º 2, Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro (IPCR), 2001a, p. 21.

⁹⁸⁰ Filipa R. CORDEIRO, *Relatório científico do tratamento da pintura sobre madeira “A Visitação da Virgem” de Tomás Luís*, VPBC [2004] (pp. 1-21)

⁹⁸¹ Sobre as medidas de conservação preventiva propostas para a *Visitação* de Thomas Luis: *Id., op. cit.*, 2004, p. 20; *id.*, 2005, pp. 79 e 86.

1.6 – Directrizes de museologia e curadoria para a *Visitação* de Thomas Luis, extensíveis a outros bens culturais

Na perspectiva de acautelar o futuro da *Visitação* de Thomas Luis e de outros bens culturais com características técnicas e expostos em locais semelhantes, apresentam-se propostas de Museologia e Curadoria com base em estudos⁹⁸² realizados no decurso desta investigação, aqui complementados com novas reflexões.

Este sub-capítulo está dividido em duas partes.

Na primeira parte propõem-se medidas de dinamização⁹⁸³ do Pólo Cultural (PC) da SCMM – igreja e Museu anexo –, parcialmente fechado ao público por questões administrativas (a zona do Museu), através de acções de Museologia aplicadas de forma ponderada, que promovam a sua abertura diária, dinamização e conseqüente valorização.

Na segunda parte, sugerem-se acções de curadoria⁹⁸⁴, relativas à exposição de bens sacros, assente em critérios de “autenticidade”, e directrizes de conservação preventiva, complementares a um breve estudo⁹⁸⁵, relativas ao

⁹⁸² Este sub-capítulo tem como base os seguintes estudos de Filipa R. CORDEIRO: *op. cit.* [Jun. 2009c]; *A “Visitação” de Thomás Luis: Museologia e Curadoria*, Seminário de Doutoramento do IHA/FLUL, Prof. Doutor Fernando Grilo, Lisboa: IGAC [Jun. 2009d]; *op. cit.*, 2010c, pp. 143-161; *op. cit.*, 2010-2011, pp. 241-277. Anexo IV – EPP, artigo n.º 4.

⁹⁸³ No Verão de 2009, propôs-se ao Dr. Francisco Correia, Director do Arquivo Municipal do Montijo, na época mesário da SCMM, fornecer através desta investigação do IHA-FLUL, medidas de dinamização do PC da SCMM encerrado ao público, como forma de se passar da “Teoria” à Prática”, de uma forma sustentada. Esta ideia foi bem recebida pelo Dr. Correia. Francisco CORREIA, *com. pess.*, 22 de Junho de 2009.

⁹⁸⁴ A palavra Curadoria deriva do termo Curador. Curador: «*Do lat. “Curator” [...] Administrador dos bens [...] de um ausente*». Cândido FIGUEIREDO, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, vol. 1, Venda Nova, Bertrand Editora, 1996, p. 754. Embora em Portugal sejam utilizadas duas terminologias para a mesma profissão – Curador ou Conservador de museu –, nesta tese adopta-se a primeira, também utilizada na designação do Seminário de Doutoramento «*Museologia e “Curadoria”*», leccionado pelo Professor Doutor Fernando Grilo no IHA da FLUL, em 2008-2009.

⁹⁸⁵ Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2005, cap. II, pp. 79 e 86.

manuseamento de obras de arte e à manutenção de factores externos de degradação (luz, humidade relativa, sujidade, água, fogo e homem). Tendo em conta que o painel *Visitação* sofreu alterações nefastas causadas pelo factor humano (Parte II, história “transmemorial” – 1.5.1 e 1.5.2), no final da segunda parte deste capítulo, pretende-se consciencializar as entidades responsáveis pelo Património Cultural para o imperativo de prolongar a vida do(s) artefacto(s) recorrendo a medidas de conservação preventiva que incluem a formação dos funcionários dos PC e o grande público, através de conteúdos ligados à preservação de bens culturais.

1.6.1 – Medidas de museologia: valorização cultural

O PC da SCMM está em geral encerrado ao público, desde a sua inauguração em 2008⁹⁸⁶. Excepcionalmente este é aberto para visitas de grupos mediante as marcações realizadas através do secretariado da SCMM e da CMM⁹⁸⁷. Para melhorar as valências deste PC propõem-se, em seguida, algumas acções de museologia.

1.6.1.1 – Acessibilidade

⁹⁸⁶ O Museu da igreja da Misericórdia do Montijo foi inaugurado pelo Rev.^{mo} Senhor Bispo D. Gilberto, de Setúbal, dia 29 de Março de 2008 durante a cerimónia de tomada de posse dos novos Corpos Sociais da Santa Casa, para o período 2008-2010. In <http://www.misericordiadomontijo.pt> [consulta: 15/11/2008]

«Um museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, divulga e expõe para fins de estudo, educação e lazer, testemunhos materiais e imateriais dos povos [...]». Definição segundo a Assembleia geral do ICOM, *Código de Ética para Museus* aprovado por unanimidade na 15ª Assembleia Geral do ICOM realizada em Buenos Aires, Argentina, em 4 de Novembro de 1986, a 20ª Assembleia Geral realizada em Barcelona, Espanha, em 6 de Julho de 2001, revista e aprovada na 21ª Assembleia Geral realizada em Seul, Coreia do Sul, em 8 de Outubro de 2004, Glossário, p. 4. In <http://www.icom.org.br/codigoetico/COM2006.pdf>.

⁹⁸⁷ Exma. Senhora Dra. Ana Almeida, Chefe dos Serviços Administrativos da SCMM, *com. pess.*, 11 de Nov. 2013.

Para incremento das visitas a este PC sugerem-se as seguintes medidas:

- i) Abertura ao público de modo gradual e sustentado através da criação de uma equipa de voluntários – paroquianos, técnicos da Junta de Freguesia ou da Câmara Municipal, escuteiros ou reformados –, que mediante a assinatura de um «*Termo de Responsabilidade*»⁹⁸⁸, possam colaborar em visitas guiadas e na vigilância;
- ii) Colocação de rampas para o acesso de público com deficiências motoras.

1.6.1.2 – Visitas guiadas e documentadas

O fomento de visitas guiadas ao painel de Thomas Luis, bem como a outros bens culturais do acervo do PC da SCMM, são fundamentais para a sua dinamização.

Estas poderão ser acompanhadas por informação pedagógica complementar e cumulativa, que auxiliará sobretudo o visitante autónomo:

- i) Folhas rígidas e volantes, maiores que o A4 para evitar o seu furto (nas áreas do museu e da igreja);
- ii) Placares (na zona do museu);
- iii) Ecrãs interactivos (na zona do museu);
- iv) Museu virtual⁹⁸⁹.

⁹⁸⁸ No Termo de Responsabilidade (TR) deve constar a descrição das partes envolvidas, nome e morada, BI, período da prestação de serviços, compromisso de confidencialidade sobre qualquer assunto referente à igreja e ao museu. A quebra de sigilo é passível de procedimento criminal. O TR deve ser assinado em triplicado pelo prestador de serviços e pelo responsável pelo PC. Directrizes baseadas no TR para «*elaboração de um pré-inventário*» do *Projecto igreja segura*. Sobre o *Projecto igreja segura*: INSTITUTO SUPERIOR DA POLÍCIA JUDICIÁRIA E CIÊNCIAS CRIMINAIS (ISPJCC), *Manual Básico de Segurança, Projecto igreja segura*, Lisboa: ISPJCC/ Museu e Arquivos Históricos da Polícia Judiciária (MAHPJ), 2004, p. 20.

⁹⁸⁹ Crê-se que este item deverá ser sempre uma opção complementar que modera as visitas, nunca uma solução única pois retiraria totalmente a *autenticidade* na «*função*» das peças expostas num PC – igreja e museu –, que devem ser admiradas pelo visitante, em todos os seus parâmetros. Sobre os Museus virtuais: M. BURGOS, *Museus virtuais e a (anti) curadoria: uma aventura em busca do futuro*, pp. 1-9. In <http://www.arte.unb.br/6art/textos/fatima.pdf>.

Como sugestão, os meios de informação acima referidos, poderiam incluir documentação escrita, gráfica e fotográfica, relativa quer à *Visitação* de Thomas Luis, quer aos restantes bens expostos, em que constassem os seguintes assuntos aqui enunciados e desenvolvidos num estudo sobre a *Visitação*⁹⁹⁰:

- i) O contexto sócio-cultural;
- ii) A estrutura, as técnicas e os materiais originais;
- iii) O Estudo iconográfico e iconológico;
- iv) A história “transmemorial”.

1.6.1.3 – Workshop

No final da visita, propõe-se a sensibilizado do visitante para o respeito pela integridade estética da *Visitação*, através de um breve workshop.

Como a reintegração da camada pictórica de qualquer pintura figurativa com lacunas de grandes dimensões, tal como a *Visitação* de Thomas Luis, não deve ser efectuada em zonas sem vestígios do desenho original, sobretudo na ausência de fontes documentais credíveis tais como desenhos ou gravuras coevas, sugere-se um Workshop para crianças dos seis aos doze anos, a realizar preferencialmente numa sala ou zona afastada dos bens culturais, com o objectivo de promover um debate de ideias.

O Workshop poderia desenvolver-se da seguinte forma:

- Fornecimento de reproduções da *Visitação* de Thomas Luis com as zonas em madeira (áreas desbastadas e com acrescentos novos) tratadas informaticamente a branco ou recortadas e coladas numa folha branca;
- Entrega de lápis de colorir (as canetas não são adequadas em Pólos Culturais) para reconstruir o que poderá ter estado representado;
- Exposição das obras;
- Reflexão, debate e conclusões finais.

⁹⁹⁰ Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2010-2011, pp. 250-260.

Considerando que qualquer tentativa de reconstrução de uma obra lacunar é subjectiva, na ausência de fundamentação verosímil, desta forma seria salientado o valor da camada pictórica original da *Visitação*, que apesar de lacunar ainda desempenha a sua função devocional.

1.6.1.4 – Divulgação

Como meios de divulgação⁹⁹¹ do PC e do seu conteúdo, propõem-se as seguintes acções:

- i) Divulgação através de vários meios de comunicação – *banner* na fachada exterior da igreja com o Nome e o Logótipo da instituição (actualmente o PC da SCMM não está identificado no exterior do edifício), em *out doors*, no Roteiro, na Agenda Cultural, em catálogos e em desdobráveis que transmitam de forma concisa o acervo do PC, através da internet, televisão, imprensa e rádio;
- ii) Legendagem criteriosa dos bens culturais expostos no PC – indicando o nº Inv., o proprietário ou doador (conforme os casos), o tema, a dimensão, a técnica, a data ou contexto histórico, e a função –, colocada sempre no mesmo local, do lado direito da obra (a legendagem da *Visitação* deveria ser alterada ou complementada⁹⁹²);
- iii) Apresentação de documentos históricos relevantes no *site* da SCMM, relativos à autoria e à datação dos bens culturais, testemunhando a «*credibilidade e fiabilidade das fontes de informação*», factores de

⁹⁹¹ Sobre este assunto: M. A. ORNELAS, *Promover o Museu, Comunicar com o Público*, Lisboa, Tese inédita de Mestrado em Museologia e Património, Natália Correia GUEDES (Orient.), vol. 1, Lisboa: FCSH/ UNL [2005], pp. 148-150.

⁹⁹² A *Visitação* apresenta actualmente uma legendagem gravada em três diferentes placas de latão, colocadas no bite do estrado em que o painel assenta: na placa do lado esquerdo lê-se o nome da conservadora-restauradora responsável pela última intervenção; a chapa ao centro apresenta o tema, o autor e a época; a placa do lado direito divulga o ano de finalização da segunda intervenção de conservação e restauro (após a descoberta de 1998), o proprietário e o mecenas. A localização da tripla legendagem tem-se demonstrado inadequada por dois motivos: difícil leitura – as placas estão a uma distância de um metro e meio, intervalo até ao ângulo de visão de um observador de estatura média –; a limpeza periódica das placas tem degradado de modo cumulativo o bordo inferior da pintura.

- “autenticidade” segundo o documento de Nara, datado de 1994⁹⁹³, referendado pelas organizações UNESCO, ICOMOS, ICCROM;
- iv) Inserção deste PC numa “rota cultural” ligada a uma “rede de PC” com as mesmas características (igreja e museu);
 - v) Criação de uma loja (com localização a ponderar de modo a não interferir com a integridade histórica, estética e física do edifício do PC SCMM), onde o visitante poderá adquirir: informação publicitária; livros didáticos sobre História (incluindo a história da Santa Casa da Misericórdia, da *Visitação* de Thomas Luis e dos outros bens culturais do acervo), Conservação Preventiva (para consciencialização do público) e Inventário, a Agenda Cultural, o Roteiro Turístico, Postais das obras aí expostas, Música (ex. Canto polifónico quinhentista), catálogos sobre os principais bens culturais aí expostos, malas, porta-moedas e porta-chaves (etc.), sendo estes três últimos realizados com *banners* do PC da SCMM (educando à economia sustentada), catálogos da exposição; folhetos e desdobráveis publicitários;
 - vi) Concertos gratuitos de música sacra e venda do respectivo CD a preço módico (com o logótipo do mecenato), como forma de promover o espaço cultural. Estes concertos deverão ser pontuais e nas épocas “secas” evitando o aumento de HR devido aos visitantes, por ex. nos meses de Junho e Setembro.

1.6.1.5 – Mecenato: amigos do Pólo Cultural da SCMM

Como o fomento do mecenato para PC tem demonstrado a sua eficiência, crê-se que a criação de “Amigos do PC da SCMM” ajudariam não só a preservar, como a promover o seu acervo. Graças aos seus donativos seria

⁹⁹³ UNESCO, ICOMOS, ICCROM, *op. cit.*, 1994. *Apud* José COSTA, *op. cit.*, 1999, p. 82.

Nesse sentido, no dia 12 de Fevereiro de 2009 propôs-se ao Dr. Francisco Correia, mesário da SCMM, a ideia de um projecto de microfilmagem de certos documentos relativos à Santa Casa da antiga Aldeia Galega, incluindo o retábulo, permitindo a sua futura acessibilidade sem a necessidade de manusear os originais em mau estado de preservação.

possível recorrer a conservadores-restauradores acreditados, quando necessário.

1.6.2 – Parâmetros de curadoria: exposição e conservação preventiva

Na maioria dos museus e Pólos Culturais, o curador elabora as diferentes políticas do museu relativas a: aquisição e empréstimo de bens culturais, exposições e «*Conservação Preventiva*»⁹⁹⁴.

Actualmente o PC da SCMM não tem um curador. Descrevem-se em seguida os critérios que regeram a forma de exposição da *Visitação* de Thomas Luis e aconselham-se algumas acções de conservação preventiva.

1.6.2.1 – Exposição: critérios de “autenticidade”

O painel *Visitação*, pintado por Thomas Luis encontra-se exposto na capela-mor da igreja da SCMM.

Antes da última intervenção efectuada na *Visitação* de Thomas Luis entre 2003 e 2004, a definição do local em que a obra seria exposta, bem como o conhecimento sobre as condições ambientais do mesmo, foram parâmetros indispensáveis para discernir sobre os critérios a adoptar na escolha dos materiais empregues nas etapas de conservação curativa e de restauro.

Após a intervenção de conservação e restauro na *Visitação*, esta foi exposta na capela-mor da igreja da SCMM, o mais próximo possível do local original, considerando parâmetros de “autenticidade”, como se explicará.

Algum tempo depois, uma tentativa malograda ensaiaria a sua colocação no Museu anexo e posteriormente seria ponderada a transferência da pintura para o coro alto da mesma igreja.

Qual será o local apropriado para expor o painel *Visitação* de Thomas Luis?

⁹⁹⁴ Sobre o papel do curador (ou “conservador”): D. GUILLEMARD, «Conservation? Restauration?», *La Conservation Préventive: 3^{ème} Colloque de l’Association des Restaurateurs d’Art et d’Archiologie de Formation Universitaire*, Paris, ARAAFU, 1992, pp. 13 - 22.

A adequada valorização e exposição do painel de Thomas Luis, bem como de qualquer Bem Cultural, implica o respeito por parâmetros de “autenticidade”.

Em 1977, o Documento da UNESCO (20 de Outubro, Paris) impôs o conhecido “teste da *autenticidade*”, como um dos critérios de maior importância para o exame, avaliação e qualificação dos bens patrimoniais candidatos a uma inscrição como objectos de «*extraordinário valor universal*». Este teste inclui a avaliação de quatro parâmetros de “autenticidade”, sendo um deles o respeito pelo local original de «*implantação*» do bem cultural:

«a autenticidade na implantação, verificando-se a continuidade do “genius loci” do lugar, mantendo-se as relações fundamentais entre o bem patrimonial e o sítio do seu assentamento»⁹⁹⁵.

Em 1994, o Documento de Nara (1-6 de Novembro) sobre a “Autenticidade”, resultante da reunião entre 45 representantes de três instituições, a UNESCO, o ICCROM e o ICOMOS –, baseado na confirmação das “quatro autenticidades” do Documento da UNESCO de 1977, surge com uma nova abordagem complementar relativa à “autenticidade” do património, de que se salientam alguns parâmetros fundamentais, como a importância da credibilidade da documentação científica nos projectos de conservação e restauro (inseparável da Museologia), e da «*função*» original do bem cultural:

«O entendimento da autenticidade desempenha um papel fundamental nos estudos científicos do património cultural, nos projectos de conservação e restauro⁹⁹⁶ [...] é da mais alta importância e urgência [...] a credibilidade e a fiabilidade das fontes de informação⁹⁹⁷ [...] [o] uso e [a] função, a tradição

⁹⁹⁵ José A. COSTA, *op. cit.*, 1999, p. 81. Cada obra nomeada para inscrição na Lista do Património Mundial deve satisfazer o «teste da *autenticidade*»: «*in design, material, workmanship [...] setting*». UNESCO, *op. cit.*, 1977, Art. 9, p. 4.

⁹⁹⁶ Tradução da autora. UNESCO, ICOMOS, ICCROM, *op. cit.*, 1994, Art. 10, p. 47.

⁹⁹⁷ *Id.*, Art. 12, p. 47. «*Fontes de informação – todas as fontes materiais, escritas, orais e figurativas tornam possível conhecer a natureza, especificidades, significado e história do património cultural*». *Id.*, p. 48.

e a técnica, a situação e a implantação, o espírito [espiritualidade] e o sentimento⁹⁹⁸».

Em 2003, a European Confederation of Conservators-Restorers' Organizations (ECCO), – corroborando um dos princípios de *autenticidade* definido pela UNESCO, ICCROM e ICOMOS em Nara, o respeito pela «função» –, no seu Código de Ética (CE) «*Directrizes Profissionais*» (7 de Março, Bruxelas), Art. 6 do Princípio II «*Obrigações para com os Bens Culturais*», refere que «*O Conservador-restaurador, em colaboração com outros profissionais relacionados com o Património Cultural, deve ter em consideração as exigências da utilização social dos bens culturais que este preservar*»⁹⁹⁹.

Em 2008, o International Council of Museums - Committee for Conservation (ICOM-CC), – confirmando o conteúdo dos documentos de Nara e de Bruxelas acima mencionados –, no 15º Encontro Trienal (22-26 de Setembro, Nova Deli), sob o tema «*Terminologia para a definição da conservação-restauro do património cultural material*»¹⁰⁰⁰, define que é fundamental respeitar o significado não só «*social*» como também «*espiritual*» dos bens culturais, ou seja, «*garantir que o património cultural material, possa ser usufruído nas gerações vindouras, assegurando paralelamente a sua acessibilidade actual e respeitando seu significado social e espiritual*»¹⁰⁰¹.

No seguimento de uma reunião interdisciplinar, convocada pela autora no dia 8 de Outubro de 2003, entre conservador-restaurador, historiador, proprietário e mecenas da última intervenção de conservação e restauro, ficou definido que a *Visitação* deve estar exposta no contexto sacro original (fig. 307), sem deslocalizações, próximo da parede fundeira da capela-mor para

⁹⁹⁸ *Id.*, Art. 13, p. 47.

⁹⁹⁹ Código de Ética da ECCO (7 de Março de 2003, Bruxelas). *In* <http://www.arp.org.pt>.

¹⁰⁰⁰ ICOM-CC (Setembro 2008, Nova Deli), *Apud* Francisca FIGUEIRA, *op. cit.*, 2007, pp. 55-56.

¹⁰⁰¹ *Id.*, p. 55.

onde foi concebida no século XVI, e ao culto, desempenhando novamente a sua função social catequizadora¹⁰⁰², em consonância com os critérios de “autenticidade” mencionados pela UNESCO, ICOMOS e ICCROM em 1994, o respeito pela “localização” e “função” originais, alimentando uma das acções referidas nos Estatutos da Santa Casa da Misericórdia do Montijo, «*praticar actos de [...] culto católico*»¹⁰⁰³.



Fig. 307 – *A Visitação* de Thomas Luis exposta ao culto, na capela-mor original da SCMM. F. R. Cordeiro (Fev. 2009).

¹⁰⁰² A pintura *Visitação* voltou a desempenhar a sua função devocional. Durante uma visita da autora à igreja da SCM, a Dna. Maria Gertrudes Moreira, responsável pela Liturgia da Palavra, fitando o painel de Thomas Luis, exclamou: «*E donde me é dado que venha ter comigo a mãe do meu Senhor?*». Maria G. MOREIRA, *com. pess.*, Fev. 2009. Palavras proferidas por Santa Isabel à Virgem Maria na «*Visita a Isabel*», segundo o *Evangelho de S. Lucas*. Lc 1, 43, *op. cit.*, 1991, p. 1361.

¹⁰⁰³ In <http://www.misericordiadomontijo.pt> (consulta: 08.15.2008).

Com esse mesmo desígnio já em 1582 o Cardeal Paleotti, consciente da função social e espiritual da arte, no seu intemporal *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, compêndio precioso para os encomendantes e artistas, recomenda que «as imagens» sejam «colocadas em lugar apropriado à sua piedade...»¹⁰⁰⁴.

Em 2005, o Padre João Evangelista explica que o “culto” está ligado à “cultura”:

«culto e cultura são duas expressões que evidenciam uma mesma raiz semântica [...] será porque tanto culto como cultura se inscrevem no mesmo impulso inato do homem para a Verdade, o Belo e o Bem [...? ...] o culto não pode estar separado da cultura»¹⁰⁰⁵.

De salientar que, conforme se apurou, o tema do painel de Thomas Luis é “orago” de todas as Misericórdias e não de apenas uma¹⁰⁰⁶.

Trata-se da “pedra angular” da igreja da SCMM, sem a *Visitação* de Thomas Luis este templo fica desprovido do seu conteúdo original.

Os bens culturais sacros perdem a sua função devocional quando expostos longe do contexto religioso para o qual foram criados, morrem, segundo o Rev.^{mo} Senhor Cônego João Seabra ficam «num cemitério»¹⁰⁰⁷.

Esta pintura resultou de um projecto desejado pelo Provedor D. Nuno Alves Pereira, Instituidor da Santa Casa da antiga Aldeia Galega, responsável pelo

¹⁰⁰⁴ Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2010-2011, p. 247.

¹⁰⁰⁵ Padre João Evangelista JORGE (Dir.), *Sé Velha de Coimbra: Culto e Cultura*, Ciclo de Conferências, Catedral de Santa Maria de Coimbra, Oficinas da Gráfica de Coimbra, 2005, p. 8.

¹⁰⁰⁶ Um estudo da igreja da Misericórdia de Almada, sobre o retábulo maneirista de Giraldo Fernandes de Prado, refere: «*Visitação de Nossa Senhora a sua prima Santa Isabel, pintura central do painel, em destaque, por ser Nossa Senhora da Visitação a padroeira da Misericórdia de Almada, escolhida pelos irmãos da confraria*». In [http:// www.scma.pt/bens-culturais/bens-artisticos](http://www.scma.pt/bens-culturais/bens-artisticos) [consulta: 30/04/2010]

¹⁰⁰⁷ Rev.^{mo} Senhor Cônego João SEABRA, *com. pess.*, Julho de 2012 (visita ao Museu Grão Vasco, em Viseu).

programa artístico do retábulo que incluía, segundo fonte documental, várias «*histórias*»¹⁰⁰⁸, entre elas a *Visitação*, onde o fidalgo D. Nuno¹⁰⁰⁹ se fez representar ao lado da sua mulher D. Isabel de Almeida¹⁰¹⁰, na janela rasgada no templo em quarto plano no painel de Thomas Luis.

A mesa da SCMM, responsável pela última intervenção científica de conservação curativa e de restauro da *Visitação*, em 2003-2004, e pela sua exposição, foi entretanto substituída.

Por desconhecimento do valor da “autenticidade” do “local” de exposição e da “função” originais da pintura de Thomas Luis (segundo os documentos da UNESCO, do ICOMOS, do ICCROM e do ICOM-CC referidos), a actual mesa procedeu a uma malograda tentativa de desmontagem da obra para a sua colocação no museu anexo.

Uma alteração do local de exposição desrespeitaria as directrizes dos Documentos internacionais, anteriormente referidos, que protegem os “direitos” da obra *Visitação* de Thomas Luis, isto é, a “autenticidade” do projecto da instituição encomendante representada pelo fundador da SCM da Aldeia Galega, D. Nuno Alves Pereira.

Segundo Herb Stovel é necessário dar formação sobre medidas de preservação da “função” original de cada «*monumento*», extensíveis a todos os bens culturais:

*«Aumentar a consciência entre o público em geral desta dimensão fundamental do património é uma necessidade absoluta no sentido de chegar a medidas concretas de salvaguarda dos vestígios do passado. Isto significa desenvolver grande compreensão dos valores representados pelos próprios bens culturais, assim como respeitar o papel que cada monumento [e bem cultural móvel] desempenha na sociedade contemporânea»*¹⁰¹¹.

¹⁰⁰⁸ AHMM, *maço de avulsos da Mizª, sécs. XVI-XVII. Apud Vítor SERRÃO, op. cit., 1983, doc. nº 60, pp. 326-327.*

¹⁰⁰⁹ Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.* [2013e].

¹⁰¹⁰ *Id., ibid.*

¹⁰¹¹ UNESCO, ICOMOS e ICCROM, *op. cit.*, 1994, p. 47.

Nesse sentido, também neste caso se deve respeitar a “função” devocional da *Visitação* de Thomas Luis, colocando-a o mais próximo possível do local onde foi executada a pedido do fundador da SCMM.

Hoje, não é possível respeitar integralmente a localização original da pintura pois desapareceu a estrutura retabular maneirista que revestia a parede fundeira da capela-mor da SCMM, a qual era constituída por diversos painéis historiados, emoldurados por frisos e colunas dourados, conforme referido na documentação coeva subsistente (Parte II, 1.2.1 e 1.5.1). Considerando que no século XVIII, a mesma área foi revestida por um retábulo neo-clássico, procurou-se então colocar o painel de Thomas Luis “o mais próximo possível do local original”, na parede lateral direita da mesma capela, de modo a não ocultar o retábulo póstumo, parte integrante da história da igreja.

A localização actual da *Visitação*, na capela-mor original, apresenta pelo menos cinco vantagens:

- preza o seu significado primordial, como padroeira, “pedra angular”, da SCM;
- respeita a sua “função” devocional;
- preza o desejo do instituidor da SCM da antiga Aldeia Galega, D. Nuno Alves Pereira.
- mantém a pintura no meio ambiente que conserva as características de HR às quais está aclimatada há quatro séculos, prevenindo futuros danos na sua estrutura.
- permite que o observador a admire demoradamente (nomeadamente durante a missa semanal – fig. 307), aspecto que raramente é possível num museu.

Francisca Hernández-Hernández, baseada numa observação de Gombrich, conta uma história que alude à impossibilidade de admirar demoradamente as pinturas expostas em museus:

«um ancião, durante as suas noites de insónia, dava um passeio imaginário através do Louvre tal como o recordava ele no início do século.

Desta maneira, podia decidir diante de que quadro queria deter-se de cada vez, com o fim de contemplá-lo meticulosamente»¹⁰¹².

Reconhece-se que cada Museu ou PC é impar, a sua gestão desenvolve-se em função dos objectos aí expostos, da comunidade e do público-alvo a que se destina. Apesar da sua realidade original tender a alterar-se, nunca é demais relembrar que se vai a um museu para «*admirar e contemplar as obras de arte*», visão corroborada por Gombrich como se referiu. «*Esta visão romântica do museu não deveria perder-se porque constitui a essência do mesmo e pode-se cair no extremo oposto ao fitar uma obra de arte*»¹⁰¹³.

Hoje na igreja da SCMM o visitante pode admirar demoradamente a *Visitação* Thomas Luis sempre que a igreja está aberta, nomeadamente durante a missa semanal¹⁰¹⁴ ou quando marcar para visitar o Museu anexo que, contrariamente à igreja está encerrado ao público lembrando a realidade de certos museus no início do século passado¹⁰¹⁵.

O respeito manifestado pela SCMM na “localização” (dentro do possível) e na “função” espiritual originais da pintura *Visitação* de Thomas (critérios de *autenticidade* fundamentais para a adequada exposição de qualquer bem cultural sacro), oferece neste caso uma mais-valia ao visitante: a contemplação da obra sentado ou ajoelhado, durante horas...

¹⁰¹² Tradução da autora. F. HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, «Evolución del concepto de museo», *Revista General de Información y Documentación*, n.º 2, Madrid, Edit. Complutense, 1992, p. 86.

¹⁰¹³ Tradução da autora. *Id.*, pp. 86 e 87.

¹⁰¹⁴ «A *Visitação* no seu local actual permite que os paroquianos rezem diante dela durante a missa semanal». M. G. MOREIRA, com. pess., Fev. 2009.

¹⁰¹⁵ Hoje, por questões económicas, não é possível assegurar a abertura diária da igreja da Misericórdia do Montijo. Por curiosidade, em 1920, no ano seguinte à inauguração do Museu do Prado, apenas havia visitas às quartas-feiras e era necessária uma autorização ou recomendação escrita da Corte. F. HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 1998, p. 86.

1.6.2.2 – Conservação preventiva

Em 2004, existindo a necessidade de prevenir danos, na *Visitação* e nos outros bens culturais próximos, causados por factores de degradação externos (ambientais, biológicos e humanos), a autora forneceu directrizes de conservação preventiva¹⁰¹⁶ à SCMM. Esta tese procura complementar as medidas propostas.

A nível do factor ambiental (que tem efeito directo sobre o biológico), para a adequada preservação da *Visitação* devem ser tidos em conta três componentes do problema – a realidade do edifício (igreja da Misericórdia); a pintura; e o clima envolvente (interior e exterior) «*olhando as normas e as recomendações como balizas de orientação mas não como imperativos, visto que muitas [como os valores de HR padrão] foram concebidas bem longe da nossa realidade*»¹⁰¹⁷.

Através da história “transmemorial” do painel *Visitação* de Thomas Luis verificou-se que o Homem, assim como é capaz de criar obras impares, únicas, também tem a capacidade de destruir de forma voluntária (incisões, corte e desgaste das tábuas do painel – Parte II, 1.5.1 e 1.5.2), ou involuntária (manuseamento e “manutenção” inadequados¹⁰¹⁸, incluindo restauros fraudulentos, “des-remodelações”¹⁰¹⁹ e sujidade, causada por ex. pelo fumo de velas).

¹⁰¹⁶ As directrizes de conservação preventiva, fornecidas à SCMM, foram publicadas no seguinte estudo: Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2005, pp. 79 e 86.

¹⁰¹⁷ Luís Elias CASANOVAS, «A Memória dos Arquivos», *Arquivos e Bibliotecas*, n.º 20, Lisboa, A&B, 28 de Novembro de 2007, p. 6.

¹⁰¹⁸ Em Fevereiro de 2009, exactamente cinco anos decorridos desde a última intervenção de conservação e restauro na *Visitação*, diagnosticaram-se danos na pintura causados por manuseamento (ex. riscos provocados por impactos acidentais, na zona lateral esquerda) e manutenção precários (ex. marcas de lixiviação na zona inferior, junto das placas de identificação, e manchas de sujidade no canto superior direito).

¹⁰¹⁹ No seguimento de uma suposta “des-remodelação” a pintura *Visitação* de Thomas Luis sofreu a remoção de camadas cromáticas originais, em 1998 (Parte II, 1.5.2).

A “manutenção” parece implicar como regra geral o “manuseamento”, no entanto não é essa a realidade.

Este trabalho procura sensibilizar proprietários, gestores de colecções e o público em geral para o facto de que o manuseamento nem sempre é necessário, e sendo um dos factores de degradação mais grave, por ser mais frequente, merece uma atenção redobrada.

Relativamente à manutenção sugerem-se aqui determinadas acções de conservação preventiva para a *Visitação* de Thomas Luis e outros bens culturais com sinais de sujidade e danos causados por água, fogo, ou sujeitos a iluminação e humidade relativa inadequados.

Como o factor humano foi o responsável pelos danos mais graves e em maior extensão na *Visitação* de Thomas Luis é importante reforçar as medidas preventivas nesse âmbito. É fundamental que todo o pessoal relacionado com os bens culturais, desde o proprietário, ao guarda, à empregada da limpeza, ao guia, até ao público em geral, seja sensibilizado sobre a importância e o seu papel na salvaguarda do património, memória da nossa identidade.

Em 2008, o ICOM-CC¹⁰²⁰, no encontro de Nova Deli, definiu que a «*Conservação preventiva*» (descrita detalhadamente mais à frente) incluiu acções tais como: a «*formação de funcionários*»; e a «*sensibilização do público*». Medidas a considerar para, se não for possível cessar, pelo menos minimizar futuros danos em bens culturais.

Até pequenos esforços no controlo dos factores externos de degradação a que a *Visitação* e outros bens culturais expostos na sua proximidade estão sujeitos, terão a longo termo um efeito positivo não só a nível da colecção (na integridade histórica, técnica e estética dos artefactos), como também a nível económico (evitando despesas avultadas em intervenções de conservação curativa ou de restauro).

¹⁰²⁰ Francisca FIGUEIRA, *op. cit.*, 2007, pp. 55-56.

1.6.2.2.1 – Manuseamento

O manuseamento adequado é importante porquê?

Os diagnósticos que a autora realizou em mais de seiscentos bens culturais, permitem-lhe aferir que muitos dos danos são causados por manuseamento inadequado. Dá-se alguns exemplos: esculturas em ligas metálicas com marcas de oxidação causadas por manuseamento sem luvas; vidros de molduras com riscos ou fissuras; molduras com zonas salientes lacunares; cerâmica partida; pinturas sobre tela com rasgões e estalados em forma de “caracol” (ou “teia de aranha”) devido a impactos acidentais, riscos causados por impacto de material abrasivo, dedadas de gordura; pinturas sobre madeira com marcas de abrasão e manchas de sujidade devido a manuseamento inadequado (tal como as marcas recentes no painel *Visitação* de Thomas Luis).

Estes danos poderiam ter sido evitados mediante formação preventiva sobre os cuidados a ter durante o manuseamento de objectos.

Segundo as normas de manuseamento do National Parks Service (NPS) «A *Conservação Preventiva começa no manuseamento cuidadoso. O manuseamento apropriado é maioritariamente uma questão de senso comum e é necessariamente para a protecção dos objectos. No entanto as boas técnicas de manuseamento não são sempre consideradas*»¹⁰²¹. A mesma instituição americana refere que «*quanto menos os objectos são manuseados, mais tempos sobreviverão*»¹⁰²².

O manuseamento adequado é muito importante, mas como regra geral deve-se evitar manusear uma pintura (ou qualquer outro objecto num museu) a não ser que seja imprescindível para a sua preservação.

Sempre que seja “imprescindível”¹⁰²³ o manuseamento de bens culturais propõe-se:

¹⁰²¹ Tradução da autora. NATIONAL PARK SERVICE (NPS), «Handling, Packing, and Shipping», *Museum Handbook*, Washington DC: NPS, 1999, cap. VI, Part I, p. 2.

¹⁰²² *Id.*, p. 5.

¹⁰²³ O manual da ISPJCC refere cinco medidas de manuseamento: «*se remover uma peça, faça-o com o máximo cuidado; nunca peque nem puxe saliências mais frágeis; não arraste a peça; antes de pegar na peça certifique-se que o caminho a percorrer está desobstruído [...]*»

- «i) *Remover todos os objectos pessoais que possam causar danos como por exemplo riscos accidentais (ex. relógio, anéis, pulseiras, colares, brincos, fivelas, botões de punho);*
- ii) *Colocar uma bata limpa;*
- iii) *Colocar máscara sempre que necessário (prevenção contra a inalação de fungos, poeiras, poluentes, sais, etc.) com filtros pessoais de respiração;*
- iv) *Limpar todas as superfícies que estarão em contacto com o artefacto (parede, estrado, pavimento);*
- v) *Lavar as mãos (mesmo que não pareçam sujas¹⁰²⁴);*
- vi) *Colocar luvas¹⁰²⁵ justas (luvas largas não permitem um manuseamento seguro, podem escorregar e provocar danos) de algodão ou de vinil;*
- vii) *Evitar o contacto do artefacto com fontes de gordura como a pele (cara, braços) ou o cabelo (prender o cabelo);*
- viii) *Conhecer o estado de [...] [preservação] do objecto antes de o manusear (tomar as medidas necessárias para prevenir o aumento de eventuais danos que impliquem o aumento de gastos com intervenções de conservação curativa e de restauro);*
- ix) *Fazer o reconhecimento do caminho antes de carregar o bem cultural (antes de o levar para diagnóstico proteja o novo local com material adequado; se o*

*peça ajuda a terceiros sempre que necessário [...] para] transportar a peça em toda a segurança». Este estudo não consciencializa os responsáveis pela protecção do património sobre a “imprescindibilidade” do transporte de um bem, sempre a evitar (e nada refere sobre a utilização de luvas). ISPJCC, *op. cit.* 2004, p. 22. Sobre o manuseamento adequado: CCI, «Storage and Display Guidelines for Paintings», *CCI Notes*, 10/3, Ottawa: Communications Canada, 1993a; *Id.*, «Basic Handling of Paintings», *CCI Notes*, 10/13, Ottawa, Communications Canada, 1993c; NPS, *op. cit.*, 1999.*

¹⁰²⁴ As mãos podem contaminar os artefactos com: terra, fungos, ácidos, gordura ou sais (que quando retidos no objecto promovem a sua corrosão). Sobre este assunto: NPS, *op. cit.*, 1999, p. 6; CCI, «Care and Cleaning of Iron», *CCI Notes* 9/6, Ottawa: Communications Canada, 1995, p. 3.

¹⁰²⁵ As luvas de vinil são adequadas para: cerâmica e vidro; objectos com superfície peganhenta; espécimes naturais, documentos gráficos frágeis e danificados ou outro material orgânico que possa agarrar fibras (presentes em luvas de algodão). As luvas de algodão são adequadas para: pintura; escultura e documentos gráficos em bom estado de preservação.

leva para transporte tenha o material previamente pronto; se o transporta para o pendurar, tenha o modo de suspensão preparado;

- x) Movimentar o objecto apenas se indispensável;*
- xi) Pegar em cada peça como se fosse insubstituível, a peça mais valiosa do mundo;*
- xii) Movimentar um objecto de cada vez;*
- xiii) Nunca ter pressa;*
- xiv) Não correr riscos;*
- xv) Não fumar, comer ou beber enquanto manuseia objectos;*
- xvi) Nunca tocar na camada pictórica (se a obra não tem bordos, sem camada pictórica, embalar primeiro com papel acid free, seguido de folha de polyetyleno ou plástico de bolhas de ar, com as bolhas para fora);*
- xvii) Nunca carregar um artefacto pesado e/ou de grande dimensão (como a pintura *Visitação de Thomas Luis*) sozinho, pedir ajuda a terceiros e se ainda for pesado colocar num carrinho protegido com material acid free antiderrapante, adaptado ao objecto;*
- xviii) Não encostar pinturas, ou outros bens, uns aos outros;*
- xix) Escrever as regras referidas, afixá-las na área de armazenamento, dar um exemplar a cada um dos indivíduos envolvidos no PC, confirmar que todos leram as regras, revê-las periodicamente e ter especial atenção na formação de novo pessoal contratado.*

Como medidas preventivas contra manuseamentos motivados por curiosidade ou tentativa de furto, sugere-se:

- i) Colocar um empregado ou guarda na sala e exposição;*
- ii) Usar baias (colmatar a “baia”¹⁰²⁶ já existente na frente da *Visitação* [fig. 308], nos lados esquerdo e direito);*
- iii) Colocar sinais de aviso - “NÃO TOCAR”;*
- iii) Colocar alarmes e câmaras de vigilância em local apropriado»¹⁰²⁷.*

¹⁰²⁶ Sobre a colocação de uma baia defronte da pintura *Visitação* de Thomas Luis, como medida de conservação preventiva: Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2005, p. 86.

¹⁰²⁷ *Id.*, *op. cit.*, 2010-2011, pp. 266-268.

1.6.2.2.2 – Manutenção: luz, humidade relativa, sujidade, água e fogo

Relativamente à manutenção¹⁰²⁸, apresentam-se aqui algumas medidas para evitar os danos causados por alguns factores de alteração que merecem grande atenção por parte do curador ou outro responsável pela preservação de bens culturais, ou seja: a luz, a humidade relativa, a sujidade, a água e o fogo (emitindo planos de emergência para estes dois últimos).

A Luz

O efeito da luz é cumulativo, provoca a descoloração nos artefactos, sendo particularmente sensíveis os policromados, esculturas, pinturas de cavalete, iluminuras, aguarelas, e têxteis (sobretudo os tingidos com pigmentos orgânicos). O caso da *Visitação* de Thomas Luis apresenta finos estratos pictóricos, ricos em aglutinantes e pobres em pigmentos (alguns orgânicos), muito vulneráveis a este factor externo de alteração.

A *Visitação* está actualmente sujeita à incidência de dois tipos de luz:

- i) Natural;
- ii) Artificial.

A luz natural

A luz natural deve, tal como a artificial, ser filtrada.

Uma medida de filtrar os UV é isolar as duas janelas (fig. 308) da capela-mor da SCMM, com uma película de protecção contra radiação UV. Esta película, já utilizada em alguns museus e outras instituições, permite: uma redução da radiação IV de 25%; uma redução da radiação visível de 23%; e uma redução da radiação UV de 99,9%. Mas atenção, as películas transparentes de absorção de UV irão reduzir a quantidade de UV, mas não a luz visível (ou seja, a intensidade da luz).

¹⁰²⁸ Sobre medidas de manutenção: CCI, *op. cit.*, 1993a; CCI, *op. cit.*, 1995.

Outra opção é o recurso a cortinas sintéticas, com tecelagem mais aberta (mais transparentes, que filtram 50% da radiação da luz visível) ou mais fechada e com película atérmica (mais opacas, que filtram até 90% da intensidade da luz e reduzem o calor), as quais se podem adaptar à realidade de cada instituição de modo a reduzir os níveis de iluminância e de radiação UV, e a temperatura.

Outra possibilidade, é a colocação de cortinas *black out* nas janelas, que permite não só reduzir os níveis de iluminância e de UV, como também uma iluminação constante dos bens culturais no interior do PC, pois a sua iluminação deixa de depender da iluminação exterior, que varia ao longo do dia. Esta medida, embora drástica, nem sempre adequada e necessária, neste caso parece pertinente pois poderá retardar o inevitável envelhecimento da *Visitação* de Thomas Luis, nomeadamente o aumento da transparência nos finos estratos pictóricos ricos em aglutinantes¹⁰²⁹ e a descoloração dos pigmentos orgânicos.

A luz artificial

O tipo de iluminação artificial para a *Visitação* foi escolhido e colocado pela SCMM tendo como base as directrizes fornecidas pela autora¹⁰³⁰, quanto a: tipo de lâmpadas (com filtro UV); níveis de iluminância e de radiação UV; redução do tempo de exposição da obra à luz.

Numa visita à igreja da SCMM, em Fevereiro de 2009, constatou-se que a localização da iluminação, sobre o encabeço superior da obra, não é adequada. Esta provoca:

- Aceleração da descoloração dos tons originais da *Visitação* devido à proximidade da fonte de luz;

¹⁰²⁹ «Sob a acção da luz forte verifica-se a decomposição do óleo». M. E. ARAÚJO, «Óleos, pintura e química», *Conservar Património*, Lisboa, Associação Profissional de Conservadores Restauradores de Portugal (ARP), n.º 2, 2005, p. 9.

¹⁰³⁰ Sobre as directrizes fornecidas à SCMM relativas ao tipo de iluminação adequado para a *Visitação* de Thomas Luis: Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2004, p. 20; *Id.*, *op. cit.*, 2005, p. 86.

- Alteração considerável da leitura da pintura, fomentando a visão ilusória de “três arcos de volta perfeita” (fig. 308).

Em 1993, o Canadian Conservation Institute, tendo em conta casos semelhantes ao da SCMM, aconselhou: «*as lâmpadas ligadas às molduras de pinturas não deverão ser usadas em exposições. Estas lâmpadas emitem luz e calor heterogéneo e excessivo*»¹⁰³¹, que danifica os bens culturais.

O ICOM-CC, referiu em 2008 que a «*Conservação preventiva*», inclui «*medidas e acções [...] indirectas [...] [que não] modificam a sua aparência*»¹⁰³².

Considerando que a actual iluminação contribui para alteração óptica e físico-química da *Visitação* de Thomas, é aconselhável alterá-la (se possível através de uma equipa interdisciplinar¹⁰³³), tomando medidas tais como as seguintes:

- «i) *Encarar qualquer projecto de iluminação como se se tratasse da obra mais valiosa e importante do mundo (tal como em qualquer outra acção de curadoria);*
- ii) *Medir [e controlar] o nível de iluminância e o nível de radiação UV, de modo a respeitar os valores adequados para pinturas a têmpera e a óleo como a Visitação;*
- iii) *Limpar a superfície da obra (conservador-restaurador especializado em conservação e restauro de pintura de cavalete, capacitado a diagnosticar os diferentes tipos de sujidade e a utilizar os agentes de limpeza adequados a cada produto de alteração e ao substrato a preservar);*
- iv) *Proteger a Visitação com material acid free adequado e utilizar luvas esterilizadas (de vinil ou de algodão);*
- v) *Remover o sistema de três lâmpadas existente sobre a Visitação;*

¹⁰³¹ Tradução da autora. CCI, «*Environmental and Display Guidelines for Paintings*», CCI Notes, 10/4, Ottawa: Communications Canada, 1993b.

¹⁰³² Francisca FIGUEIRA, *op. cit.*, 2007, pp. 55-56.

¹⁰³³ A execução de um projecto de iluminação de bens culturais deverá envolver: o curador, um conservador-restaurador experiente em conservação preventiva e um electricista.

vi) Colocar uma iluminação lateral esquerda, localizada a cerca de 200 cm da *Visitação* a partir do ponto de luz presente no centro da abóbada da capela-mor [...] [fig. 309], sem danificar ou ocultar a cruz pintada nesse local tecto, mantendo o interruptor do lado direito da obra (que sempre que estiver apagado evitará o efeito cumulativo da luz)»¹⁰³⁴.

Com a iluminação afastada da *Visitação*, estudando o ângulo de incidência e reduzindo o tempo de exposição da obra à iluminação (utilizando o interruptor existente, pontualmente), o efeito irreversível da acção cumulativa da luz pode ser consideravelmente reduzido.

Em muitos casos uma iluminação com 50 lux é suficiente para observar um artefacto. Caso se mostre necessário um valor superior para iluminar a *Visitação*, dada a sua dimensão, este nunca deverá exceder os 150 lux. O limite de radiações UV não deverá ultrapassar os 70 Watts/ lúmen.



Fig. 308 – A *Visitação*, 1591-1592, Thomas Luis. Iluminação formando três “arcos de volta perfeita” na pintura.

Fig. 309 – Ponto de luz útil para efectuar uma iluminação adequada da obra.

¹⁰³⁴ Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2010-2011, p. 272.

A humidade relativa

O controlo total da HR em Pólos Culturais, em geral, tem-se mostrado dispendioso e nem sempre necessário.

A selecção de qualquer equipamento de controlo da HR deve ser fruto de um projecto preliminar reflectido em função dos “sintomas” das obras de arte e executado no sentido de atingir valores padrão concebidos bem longe da nossa realidade.

Se os artefactos expostos no PC da SCMM não apresentam danos consequentes de oscilações nos valores de HR ou de níveis elevados (acima dos 75%) ou baixos (abaixo dos 45%), os níveis de HR não deverão ser alterados.

Deve-se apenas ter particular atenção às oscilações bruscas que ocorrem especialmente durante a deslocalização ou empréstimo dos bens culturais (no transporte e na nova localidade temporária), sempre a evitar com o objectivo de servir o melhor interesse do bem cultural.

Foi ponderada a deslocalização da *Visitação* de Thomas Luis para um Museu anexo. Esta modificação não ocorreu porque a excelente coesão das suas tábuas constituintes não permitiu a sua fácil desmontagem (que conduziria ao desnivelamento e a deformações nas pranchas). Essa impossibilidade evitou não só a perda de *autenticidade* do artefacto relativamente à sua «função» espiritual e ao «local» originais, como também evitou a sujeição da obra a uma alteração drástica nas condições ambientais, de Humidade e Temperatura, que poderia provocar empenos e fendas irreversíveis.

Numa visita à igreja, em Fevereiro de 2009, detectou-se que a referida obra de Thomas se mantém em bom estado de preservação, no geral, quer a nível do suporte, sem empenos ou fendas, quer a nível dos estratos pictóricos superficiais, sem destacamento de camadas pictóricas (apenas apresenta pequenas marcas fruto de manutenção e manuseamento inadequados, como se referiu).

Embora a *Visitação* se encontrasse em bom estado de preservação tinha um desumidificador próximo. É importante reflectir sobre qual o critério da utilização do desumidificador. A sua utilização, neste caso, não tem sido certamente arbitrária, no entanto relembra-se que este não deve ser utilizado no sentido de alcançar valores padrão, mas sim de prevenir danos na *Visitação* e nos artefactos. É fundamental observar a evolução do estado de preservação da colecção, de modo a detectar atempadamente eventuais “sintomas” de degradação e prevenir o seu agravamento.

É essencial notar que tratando-se de uma igreja seiscentista as suas paredes são espessas garantindo uma certa inércia do local, favorável ao comportamento do conjunto de bens culturais, incluindo a *Visitação*, há muito “aclimatados” a este específico meio ambiente. A pintura *Visitação* não apresenta danos causados por valores de HR elevada ou baixa do meio ambiente em que está exposta há quatro séculos. Alterar os valores de HR para níveis padrão aconselháveis para objectos orgânicos (madeira), isto é, entre 50%-65% (por meio de um desumidificador), seria um “choque” para os materiais intrínsecos da obra e dos outros bens culturais expostos na igreja¹⁰³⁵.

Hoje, tem-se finalmente consciência que os objectos se vão aclimatando ao longo dos tempos ao meio ambiente em que se encontram, ao sabor do ritmo do mecanismo que os leva a absorver humidade nos Invernos típicos de Portugal, para depois resistirem com maior ou menor dificuldade à secura da estação quente, que em algumas regiões começa cedo. Segundo Luís Elias Casanovas, «*esse ciclo*» *processa-se do seguinte modo*:

«adquire nos edifícios históricos um significado particularmente importante na medida em que os valores extremos se situam dentro de limites que hoje sabemos serem suportáveis pela maior parte dos objectos como se

¹⁰³⁵ No seguimento da mesma ideia: Luís Elias CASANOVAS, «A conservação preventiva: o conceito, a sua evolução e enquadramento. A classificação dos factores de degradação». *Boletim Semestral do Centro de Estudo, Conservação e Restauro dos Açores*, n.º 1, Angra do Heroísmo, Gráfica Maiadouro, 1998, pp.35-39.

1998. D. ERHARDT, M. MECKLENBURG, «Relative humidity re-examed», *Preventive Conservations to the Ottawa Congress, 12-16 September*, London, IIC, 1994, pp. 32-37.

comprova aliás pelo estado de conservação da generalidade das colecções»¹⁰³⁶.

Hoje os objectos que sobreviveram a grandes perigos no seu local original, estão vulneráveis em edifícios sofisticados, como escreveu Philip Ward:

«objectos que têm muitas vezes milhares de anos, escaparam aos perigos do fogo, às tempestades, às guerras, aos saques, ao vandalismo e, acima de tudo, ao nosso descuido. Estão (agora) frequentemente mais expostos aos perigos num edifício moderno do que estiveram em qualquer período da sua existência pois as flutuações de temperatura, o excesso ou a falta de humidade, a exposição às radiações ultra violetas, os insectos, os gases atmosféricos e uma manipulação desenvolva podem destruir o que a natureza preservou»¹⁰³⁷.

Tal como Casanovas alerta, é importante sublinhar esta última frase «o que a natureza preservou», isto é, faltavam os meios técnicos para actuar directamente e de forma controlada sobre as condições ambientais, mas tomavam-se as medidas que a experiência, de forma empírica, recomendava para assegurar a preservação dos artefactos evitando os efeitos do excesso e da falta de humidade.

Assim, consoante o diagnóstico, apenas se necessário, deverão ser tomadas medidas de prevenção.

As «medidas a tomar nos meses secos»¹⁰³⁸ (de baixa HR), se possível com o conhecimento prévio dos valores sazonais (medição periódica com um psicrómetro ou contínua por meio de um termohigrógrafo), são:

- Evitar o calor excessivo protegendo os objectos e os espaços da acção directa da luz, recorrendo sempre que possível à penumbra;

¹⁰³⁶ Luís Elias CASANOVAS, *A humidade relativa e a conservação*, Lisboa, estudo inédito, Maio de 2008.

¹⁰³⁷ P. WARD, «La conservation: l'avenir du passé», *Museum*, vol. XXXIV, n.º 1, UNESCO, 1982. *Apud* Luís Elias CASANOVAS, *op. cit.*, 2008, p. 3.

¹⁰³⁸ Sobre este assunto: CCI, *op. cit.*, 1993b; Luís Elias CASANOVAS, *op. cit.*, 2008.

- Molhar os pavimentos térreos (se necessário);
- Abrir as janelas à noite, fechando-as de dia e calafetando-as para evitar as entradas descontroladas de ar que é o veículo favorito da humidade;
- Utilizar humidificadores e/ou ventoinhas transportáveis (apenas em último caso, se indispensável¹⁰³⁹), afastados e não direccionados para as obras de arte.

As «medidas a tomar nos meses húmidos»¹⁰⁴⁰ (de elevada HR), se possível também após o conhecimento dos níveis sazonais de HR (analisados com os instrumentos científicos acima mencionados), são:

- Manter as portas e janelas fechadas para evitar oscilações na HR;
- Evitar limpezas do pavimento com muita água, pode aumentar a HR;
- Utilizar desumidificadores e/ou ventoinhas afastados e não direccionados para os bens culturais.

No fundo «restituindo os ambientes familiares das nossas casas»¹⁰⁴¹, pois foi assim que as colecções viveram durante séculos, incluindo as pinturas murais e retabulares de Thomas Luis legadas em espaços civis e religiosos, é possível preservar os bens culturais aí expostos.

Embora hoje seja uma mais valia poder-se recorrer a instrumentos científicos de medição e a equipamentos de controlo da HR, as colecções «de pintura sobreviveram séculos sem que alguém pudesse medir a humidade [ou controlá-la com equipamento eléctrico] o que não significa, de forma alguma, que não houvesse consciência do problema»¹⁰⁴².

No tempo de Thomas Luis faltavam os meios técnicos para actuar directamente, e de forma controlada, sobre as condições ambientais mas tomavam-se as medidas que a experiência recomendava para assegurar a

¹⁰³⁹ Os equipamentos de controlo da HR avariavam-se. Por esse motivo, na sua manutenção necessitam de uma vigilância diária e meticulosa. Deve existir sempre um instrumento para substituição automática.

¹⁰⁴⁰ Sobre este assunto: Luís Elias CASANOVAS, *op. cit.*, 2008; NPS, «Museum House Keeping», *Museum Handbook*, Washington DC: NPS, cap. XXIII, 1998.

¹⁰⁴¹ Luís Elias CASANOVAS, *op. cit.*, 2008, p. 4.

¹⁰⁴² Ana CALVO, *Conservación y restauración de pinturas sobre lienzo*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002, p. 37. *Apud* Luís E. Casanovas, *op. cit.*, 2008, p. 2.

preservação dos artefactos evitando, de forma empírica é certo, os efeitos do excesso ou da falta de humidade. Documentos demonstram que os cuidados com a humidade já existiam no século XVI. S. Carlos Borromeu, que desempenhou um papel determinante no Concílio de Trento, na sua obra fulcral par a Arte Católica, *Instuccion es fabricae et supellectilis ecclesiasticae* (1577), aconselha que «o lugar para a colocação da imagem ou da pintura sacra deverá ser escolhido atentamente, evitando-se locais húmidos, sujos ou que não reúnam as condições necessárias para a sua preservação»¹⁰⁴³. Também os coleccionadores, como Filipe II de Espanha, tinham um especial cuidado com o problema da humidade¹⁰⁴⁴.

A sujidade

Que cuidados ter em caso de se observarem sinais de sujidade sobre bens culturais?

Propõem-se as seguintes medidas:

- i) O «*peçoal da limpeza de um museu deve ser instruído para não limpar a sujidade*»¹⁰⁴⁵ de um artefacto, por via mecânica ou química, como parte dos seus procedimentos de manutenção;
- ii) Explicar, com exemplos, a todo o pessoal envolvido no PC, os danos irreparáveis provocados por pessoal não qualificado, em limpezas por via química com agentes de limpeza (comerciais) ou em limpezas mecânicas, mostrando o caso da *Visitação* de Thomas Luis (Parte II, 1.4.2 desta tese);
- iii) Não utilizar pesticidas ou sprays de mobiliário em artefactos ou próximo destes;
- iv) Antes de trabalhos de construção civil no interior do edifício (ex. estucagem, pintura de paredes, colocação de papel de parede ou electricidade) remova o(s) objecto(s) seguindo as medidas acima referidas ou proteja-o(s) (caso de

¹⁰⁴³ Natália FERREIRA-ALVES, *op. cit.*, 1995, p. 60. *Apud* Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 30 de Junho de 2009, p. 32.

¹⁰⁴⁴ Ana CALVO, *op. cit.*, 2002. *Apud* Luís E. CASANOVAS, *op. cit.*, 2008, p. 2.

¹⁰⁴⁵ CCI, *op. cit.*, 1993a, p.3.

pinturas de grande dimensão e elevado peso, como a *Visitação* de Thomas cuja deslocação deve ser sempre evitada, pois uma imprudência pode causar danos irreversíveis).

A água e o fogo

Que medidas de emergência tomar em casos de artefactos danificados por água¹⁰⁴⁶ ou fogo¹⁰⁴⁷?

Sugerem-se as seguintes acções:

- i) Salvar primeiro os bens culturais de valor mais elevado, durante a cheia ou o incêndio;
- ii) Contactar um conservador-restaurador imediatamente;
- iii) Em caso de cheia não tentar limpar lama ou sujidade; não tratar um bem cultural empenado (madeira) ou com encolhimentos e descamações (tela), acções que podem aumentar ou agravar as alterações;
- iv) O fogo pode destruir total ou parcialmente materiais combustíveis, carbonizar suportes lenhosos e criar bolhas na camada pictórica ou no douramento de artefactos; nunca tentar pressionar as camadas cromáticas ou a douradura para ficarem como estavam (apenas um conservador-restaurador treinado saberá quais os procedimentos a tomar). Como medida preventiva, aconselha-se a não colocação de velas de pavio acesas próximo de bens culturais e se possível substituí-las por “velas” eléctricas, pois estas últimas, além de minimizarem o risco de fogo, não contribuem para o aumento de sujidade sobre os bens culturais.

¹⁰⁴⁶ Após o tratamento da pintura *Visitação* de Thomas Luis, a autora projectou a título voluntário um estrado com características adequadas ao bem cultural a expor e ao espaço envolvente. Este estrado foi efectuado com «50 cm» de altura com o objectivo de prevenir danos causados por água através do pavimento. Sobre este assunto: Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2005, p. 79.

¹⁰⁴⁷ Para evitar degradações provocadas pelo fogo na *Visitação*, foi aconselhado «evitar a colocação de velas acesas próximo da pintura; efectuar a manutenção dos extintores, colocados em local visível e de fácil acesso». Sobre este assunto e outras medidas de conservação preventiva aconselhadas à SCM do Montijo: *Id.*, p. 86.

1.6.2.2.3 – Formação sobre os significados da Conservação e Restauro

Infelizmente muitos bens culturais, tal como a *Visitação* de Thomas Luis, são ainda hoje alvo de intervenções de conservação e restauro inadequadas (realizada por pessoal não qualificado), que causam danos irreversíveis nos mesmos.

Estando o futuro do Património Cultural material dependente da sua adequada preservação, por conservador-restauradores especializados, partindo de estudos que se interpelam¹⁰⁴⁸ e dão algumas repostas¹⁰⁴⁹ sobre como evitar problemas em intervenções de conservação e restauro, termina-se este capítulo debatendo quatro assuntos.

Primeiro, apresenta-se de forma breve a origem e evolução da conservação e restauro, as funções do “restaurador” na época de Thomas Luis e as funções do conservador-restaurador no século XXI.

De seguida, no sentido da adequada preservação dos bens culturais, explica-se porque deve o curador contactar um conservador-restaurador (especializado na área do artefacto a conservar) e não outro profissional.

Por fim, oferecem-se medidas para acautelar problemas em intervenções de conservação e restauro: faz-se uma reflexão sobre como agir em casos de pinturas sobrepostas, estando uma destas sujeita a uma “des-remodelação” (como se pensava ser o caso da *Visitação* de Thomas Luis); e propõem-se acções de formação sobre as terminologias e os conteúdos da área interdisciplinar da Conservação e Restauro; acções de inspecção e assistência.

¹⁰⁴⁸ Sobre estudos que fomentam reflexões no sentido de evitar problemas em intervenções de conservação e restauro: Vítor SERRÃO, «O contexto artístico de Tavira quinhentista», *Tavira, Território e Poder*, ed. M. Maia, C. Fernandes, M. Lopes e S. Cavaco, Museu Nacional de Arqueologia – Câmara Municipal de Tavira, Lisboa – Tavira, 2003, pp. 221-233; António João CRUZ, *op. cit.*, 2005, pp. 29-53.

¹⁰⁴⁹ Filipa R. Cordeiro: *op. cit.* [2009a] (pp. 70-75); *op. cit.* [2009d] (pp. 22-35); *op. cit.*, 2010c, pp. 143-161. Anexo IV – EPP, artigo n.º 3.

Génese e evolução da conservação e restauro

A noção de conservação e restauro de bens culturais e das funções do “restaurador”, hoje designado conservador-restaurador, sofreu uma alteração lenta ao longo dos tempos.

É a Revolução Neolítica que inclui uma primeira noção da preservação. O próprio homem e os seus utensílios eram enterrados, sendo conserváveis e transmissíveis como realidade transcendente.

Na Antiguidade existem notícias sobretudo de acções de «*conservação de obras de arte*»¹⁰⁵⁰ mais do que de restauro como é entendido hoje. Essas atitudes manifestavam-se quer na escolha dos materiais por parte dos artistas, quer na manutenção dos bens culturais danificados por exemplo durante as guerras.

No século XVI o ensino do “restauro” é adquirido no atelier de pintura. Nessa época era comum o termo «*restaurare*»¹⁰⁵¹, função de pintores e artifices responsáveis por «*lavare*»¹⁰⁵², por vezes drasticamente até se perderem as camadas pictóricas e/ou de douramento originais do artefacto, «*rinfricare*»¹⁰⁵³, «*redipingere*»¹⁰⁵⁴ e «*ricolorire*»¹⁰⁵⁵.

O conceito de restauro, com o significado próximo do actual, surge só no século XVIII coincidindo com o nascimento das colecções públicas que sentem a necessidade de “restauradores” com uma formação específica. Um estudo de Françoise Tollon corrobora esta ideia, quando se refere a acções de «*des-restauro*», narra:

¹⁰⁵⁰ Segundo Perusini as acções de restauro apenas surgem no século XVIII, no entanto não conforme o conceito actual. Giuseppina PERUSINI, *op. cit.*, 1994, pp. 17-18.

¹⁰⁵¹ Anabel THOMAS, «Restoration or Renovation: Remuneration and Expectation in Renaissance ‘*acconciatura*’», *Studies in the History of Painting Restoration*, Christine Sitwell and Sarah Staniforth (ed.), London: Archetype Publications Ltd, 1998, p. 3.

¹⁰⁵² Termo utilizado no início do Renascimento italiano, no contexto de trabalhos de “restauro”. *Id.*, p. 2.

¹⁰⁵³ *Id.*, *ibid.*

¹⁰⁵⁴ *Id.*, p. 3.

¹⁰⁵⁵ *Id.*, p. 8.

«a palavra des-restauro pode ser entendida dentro de um sentido mais estrito, onde se considera unicamente as intervenções realizadas a partir do século XIX e aquelas anteriores, pontuais, que tinham uma atitude de conservação (por exemplo certos restauros do século XVIII)»¹⁰⁵⁶.

O «restauro científico»¹⁰⁵⁷, preconizado por Camilo Boito (1836-1914), compreende a dialéctica da conservação e restauro, problemática indispensável no respeito pela integridade histórica, estética e a técnica, de cada bem cultural.

Em séculos anteriores, era dada importância sobretudo à “estética” em detrimento dos parâmetros histórico e técnico do bem cultural a preservar.

Hoje, os três parâmetros acima referidos são indissociáveis e dá-se prioridade à conservação preventiva. A conservação curativa é apenas efectuada para a estabilização do bem cultural, quando necessário (em função do estado de preservação do objecto), e o restauro só se realiza se for essencial para a compreensão do significado do artefacto.

No século XXI, o conservador-restaurador é o profissional responsável pela «identificação, preservação, conservação e restauro de bens culturais»¹⁰⁵⁸.

¹⁰⁵⁶ Françoise TOLLON, *op. cit.*, 1995, p. 10.

¹⁰⁵⁷ O arquitecto Camilo Boito foi um dos precursores do «restauro científico». Propôs uma conciliação entre a ideia Ruskiana, de apenas se recorrer a medidas de conservação preventiva, e a possibilidade de “restaurar” violetiana. Boito projectou oito (8) princípios para qualquer intervenção: quatro (4) princípios assentam na importância da diferenciação entre o original e as zonas intervencionadas, a nível dos materiais e das técnicas; um (1) mostra já os primeiros passos no sentido da intervenção mínima para uma maior valorização da autenticidade da obra («supressão de molduras e de decoração nas partes novas»); dois (2) referem a importância científica da memória descritiva com registo fotográfico e divulgação pública do processo e um (1) refere já a preocupação pela conservação e exposição museológica «das partes materiais» eliminadas. Sobre os «oito princípios» de Camilo Boito: Maria João B. NETO, *A Direcção dos Edifícios e Monumentos Nacionais e a Intervenção no Património Arquitectónico em Portugal (1929-1960)*, Tese de Doutoramento, vol. 1, Lisboa: FLUL, 1995, pp. 88-89.

¹⁰⁵⁸ In <http://www.icom.org.br/codigoeticalCOM2006.pdf>

As terminologias «*conservador-restaurador*», «*conservação preventiva*», «*conservação curativa*» e «*restauro*», e os respectivos conteúdos, foram actualizados pelo ICOM-CC no 15º encontro em 2008 (em Nova Deli) e traduzidos e adaptados à realidade portuguesa pela ARP¹⁰⁵⁹.

Quando deve o curador contactar um conservador-restaurador?

Existem muitas razões para o curador em vez de contratar um “restaurador” inexperiente (um artífice, marceneiro, pintor-decorador, pintor-restaurador ou pintor-dourador, que infelizmente ainda delapidam o Património Cultural), chamar um conservador-restaurador acreditado¹⁰⁶⁰ que, com conhecimento em História da Arte, química, física e biologia, esteja treinado a diagnosticar alterações complexas, a extensão da deterioração e de intervenções ulteriores, analisar e identificar os materiais intrínsecos e efectuar uma intervenção assente em critérios científicos.

Para a adequada escolha e contrato com um conservador-restaurador, de modo a evitar “restausos” dolosos, é fundamental a certificação e a confirmação das suas referências, questionar a sua experiência e habilitações (cujo tipo e duração da formação serão expostos mais à frente) e estar seguro de entender os critérios da intervenção e as razões da sua necessidade.

Como acautelar problemas em intervenções de conservação e restauro? Como proceder em casos de pinturas sobrepostas?

Os danos irreversíveis causados por uma suposta “des-remodelação” da *Visitação* de Thomas Luis e a realização de uma etapa de restauro antes da conclusão da conservação do painel (fase anterior ao restauro), serviu de alerta

¹⁰⁵⁹ Francisca FIGUEIRA, *op. cit.*, 2007, pp. 55-56.

¹⁰⁶⁰ Sobre a acreditação do conservador-restaurador: <http://www.arp.org.pt>.

para a urgência de propor acções de sensibilização do público em geral sobre determinados assuntos relativos à ciência da Conservação e Restauro.

Para evitar futuros problemas motivados por intervenções de conservação e restauro sugerem-se, em seguida, determinadas acções: formação, inspecção e assistência.

Parece que os problemas das intervenções de conservação e restauro surgem pelo desconhecimento por parte das entidades proprietárias, sejam particulares ou responsáveis pela tutela do Património Cultural, do verdadeiro âmbito de actuação do conservador-restaurador, sendo os trabalhos de preservação dos bens culturais muitas vezes adjudicados a pessoal sem formação neste campo (os erradamente designados “restauradores”: artificies; marceneiros; pintores-decoradores, entre os outros profissionais já mencionados), e/ou sem experiência em conservação e restauro na área do bem cultural a tratar. Verifica-se a ausência de: cooperação interdisciplinar, de critérios éticos e científicos, e espírito crítico na avaliação das consequências das acções empreendidas. A adjudicação do tratamento dos bens patrimoniais tem muitas vezes como primeiro critério o orçamento mais baixo, seguido do menor prazo de execução, e por último do CV de Conservadores-restauradores experientes, não podendo estes profissionais competir com os preços praticados por profissionais não qualificados. Contudo, intervenções acrílicas implicam mais gastos a curto prazo, a sobreposição de intervenções, e em última análise a perda de integridade técnica, histórica e estética do bem cultural.

Não será um melhor investimento para o Património Cultural e para a Economia, realizar intervenções baseadas no ‘melhor interesse’ do bem cultural e não em vantagens políticas, económicas, etc.?

Será que a consciencialização dos proprietários em geral sobre o valor de um trabalho de conservação e restauro de elevada qualidade, ou seja, baseado na excelência e não na mediocridade, assente em critérios científicos resultantes da colaboração interdisciplinar, não poupa dinheiro a longo termo?

Tendo em conta que, devido à falta de critérios científicos, se perderam irreversivelmente camadas cromáticas originais na pintura *Visitação*, faz-se

aqui uma proposta de reflexão sobre como evitar que situações semelhantes se repitam.

Segundo António João Cruz, a respeito da “des-remodelação” de dois dípticos hoje expostos na igreja de Santiago em Tavira (nos quais uma remodelação do séc. XVI cobria pintura do séc. XV, como se referiu – Parte II, 1.5.2), «a questão de se saber o que fazer nessas situações [não] é problematizada, pelo menos nas publicações mais acessíveis»¹⁰⁶¹.

Relativamente aos critérios que devem presidir a uma acção de “des-remodelação”, o mesmo autor apresenta uma reflexão de Vítor Serrão, referente ao caso das pinturas de Tavira:

*«Há que repensar muito profundamente os critérios que levam, em casos de pinturas sobrepostas, a optar sempre pela conservação do testemunho mais antigo, como se a antiguidade fosse o único princípio na conjuntura fiável, esquecendo-se que é a qualidade plástica, o valor testemunhal, a importância iconográfica, que devem prevalecer»*¹⁰⁶².

Cada acção de “des-remodelação” ou de «des-restauro» deve ser precedida de um projecto interdisciplinar (no qual os conhecimentos do conservador-restaurador, do curador, do historiador de arte, do físico e do químico são complementares), onde deve imperar a dialéctica entre os parâmetros histórico, técnico e estético.

Na problemática do «des-restauro» e da “des-remodelação, devem ser considerados três parâmetros:

- i) Técnico (implica a análise das técnicas utilizadas no bem cultural – original e ulterior –, do estado de preservação da obra, da resistência dos materiais originais e ulteriores a qualquer intervenção de «des-restauro», não esquecendo o progresso tecnológico¹⁰⁶³);

¹⁰⁶¹ António João CRUZ, *op. cit.*, 2005, p. 44.

¹⁰⁶² Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2003, pp. 221-233. *Apud Id.*, p. 43.

¹⁰⁶³ O progresso constante da ciência e da tecnologia garante aprioristicamente que, em futuro mais ou menos próximo, se há-de compreender o que no presente é complexo. Aquele que

- ii) Histórico (testemunho de uma época);
- iii) Estético.

Na dialéctica do «*des-restauro*» (com critérios que também servem para acções de “des-remodelação”), o parâmetro estético nunca deve ser dominante, dada a sua «*aleatoriedade*»¹⁰⁶⁴. Devido à subjectividade humana, os argumentos relativos à estética que hoje levam a ajuizar que um restauro (ou “remodelação”) adultera a leitura de uma obra, no futuro podem dar lugar a outros critérios diferentes.

A decisão de remover sempre a camada cromática superficial quando se detecta outra pintura subjacente levou a que certas obras sofressem as vicissitudes da “des-remodelação”.

As pinturas de Tavira mencionadas, as quais apresentavam uma “remodelação” integral do século XVI, após uma “des-remodelação” realizada na segunda metade do século XX, apresentam uma leitura ambígua, expõem partes correspondentes a três séculos: XV, XVI e XX. No caso da *Visitação*, durante uma pressuposta “des-remodelação” foram removidas camadas cromáticas originais em vários locais, deixando a descoberto arrependimentos que os intervenientes pensavam reportar-se a uma pintura mais antiga, quando se tratava da técnica do mesmo pintor.

As “des-remodelações” são realizadas por se apostar na preservação de expressões artísticas mais remotas, as quais são valorizadas em detrimento das mais recentes. Estas acções eram uma prática frequente nas intervenções do Estado Novo, influenciadas pelas teorias violetianas defensoras da unidade de estilo, com particular enaltecimento do estilo Gótico. No Estado Novo, Gomes da Silva afirmava que «*o restauro deve ser feito de modo a integrar o monumento na sua beleza primitiva expurgando-o de excrescências*

não dispõe de conhecimentos, técnicas, produtos e equipamentos adequados para realizar um *des-restauro* inócuo, e de meios ou de interesse para realizar e interpretar os resultados de exames e análises laboratoriais essenciais, tem o dever ético de preservar intactos os “produtos de alteração” existentes sobre os materiais originais de um artefacto (ex. a tinta branca que cobria a pintura *Visitação* de Thomas Luis, removida em 1998 deixando marcas irreversíveis).

¹⁰⁶⁴ Françoise TOLLON, *op. cit.*, 1995, p. 13.

posteriores»¹⁰⁶⁵. Esse critério foi seguido pela Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) no restauro do património arquitectónico português, reflectindo alguns dos princípios enunciados cerca de um século antes por Viollet-le-Duc. Esta norma é infelizmente ainda utilizada hoje noutras áreas, tais como na pintura de cavalete, na pintura mural e na escultura.

Raul Lino, na sequência de acções de “des-remodelação” realizadas pela DGEMN, durante o Estado Novo, deixou o conselho intemporal: é necessário «*acabar de vez com o inveterado e ferrenho conceito de restituir à sua primitiva traça que tão grandes malefícios havia já perpetrado por cá*»¹⁰⁶⁶.

A *Carta de Cracóvia 2000*, referendada pela EU, pelo ICOMOS e pelo ICCROM fortalece a reflexão de Raul Lino, narra que são um factor de “autenticidade”, as «*várias transformações [num bem cultural,] que ocorreram no tempo*»¹⁰⁶⁷, pois têm um valor testemunhal.

De acordo com um estudo de Marie Berducou¹⁰⁶⁸, realizado cerca de uma década antes do sucedido na *Visitação* de Thomas Luis, e segundo a Carta de Cracóvia de 2000, o conceito de “autenticidade” inclui três noções essenciais: a «*durabilidade*», a «*integridade*» e a «*acessibilidade*» da obra a preservar (visando respeitar a sua vulnerabilidade, o seu carácter inviolável e a potencialidade de novos conhecimentos que representa).

Raul Lino, Marie Berducou e a *Carta de Cracóvia* favorecem a “intervenção mínima”. *Less is more*, ou seja, ao evitar a “des-remodelação” de uma pintura, mantendo nela os estilos artísticos de várias épocas, parte integrante da sua história “transmemorial”, respeita-se a sua integridade e evitam-se danos

¹⁰⁶⁵ Maria João B. NETO, «Raul Lino ao serviço da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Uma nova perspectiva de intervenção», *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 1, Lisboa: CDFLL e CHUL, 2002b, p. 259.

¹⁰⁶⁶ Maria João B. NETO, *op. cit.*, 2002b, p. 268.

¹⁰⁶⁷ *Carta de Cracóvia 2000. Apud* Maria João B. NETO, *op. cit.*, 2002a, p. 98.

¹⁰⁶⁸ Marie BERDUCOU, 1990. *Apud* Agnès LE GAC, «Tudo o que você quis saber sobre o “Coche dos Oceanos” e nunca ousou perguntar. Ou sobre o conceito de Autenticidade e a ética de uma apresentação museológica», *Boletim da Associação para o Desenvolvimento da Conservação e Restauro*, Lisboa: Associação para o Desenvolvimento da Conservação e Restauro (ADCR), n.ºs 8-9, 1998, p. 39.

irreversíveis tal como sucedeu na *Visitação* de Thomas Luis em 1998 (Parte I, 1.5.2), e nos dípticos de Tavira, na década de 60 do século XX. As intervenções de “des-remodelação” ou de «*des-restauro*» não deverão ser regra, apenas uma excepção criteriosamente fundamentada.

Será que em casos como os da *Visitação* de Thomas Luis e dos referidos painéis de Tavira, não se deverá reflectir em equipa interdisciplinar sobre os benefícios e as contra indicações de uma hipotética “des-remodelação”?

As “remodelações” não constituirão em si um testemunho importante a preservar, revelador da forma de agir numa determinada época?

Em certos casos, não será suficiente a radiografia da obra oculta, como prova material da sua existência, em vez de proceder ao «*des-restauro*» ou à “des-remodelação”, ou seja, à remoção pura e simples de estratos posteriores?

Cada bem cultural é impar, os critérios de intervenção deverão ser científicos, resultando de um estudo interdisciplinar que conduza a acções fundamentadas, que respeitem a obra de arte do artista.

Acções de formação, inspecção e assistência

Considerando que a suposta “des-remodelação” da *Visitação* de Thomas Luis é recente deduz-se que são necessárias acções de formação sobre determinados conteúdos relativos à ciência da Conservação e Restauro, inspecção e assistência, para que os responsáveis pela gestão do património cultural tenham sucesso na adjudicação de tratamentos para a salvaguarda do mesmo, quando necessário.

Até 1998, época em que ocorreram danos graves no referido painel de Thomas, existiam já numerosos estudos internacionais sobre Conservação e Restauro, aqui salientados.

Formação

Considerando uma das competências do conservador-restaurador, ratificada pelo Código de ética da ECCO em 1993, que consiste em «*promover um*

entendimento mais profundo da conservação e restauro»¹⁰⁶⁹, crê-se que este “*entendimento*”, chegando ao público em geral, poderá ajudar a evitar “problemas de conservação e restauro”, mas só existirá quando se compreender:

- i) Quem é conservador-restaurador;
- ii) Qual é a formação do conservador-restaurador;
- iii) Quais são as funções do conservador-restaurador - terminologias e conteúdos¹⁰⁷⁰;
- iv) Que parâmetros distinguem o conservador-restaurador de outras “profissões afins”.

Quem é o conservador-restaurador?

O conservador-restaurador é o profissional que tem a responsabilidade e a preocupação pela preservação dos bens culturais. Expõem-se de seguida as respostas e reflexões sobre esta questão, selecionadas entre estudos de autores italianos, franceses, americanos e portugueses. As funções do conservador-restaurador são definidas mais à frente.

Segundo Armando Ferreira da Silva, Camilo Boito (1836-1914) sustenta que a profissão do conservador-restaurador é semelhante à do médico: «*Defende a profissão de restaurador, tentando legitimá-la e fazendo um paralelismo entre [esta] e a do médico*»¹⁰⁷¹.

¹⁰⁶⁹ Código de Ética Profissional do Conservador-Restaurador segundo a ECCO, 1993, ponto I «A Profissão», premissa I «O papel do Conservador-restaurador»: «*Promover um entendimento mais profundo da conservação e restauro*». Apud Ana Isabel SERUYA (Coord.), *op. cit.*, 2001a, p. 16.

¹⁰⁷⁰ Segundo Adília Alarcão, o conceito de «*restauro científico*» impõe a distinção entre «Conservação» e «Restauro». Sobre este assunto: Adília ALARCÃO, *Conservação e Restauro*, Lisboa: ESCR, inédito, [Set.1991], p. 2.

¹⁰⁷¹ Armando Coelho Ferreira da SILVA, «A(s) Ciência(s) do Património: Notas para a fundamentação e enquadramento da Conservação e Restauro», *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património*, Porto: FL, 2002, p. 215. O mesmo estudo refere

Em 1984, o CE do ICOM-CC, criado com a finalidade de fixar os objectivos, princípios e requisitos fundamentais dos conservadore-restauradores, adoptado e aceite pelo meio da Conservação e Restauro Internacional em Copenhaga, defende que o conservador-restaurador é como um «*cirurgião*» que, com conhecimento teórico e experiência prática, está habilitado a fazer um diagnóstico e um juízo sobre o impacto das suas acções:

«*O conservador-restaurador trabalha no próprio objecto. O seu trabalho, à semelhança do cirurgião é, acima de tudo, uma [...] habilidade manual. Porém, como no caso do cirurgião, a habilidade manual deve estar associada ao conhecimento teórico e à capacidade de, simultaneamente, avaliar uma situação, actuar imediatamente, e avaliar o seu impacto*»¹⁰⁷².

Em 1990, seis anos após a comparação do conservador-restaurador com o «*cirurgião*», a conservadora-restauradora Ségolène Bergeon, Directora durante oito anos dos *Service de Restauration de Peinture des Musées Nationaux* (SRPMN) de França, refere no seu estudo *Science et Patience ou la Restauration des Peinture* que a conservação e restauro é semelhante à «*medicina*»¹⁰⁷³.

Em 1997, Carole Dignard, Heather Dumka e Joan Marshall, da *Canadian Association for Conservation of Cultural Property* (CAC) e da *Canadian Association of Professional Conservators* (CAPC) reflectem sobre quem é o

que Luca Beltrami via o “restaurador” como um «*historiador arquivista*». Um estudo de Maria Martinez Justicia não é concordante com as afirmações de Ferreira da Silva. Segundo Justicia, Boito considerava o “restaurador” como um «*historiador-archivero*» e Beltrami via o conservador-restaurador como um «*artista-recreador*». Maria José MARTINEZ JUSTICIA, *História y Teoría de la Conservación y Restaración Artística*, Madrid: Editorial Tecnos, 2001, pp. 259 a 262.

¹⁰⁷² CE do ICOM-CC (1984), premissa 3, «*O impacto e a Ordenação das actividades do Conservador-Restaurador*», alínea 3.7, Apud Ana Isabel SERUYA (Coord.), *op. cit.*, 2001a, p. 11.

¹⁰⁷³ Ségolène BERGEON, *op. cit.*, 1990, p. 14.

conservador-restaurador, questionam se este poderá ser considerado como «*um médico de bens culturais*»: «*Un détective? Un scientifique? Un [“]artiste[”]? Un médecin pour œuvres?*»¹⁰⁷⁴

Em 2002, a ECCO definiu o conservador-restaurador como sendo: «*o profissional que tem formação, conhecimentos, aptidões técnicas, experiência e entendimento para actuar com o objectivo de preservar património cultural para o futuro*»¹⁰⁷⁵.

Em 2009, num colóquio da ARP no MNAA, considerando o acima exposto, sendo a conservação-restauro semelhante à «*medicina*» segundo Ségolène Bergeon e o conservador-restaurador como um «*médico*» segundo Camilo Boito e Carole Dignard ou um «*cirurgião*» segundo o ICOM-CC, a autora fez os seguintes paralelismos:

«*Tal como o médico, também ele com base no conhecimento intrínseco do seu código deontológico, formação especializada e acreditada, estudo e experiência constantes, é responsável pelo estudo e tratamento de bens únicos. Realiza um dossier científico preliminar sobre a estrutura e a ‘história clínica’ do bem, recorre a métodos de exame e análise físicos e químicos e [...] efectua diagnósticos]. Em equipa interdisciplinar define quais os intervenientes necessários e os tratamentos preventivos, curativos [...] e de “estética” indispensáveis e exequíveis, baseados em princípios de reversibilidade, estabilidade e compatibilidade, que respeitem o melhor interesse do bem a preservar*»¹⁰⁷⁶.

¹⁰⁷⁴ Carole DIGNARD, Heather DUMKA e Joan MARSHALL, *Profession: Restaurateur, Conserver les oeuvres du passé pour le futur*, Ottawa: Association for Conservation of Cultural Property (CAC) e Canadian Association of Professional Conservators (CAPC), 1997.

¹⁰⁷⁵ ECCO (Março de 2002), Definição da Profissão, Directrizes I. In <http://www.ecco-eu.info>.

¹⁰⁷⁶ Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2010a, p. 84.

O conservador-restaurador é o elemento fulcral numa equipa interdisciplinar. Como refere Agnès Le Gac, ex-Presidente da Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal (ARP), criada em 1995 (Diário da República N.º 216/95, III Série), «qualquer processo de actuação sobre o património deveria contar com a participação imprescindível do Conservador-Restaurador [...] elo de ligação e [...] elemento activo no diálogo interdisciplinar»¹⁰⁷⁷.

Segundo Philippot é «É indispensável que as autoridades reconheçam e aceitem a posição do conservador-restaurador neste triumviratus de interesses [historiador de arte - conservador-restaurador - cientista], mas infelizmente nem sempre é este o caso»¹⁰⁷⁸.

Qual a formação do conservador-restaurador?

As intervenções de conservação e restauro deverão ser efectuadas por *experts*, isto é, por conservador-restauradores com formação acreditada¹⁰⁷⁹ e experientes na área do bem cultural a tratar, tendo conhecimento dos riscos de cada intervenção através de estudos publicados.

Em 1984, o ICOM-CC indica que a formação do conservador-restaurador deverá ser de grau universitário. A formação teórico-prática deve assentar numa sólida formação geral (abrangendo matérias como História da Arte e das civilizações, Química, Física e Biologia), estágio finalizado com uma tese ou dissertação final, dando particular atenção à prática:

«Em todas as etapas desta formação, deve ser dada ênfase principal à prática, nunca perdendo de vista a necessidade de desenvolver e afinar uma

¹⁰⁷⁷ Agnès LE GAC, «Deontologia e Formação do Conservador-Restaurador. A criação da ARP», *Boletim da Associação para o Desenvolvimento da Conservação e Restauro*, n.º 5, Lisboa: ADCR, 1996a, pp. 10-11.

¹⁰⁷⁸ P. PHILIPPOT, «Réflexions sur le problème de la formation des restaurateurs de peinture et de sculpture», *Studies in Conservation*, n.º 5, IIC, 1960, p. 61.

¹⁰⁷⁹ Sobre a acreditação do conservador-restaurador consultar: [http:// www.arp.org.pt](http://www.arp.org.pt).

*compreensão dos factores técnicos, científicos, históricos e estéticos. O objectivo final da formação é o de preparar profissionais aptos a realizar, de forma ponderada, intervenções de conservação muitíssimo complexas [tais como o caso de estudo *Visitação* de Thomas Luis] e a documentá-las integralmente, com vista a que o trabalho e os relatórios contribuam não só para a preservação, mas também para uma compreensão aprofundada de acontecimentos históricos e artísticos relacionados com os objectos do tratamento»¹⁰⁸⁰.*

Em 1996, Agnès Le Gac, com o apoio de Nazaré Escobar, preocupada com este assunto, no artigo «*Panorama sobre a Formação do Conservador-Restaurador*»¹⁰⁸¹ apresenta uma compilação bibliográfica de estudos realizados entre 1986 e 1997.

Em 2003, a ECCO e a European Network for Conservation-Restoration Education (ENCORE), considerando ser fundamental a prática não só para adquirir destreza manual, como também para a compreensão de danos complexos e da interactividade do comportamento dos materiais (originais, de intervenções ulteriores) com o meio ambiente criaram o Documento «*Educação e acesso à profissão de conservador-restaurador*», que insiste na importância da experiência profissional:

«Um conservador-restaurador com a habilitação de grau de mestre estará qualificado para se inscrever no PhD. Para se tornar um conservador-restaurador profissional podem lhe ser solicitados determinados anos de experiência [se ainda não adquiridos], após a sua formação, consoante os requerimentos determinados pela organização de conservadores-restauradores nacional, no sentido de confirmar a sua capacidade de

¹⁰⁸⁰ Código de éticas do ICOM-CC 1984, Apud Ana Isabel SERUYA, *op. cit.*, 2001a, p. 13.

¹⁰⁸¹ Agnès LE GAC, «Panorama sobre a Formação do Conservador-Restaurador», *Boletim da Associação para o Desenvolvimento da Conservação e Restauo*, n.º 5, Lisboa: ADCR, 1996b, pp. 24-28.

trabalhar eticamente, com competência e total responsabilidade na especialidade escolhida»¹⁰⁸².

Em 2009, o Diário da República insiste igualmente na importância da experiência, referindo que:

«um técnico habilitado [conservador-restaurador] tem formação superior de cinco anos em conservação e restauro e cinco anos de experiência profissional após a obtenção do título académico [...] relevantes na respectiva área de especialidade e no âmbito das obras ou intervenções em causa»¹⁰⁸³.

Em casos excepcionais, o conservador-restaurador poderá ter formação académica inferior, mas é exigido o mesmo tempo mínimo de experiência profissional¹⁰⁸⁴.

¹⁰⁸² Assembleia Geral da ECCO e da ENCORE (2003), Documento sobre Educação e Acesso à Profissão do Conservador-restaurador, premissa nº4. Tradução da autora. In <http://www.encore-edu.org>. Apud Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2010-2011, pp. 269-270. Sobre a formação académica do conservador-restaurador: ENCORE (22 de Junho de 2001, Munique), Clarificação da Formação em Conservação e Restauro a Nível Universitário ou Equivalente Reconhecido in Ana Isabel SERUYA, *op. cit.*, 2001a, pp. 33-36. Esta clarificação refere na nota 1: «no presente documento o conservador-restaurador é definido como um licenciado em conservação e restauro. Um licenciado em ciências naturais que trabalhe na área da conservação-restauro pode ser definido como um cientista da conservação». *Id.*, p. 33.

¹⁰⁸³ MINISTÉRIO DA CULTURA, Decreto-Lei nº140/2009 (15 de Junho), *Diário da República*, 1.ª série, N.º 113, Cap. IV, Art. 18.º. Regime jurídico dos estudos, projectos, relatórios, obras ou intervenções sobre bens culturais classificados, ou em vias de classificação, de interesse nacional, de interesse público ou de interesse municipal. Apud Filipa R. CORDEIRO, *op. cit.*, 2010-2011, p. 270.

¹⁰⁸⁴ *Id.*, *ibid.*

Quais são as funções do conservador-restaurador - terminologia e o conteúdos?

Em 1984, o ICOM-CC refere que a actividade do conservador-restaurador compreende o «Exame» técnico, a «Preservação» e o «Restauro», acções que devem ser sequentes, ou seja, apresentadas por ordem de prioridade, contrariamente ao ocorrido na *Visitação* de Thomas Luis, na intervenção de 1998.

O «Exame» é o «*procedimento preliminar efectuado para determinar o significado documental de um artefacto; estrutura e materiais; amplitude da sua deterioração, alteração e perda; e a documentação destes resultados*»¹⁰⁸⁵.

A «Preservação» (que incluiu a “conservação preventiva” e a “conservação curativa”, terminologias adoptadas posteriormente, como se verá), envolve «*as medidas tomadas para retardar ou prevenir a deterioração ou danos de bens culturais através do controlo do meio ambiente e/ou tratamento da sua estrutura, com a finalidade de os manter, tanto quanto possível, num estado inalterado*»¹⁰⁸⁶.

O «Restauro», etapa final, facilita o entendimento da obra, é «*a acção empreendida para tornar compreensível um artefacto deteriorado ou danificado, com o mínimo de sacrifício da sua integridade estética e histórica*»¹⁰⁸⁷.

Em 1991, um estudo pioneiro em Portugal de Adília Alarcão procurando fazer uma consciencialização sobre a importância do conhecimento profundo dos conceitos «*preservação*», «*conservação*» e «*restauro*» (terminologias da época, correspondentes às actuais «*conservação preventiva*», «*conservação curativa*» e «*restauro*»), demonstra que as acções da conservação-restauro seguem uma hierarquia: «*Preservar é um dever iniludível e permanente;*

¹⁰⁸⁵ CE do ICOM-CC (1984), alínea 2.1, «*A actividade do conservador-restaurador*». Apud Ana Isabel SERUYA (Coord.), *op. cit.*, 2001a, p. 10.

¹⁰⁸⁶ *Id., ibid.*

¹⁰⁸⁷ *Id., ibid.*

*conservar é uma necessidade mais ou menos urgente; restaurar é uma opção que pode sempre aguardar*¹⁰⁸⁸.

A ECCO, em 1993 (Bruxelas, 11 de Junho), no CE do «*Conservador-Restaurador*», baseado no CE do ICOM-CC de 1984, faz um avanço no esclarecimento sobre o significado de «*Preservação*» definido pelo ICOM-CC, dividindo o conteúdo enunciado em dois conceitos: «*conservação preventiva*» e «*conservação curativa*»¹⁰⁸⁹.

Recentemente, o ICOM-CC, no 15º Encontro Trienal, sob o tema «*Terminologia para a definição da conservação-restauro do património cultural material*»¹⁰⁹⁰ (Nova Deli, 22-26 de Setembro de 2008), que reuniu 700 representantes de cerca de 50 países com o objectivo de garantir que o património cultural material, possa ser usufruído pelas gerações actuais e vindouras, respeitando o seu significado «*social e espiritual*», constatando que uma proliferação desordenada de terminologias¹⁰⁹¹ tem contribuído para «*confusões e mal-entendidos*», criou uma nomenclatura para facilitar a «*comunicação entre os seus membros, o ICOM, a comunidade profissional internacional e o público em geral*». Adoptou os seguintes termos: «*Conservação-restauro*»¹⁰⁹² (que inclui acções de «*conservação preventiva*», «*conservação curativa*» e de «*restauro*»); «*Conservação preventiva*», que abrange «*medidas e acções indirectas*», desde o controlo das condições

¹⁰⁸⁸ Adília ALARCÃO, *Conservação e Restauro*, Lisboa: Escola Superior de Conservação e Restauro (ESCR) [Set. 1991], p. 4.

¹⁰⁸⁹ CE da ECCO (1984), ponto (I) a Profissão, premissa I, «*O papel do conservador-restaurador*». *Apud* Ana Isabel SERUYA (Coord.), *op. cit.*, 2001a, p. 15.

¹⁰⁹⁰ Francisca FIGUEIRA, *op. cit.*, 2007, pp. 55-56.

¹⁰⁹¹ «*Exemplos: conservação, conservação activa, conservação curativa, conservação directa, conservação indirecta, conservação material, conservação passiva, conservação preventiva, estabilização, gestão de colecções, manutenção, preservação, preservação directa, preservação indirecta, prevenção, protecção, [restauro], restauro cosmético, restauro curativo, restauro preventivo, reabilitação, renovação, restituição, tratamento, etc.*». *Id.*, p. 55.

¹⁰⁹² A «*Conservação-restauro*» inclui acções de conservação (curativa e preventiva) e de restauro, terminologia adaptada pela ARP à realidade portuguesa, a partir da versão francesa. «*Conservation*» foi a terminologia inglesa utilizada pelo ICOM-CC (2008, Nova Dehli), para o mesmo conteúdo.

ambientais até à formação de funcionários e do público em geral; «*Conservação curativa*», que implica acções directas no artefacto para sua estabilização; «*Restauro*» que engloba também acções directas, mas realizadas em bens «*em condição estável*», e apenas se imprescindível para o seu significado ou função, ou seja:

«Conservação-restauro – Compreende todas as medidas ou acções que tenham como objectivo a salvaguarda do património cultural e material, assegurando a sua acessibilidade às gerações presentes e futuras. A conservação-restauro compreende a conservação preventiva, conservação curativa e o restauro. Todas as acções deverão respeitar o significado e as propriedades físicas [químicas e ópticas] dos bens culturais.

Conservação preventiva – Compreende todas as medidas ou acções que tenham como objectivo evitar ou minimizar futuras degradações ou perdas de leitura e de material, partindo do contexto ou ambiente circundante de um bem cultural ou, mais frequentemente, de um conjunto de bens, independente da sua condição ou idade. Essas medidas e acções são indirectas pois não interferem com os materiais nem com a estrutura dos bens, e não modificam a sua aparência.

Exemplos: o inventário, armazenamento, manuseamento, embalagem, transporte, segurança, controlo das condições ambiente [...], planos de emergência, formação de funcionários, sensibilização do público e conformidade a normas jurídicas.

Conservação curativa [¹⁰⁹³] – Compreende todas as acções que incidem directamente sobre o bem ou grupo de bens culturais, com o objectivo de deter processos de degradação activos ou reforçar a sua estrutura. Estas acções serão levadas a cabo apenas quando estiver em causa a existência

¹⁰⁹³ A terminologia «*Conservação curativa*» é a tradução e adaptação realizada pela ARP a partir da tradução francesa da resolução aprovada pelo ICOM-CC em Nova Dehli, o qual empregou o termo inglês «*Remedial conservation*».

das obras num espaço temporal relativamente curto, devido à sua extrema fragilidade ou a um processo acelerado de degradação. Estas acções podem modificar o aspecto dos bens.

Exemplos: desinfestação [...] estabilização de corrosão metálica, consolidação [...].

Restauro – Compreende todas as acções exercidas de forma directa sobre um bem cultural em condição estável que tenham como objectivo melhorar o seu usufruto, compreensão e uso. Estas acções só deverão ocorrer quando o bem patrimonial tiver perdido parte do seu significado ou função, na sequência de degradações ou alterações anteriores, e têm como princípio o respeito pelo material original. Normalmente, essas acções modificam a aparência do bem.

Exemplos: retoque de uma pintura [...]».¹⁰⁹⁴

As acções referidas têm uma “hierarquia” (tal como referiu Alarcão): a conservação preventiva é a base, permite que um artefacto (ou conjunto) se mantenha no tempo através de contínuas directrizes determinadas em função de uma realidade específica, que reduzem o inevitável processo de «des-restauro» e “re-restauro” tão traumático para os artefactos; a conservação curativa é valiosa, mas nem sempre necessária, depende do estado de preservação do bem cultural, isto é, da necessidade da sua estabilização; o restauro é secundário, uma vez que corresponde a uma acção realizada num bem em condição estável apenas deverá ter lugar se indispensável para o significado ou função do artefacto, na falta de critérios científicos ou de meios económicos deve esperar.

Qual a distinção entre o conservador-restaurador e as profissões afins?

Para evitar problemas de conservação, idênticos aos ocorridos na *Visitação* de Thomas Luis, é fundamental o conhecimento de um «*factor básico*» na

¹⁰⁹⁴ Francisca FIGUEIRA, *op. cit.*, 2007, pp. 55-56.

distinção entre as actividades do conservador-restaurador e as praticadas por «*profissões artísticas*» ou «*por artificies*» que reside no facto de o primeiro não criar novos objectos e sobretudo na sua formação académica, conforme definido no CE do ICOM-CC de 1984:

«As actividades profissionais do conservador-restaurador são distintas das profissões artísticas ou das praticadas por artífices. Um factor básico de tal distinção assenta no facto dos conservadores-restauradores não criarem novos objectos culturais através das actividades que exercem»¹⁰⁹⁵.

«Só um conservador-restaurador com formação sólida, bem preparado, experiente, e altamente sensibilizado pode estabelecer se uma intervenção num objecto de significado histórico e/ou artístico pode ser efectuada por um artista, um artificie ou um conservador-restaurador. Só ele, de comum acordo com o conservador [também designado curador] ou outro especialista, possui os meios necessários para examinar o objecto, determinar o seu estado, e avaliar a importância documental da sua materialidade»¹⁰⁹⁶.

O mesmo CE alerta para o facto dos exames científicos, prévios a qualquer intervenção, apenas poderem ser realizados por um conservador-restaurador com formação sólida e experiente:

«Todas as intervenções devem ser precedidas de um exame metódico e científico [...] devendo tomar-se em linha de conta todas as consequências de cada manipulação. Quem por falta de formação, não for capaz de executar tais exames, ou quem, por falta de interesse ou por outras razões, negligencie este procedimento, não pode ser incumbido da responsabilidade do tratamento. Só um conservador-restaurador bem formado e experiente

¹⁰⁹⁵ CE do ICOM-CC (1984), «*Distinção de Profissões Afins*», alínea 4.1. Apud Ana Isabel SERUYA (Coord.), *op. cit.*, 2001a, p.12.

¹⁰⁹⁶ *Id.*, alínea 4.2. Apud *Id.*, pp. 12-13.

pode interpretar correctamente os resultados de tais exames e prever as consequências das decisões tomadas»¹⁰⁹⁷.

Cerca de uma década mais tarde, o CE da ECCO, datado de 1993, reforça a reflexão do ICOM-CC (1984), salienta que as operações desempenhadas pelos artistas e artesãos são distintas das dos conservadores-restauradores pois não têm a preocupação de conservar os bens culturais (excluem medidas de conservação preventiva e curativa capazes de deter processos de degradação activos):

«O conservador-restaurador não é um artista, nem um artesão. Enquanto que o artista ou o artesão estão envolvidos na criação de novos objectos ou na manutenção e restauro desses objectos, num sentido funcional, o conservador-restaurador tem como preocupação a preservação dos bens culturais»¹⁰⁹⁸.

O CE do ICOM-CC (1984) sublima a enorme responsabilidade do conservador-restaurador no tratamento dos bens culturais, os quais devem ser vistos como bens inigualáveis *«que são, por vezes, únicos»*:

«O Conservador-Restaurador tem uma responsabilidade específica, na medida em que actua sobre originais insubstituíveis que são, por vezes, únicos e de grande valor artístico, científico, cultural, social ou económico. O valor de tais objectos reside nas características da sua fabricação, no seu testemunho enquanto documentos históricos e, conseqüentemente na sua autenticidade»¹⁰⁹⁹.

¹⁰⁹⁷ *Id.*, «O impacto e a Ordenação das actividades do Conservador-Restaurador», alínea 3.5. *Apud Id.*, p.11.

¹⁰⁹⁸ CE da ECCO, II premissa, «Diferenciação de outros profissionais». *Apud Id.*, p.16.

¹⁰⁹⁹ CE do ICOM-CC, «O impacto e a Ordenação das actividades do Conservador-Restaurador», alínea 3.1. *Apud Id.*, p. 10.

No seguimento da mesma ideia, Brandi refere, num estudo anterior, que cada artefacto deve ser sempre considerado como um bem «*unicum*»:

«non si dimentiche mai che ogni opera è un unicum, che come tale va considerata, e che pertanto la sua cattiva conservazione, il suo deperimento o la scomparsa, non possono mai essere indennizzati dalla buona conservazione, di altra opera d'arte considerata simile alla prima»¹¹⁰⁰.

Como qualquer artefacto deve ser considerado como “único”, impar, nenhum material original deverá ser removido, do mesmo, a não ser que seja indispensável para a sua preservação, devendo o processo ser documentado.

Em 1993, a ECCO, no artigo 15 do seu CE, refere um dever ético fundamental do conservador-restaurador, o de não remover material original, salvo se imprescindível para a preservação do artefacto:

«O conservador-restaurador nunca deve remover materiais dos bens culturais, a não ser que seja estritamente indispensável para a sua preservação, ou que interfira com o seu valor histórico ou estético. Os materiais removidos devem ser conservados, sempre que possível, e o procedimento devidamente documentado»¹¹⁰¹.

Infelizmente, os critérios da intervenção da conservação e restauro de 1998, na *Visitação* de Thomas Luis, não respeitaram o acima exposto. Embora o procedimento tenha sido documentado, a falta de conhecimento da técnica empregue por Thomas Luis conduziu à remoção de camadas cromáticas originais.

Na última intervenção, realizada entre 2003-2004, os materiais originais eliminados (cravos muito oxidados, incrustados no suporte sem função estrutural) foram armazenados para futuros estudos.

¹¹⁰⁰ Cesare Brandi, *Teoria del Restauro*, Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1977.

¹¹⁰¹ CE da ECCO, ponto (II) Código de Ética, premissa II «Obrigação relativa aos Bens Culturais», Artigo 15. *Apud* Ana Isabel SERUYA (Coord.), *op. cit.*, 2001a, p. 17.

Com o objectivo de consciencializar o grande público, em particular os proprietários de bens culturais e futuros conservadores-restauradores, sobre a importância da interdisciplinaridade no estudo da técnica e das alterações nos artefactos, de modo a conservar os materiais originais, durante o tratamento, em 2009 fez-se um estudo, apresentado no MNAA, intitulado «*A Visitação, de Thomas Luis*»¹¹⁰², através do qual se procurou fomentar uma reflexão sobre três questões: a “autenticidade”, ligada à “intervenção mínima” – *less is more* –; bem cultural *unicum* (cada obra de arte deve ser tratada como tal); interdisciplinaridade das funções do conservador-restaurador (fazendo paralelismos com o médico), versos profissionais afins (mostrando as diferenças).

Inspeção e assistência

No sentido de evitar abrir mais «*feridas*»¹¹⁰³ noutros bens culturais, o CE da ECCO (1993), acima referido, acrescenta sete competências ao conservador-restaurador, ainda não referidas no CE do ICOM-CC (1984), das quais se salientam as duas primeiras:

- «(i) *Desenvolver programas de inspeção e acções de conservação e restauro;*
- (ii) *Emitir pareceres técnicos e dar assistência técnica para a conservação e restauro dos bens culturais*»¹¹⁰⁴.

Esta função foi reiterada na Carta de Cracóvia 2000, no 14º princípio para a «*Conservação e Restauro do Património Edificado – Formação e Educação*»:

¹¹⁰² A Acta da palestra foi publicada pela ARP: Filipa R. CORDEIRO, *op.cit.*, 2010a. Anexo IV – EPP, artigo n.º 1.

¹¹⁰³ Expressão utilizada por Vítor Serrão a propósito da malograda pretensa “des-remodelação” realizada na pintura *Visitação* de Thomas Luis, em 1998. Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2002, p. 229.

¹¹⁰⁴ Sobre as competências do conservador-restaurador definidas no CE da ECCO, em 1993: Ana Isabel SERUYA (Coord.), *op. cit.*, 2001a, p. 16.

«A protecção e conservação do património edificado será mais eficaz se se levarem a cabo acções legais e administrativas. Estas devem estar direccionadas de modo a assegurar que se confie no trabalho de conservação ou, em todo o caso, estejam sob supervisão de profissionais da conservação [, conservadores-restauradores acreditados]»¹¹⁰⁵.

As medidas aqui apresentadas, numa perspectiva pedagógica, poderão servir não só de alavanca para a valorização e dinamização do pólo cultural (PC) da SCMM (aberto ao público pontualmente), no qual está inserido o painel *Visitação da Virgem a Santa Isabel* de Thomas Luis, como de outros Pólos Culturais com características semelhantes.

Um PC caracteriza-se por apresentar uma dupla responsabilidade: por um lado, contribuir para a evolução da sociedade, através da sua missão educativa; por outro, preservar a integridade técnica, histórica e estética do seu acervo, memória cultural a transmitir às gerações presentes e futuras. É portanto necessário chegar a um equilíbrio entre estas duas responsabilidades¹¹⁰⁶.

Para a protecção da colecção do PC da SCMM, que inclui a *Visitação* de Thomas, crê-se que seja importante ter em consideração as medidas de curadoria aqui propostas relativas aos cuidados a ter com determinados factores de degradação ambientais (luz, HR, sujidade, água e fogo). Como diz Jonathan Ashley-Smith (ex Director do V&A Museum): «o sentimento da necessidade da conservação preventiva nasce [do facto de que] tu não queres que isso [, o dano,] te aconteça a ti!»¹¹⁰⁷.

Apostando-se em acções de curadoria, tais como políticas de conservação preventiva, poderá ser retardado o inevitável e irreversível processo de envelhecimento natural dos materiais originais e ulteriores na *Visitação* de

¹¹⁰⁵ Maria João B. NETO, *op. cit.*, 2002a, p. 98.

¹¹⁰⁶ F. HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, *op. cit.*, 1992, pp. 95-96.

¹¹⁰⁷ Tradução da autora. Ana Isabel SERUYA (Coord.), «1º Encontro do IPCR - A Conservação Preventiva e as Exposições Temporárias», *Encontros Científicos do IPCR*, Lisboa, Instituto Português de Conservação e Restauro, 2001b, p. 36.

Thomas Luis, prolongando-se assim o seu tempo de vida. As intervenções de conservação curativa e de restauro, tão invasivas e traumáticas, poderão ser adiadas quando a obra não mostrar danos evidentes que comprovem a sua imprescindibilidade.

Qualquer intervenção deve ser precedida de um estudo interdisciplinar aprofundado e cabe ao conservador-restaurador o «*papel preponderante*»¹¹⁰⁸ entre os vários especialistas intervenientes, pois é sua a responsabilidade de respeitar o “melhor interesse” de cada bem cultural, a sua “autenticidade”, que inclui manter a sua função devocional, caso se trate de um objecto sacro.

Como refere Jorge Miranda, tal «*como o dever de defender o ambiente ou a saúde o dever de preservar o património cultural é um dever fundamental, e não um mero efeito externo da previsão de um direito*»¹¹⁰⁹.

Espera-se que as propostas de valorização cultural e de conservação preventiva apresentadas auxiliem o PC da SCMM a preservar o painel *Visitação* de Thomas Luis e a promovê-lo junto do Turismo Cultural internacional, cumprindo a sua missão educativa, despertando a curiosidade, a admiração e o desejo de saber nos visitantes.

¹¹⁰⁸ Agnès LE GAC, *op. cit.*, 1996a, p. 11.

¹¹⁰⁹ Actos contra o património cultural legalmente classificado ou em via de classificação são considerados «*crime de dano qualificado*» (art.º 213.º, n.º1, alíneas b) e d) do Código Penal). Jorge MIRANDA, «O património cultural e a Constituição – tópicos», *Direito do Património Cultural*, Lisboa, Ed. Do Instituto Nacional de Administração, 1996, p. 275.

2 – Os casos de Idanha-a-Nova e Elvas: pinturas atribuídas a Thomas Luis

Até 2008, apenas se conhecia uma pintura de cavalete da autoria do pintor Thomas Luis segundo a documentação coeva: a *Visitação* da igreja da SCM de Aldeia Galega. No decorrer deste estudo procuraram-se outras pinturas de cavalete atribuíveis a Thomas Luis, não só nos chamados “centros”, como também em “zonas de periferia”.

Apresentam-se, em seguida, três painéis cujos motivos iconográficos têm grandes similitudes com outras obras de Thomas Luis (tanto retabulares como murais). Trata-se de obras dos casos de Idanha-a-Nova – *Simão de Cirene ajuda Jesus a levar a cruz* e *Cristo deposto da cruz*, de c. 1595-1600 –, e de Elvas – o painel *A Fuga para o Egipto*, de c. 1600. Estas foram estudadas segundo três perspectivas: espaço-temporal; iconológica, baseada em fontes literárias do século I (propondo um programa iconográfico plausível para o caso de Idanha-a-Nova); e artística, apresentando paralelismos, não só com outras pinturas de Thomas Luis, para justificar a sua autoria, como também com bens culturais de vários ramos da arte (pintura de cavalete e gravura), lusos e estrangeiros, no sentido de fundamentar possíveis influências.

2.1 – A Santa Casa da Misericórdia de Idanha-a-Nova: *Simão de Cirene ajuda Jesus a carregar a cruz* e *Cristo deposto da cruz*

Entre os rios, serras, o áspero granito e a planura beirã, o território do médio Tejo (de Tomar às terras da raia beirã), granjeou uma diversidade artística ainda não devidamente valorizada em estudos. Marcada pela presença da Ordem de Cristo, do Priorado do Crato, de figuras de Corte, nobres e prelados prestigiados, esta região conservou um forte dinamismo no mercado artístico durante o século XVI¹¹¹⁰.

¹¹¹⁰ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, [2013b], s.p.

Em c. 1595-1600, o Provedor da SCM de Idanha-a-Nova, importante¹¹¹¹ vila de Castelo Branco, encomendou o retábulo para a capela-mor da igreja (fig. 310).



Fig. 310 – Igreja da SCM de Idanha-a-Nova. © F. R. Cordeiro.

¹¹¹¹ A região apresenta vestígios da civilização Romana. Esta povoação foi fundada em 1187 por D. Gualdim Pais, grão-mestre da Ordem do templo, que nela edificou um castelo (do qual restam ruínas). O rei D. Manuel concedeu-lhe foral em 1510. José António F. de ALMEIDA, *op. cit.*, 1980, p. 302.

Trata-se de uma igreja construída no século XVI, com uma planta longitudinal composta por uma nave, púlpito do lado da Epístola, capela-mor, uma sacristia e anexo adossados, apresentando um campanário no exterior (figs.).

A encomenda terá recaído sobre Thomas Luis, pois como se demonstrará as pinturas apresentam elementos iconográficos semelhantes a outras pinturas de autoria comprovada ou atribuídas a este artista.

O retábulo-mor era provavelmente composto por nove painéis numa estreita relação com o tecto abobadado da capela-mor (fig. 311): três no topo relativos à “Paixão de Cristo”, dos quais ainda subsistem *Simão de Cirene ajuda Jesus a levar a cruz* (designação da autora), e *Cristo deposto da cruz*, atribuídas a Thomas Luis por Vítor Serrão¹¹¹²; três na zona central ligados à “infância de Jesus” (tendo uma *Visitação*, no centro); e três na zona inferior alusivos às “obras de misericórdia” (considerando outros retábulos coevos que ainda existem praticamente intactos, observados pela autora – ex. casos das igrejas das Misericórdias de Almada, Alcochete e Colares). Ainda existe parte da talha original da estrutura retabular, talvez encomendada a Jaques de Campos, carpinteiro de marcenaria que esteve envolvido no entalhe do retábulo da SCM de Aldeia Galega do Ribatejo (actual Montijo).

Por hora não foram encontrados documentos históricos relativos à encomenda, desconhecendo-se quem custeou o grandioso retábulo. No

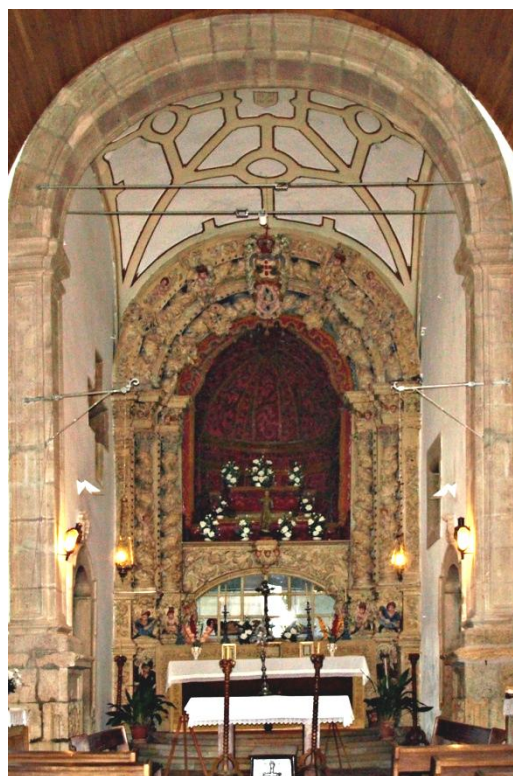


Fig. 311 – Capela-mor da igreja da SCM de Idanha-a-Nova © F. R. Cordeiro.

¹¹¹² As pinturas «*Cristo com a cruz às costas*» e «*Cristo descido da cruz às costas*», assim descritas por Vítor Serrão, foram atribuídas a Thomas Luis no seguinte estudo: Vítor SERRÃO, *op. cit.*, [2013b], s.p.

entanto, é possível que a Casa brigantina, proprietária de terras na Idanha, tenha influenciado a Santa Casa na escolha do pintor e sido inclusive mecenas tal como muitos nobres, que na época pertenceram inclusive às mesas das Misericórdias, tratando os seus bens como «*cose sue*» (a família Castro, proprietária do Palácio Condes de Basto, foi fundadora¹¹¹³ da SCM de Évora). Sabe-se que em c. 1600 D. Teodósio II chamou o seu pintor André Peres a Castelo Branco para lhe prestar certos serviços¹¹¹⁴. Peres podia ter «*acompanhado Thomas Luis*»¹¹¹⁵ nessa época (conhecia-o bem, foi fiscal da execução das pinturas murais da *Gallerietta* do Paço Ducal de Vila Viçosa), ou vistoriado a execução das pinturas do retábulo-mor da SCM de Idanha-a-Nova.

Partilha-se em seguida um olhar iconológico (baseado em fontes literárias) e artístico sobre as duas pinturas do retábulo-mor da igreja da SCM de Idanha-a-Nova, hoje expostas na parede lateral esquerda da nave, designadamente: *Simão de Cirene ajuda Jesus a levar a cruz* e *Cristo deposto da cruz*.

O tema do painel *Simão de Cirene ajuda Jesus a levar a cruz*¹¹¹⁶ está narrado no *Evangelho* sinóptico¹¹¹⁷ segundo S. Mateus, do século I: «*À saída encontraram um homem de Cirene, chamado Simão, e obrigaram-no a levar a cruz de Jesus*»¹¹¹⁸. Trata-se da 5ª Estação da *Via Sacra*, caminho percorrido pelos cristãos na sexta-feira Santa, como símbolo do percurso de Jesus até ao Calvário.

¹¹¹³ D. Fernando de Castro foi um dos fundadores da SCM eborense em 1499, ano seguinte ao da fundação da SCM de Lisboa.

¹¹¹⁴ *Id., ibid.*

¹¹¹⁵ *Id., ibid.*

¹¹¹⁶ Designação inédita da autora, resultante do confronto da imagem com o *Novo-Testamento*, como se explica de seguida (Parte II, 2.1).

¹¹¹⁷ Os Evangelhos sinópticos de S. Marcos, S. Mateus e S. Lucas, são assim designados por, apesar de apresentarem diferenças de pormenor, os autores terem seguido o mesmo esquema geral aplicado inicialmente pelo primeiro evangelista mencionado, fazendo referência a um espaço de tempo da vida de Jesus menor do que o Evangelho de S. João, o qual seguiu uma estrutura própria. Jo (introd.), *op. cit.*, 1991, p. 1401.

¹¹¹⁸ Mt 27, 32, *op. cit.*, 1991, p. 1330.

Porque terá a SCM escolhido o tema *Simão de Cirene ajuda Jesus a levar a cruz* para figurar nos seus retábulos (sendo o primeiro no topo do programa iconográfico, a contar da esquerda)?

Simão de Cirene representa a participação do Homem na «obra de salvação de Jesus», tal como refere o Cardeal Angelo Scola na seguinte reflexão sobre a 5ª Estação da *Via Sacra*:

«A um só – ainda por cima desconhecido e estrangeiro – é concedido o extraordinário privilégio de uma colaboração com a obra de salvação de Jesus, e não importa se o seu gesto tenha sido completamente casual, talvez até indesejado ou, pelo menos, feito com má vontade: “Encontraram um homem de Cirene [...] e obrigaram-no a levar a cruz de Jesus” (Mt 27, 32). Há dois mil anos [...] um transeunte [...] cede a uma “misteriosa obrigação”. E a partir daquele momento o seu nome tornou-se familiar a todos os homens do mundo e da história [...]”*Simão de Cirene, pai de Alexandre e de Rufo*” [...]. Também a nós [...] a cruz cai-nos em cima de repente [...] enquanto regressamos [...] da “humana aventura” [...]. Também nós nos encontramos diante do dilema dramático do Cireneu: ou adoptamos uma postura rebelde e procuramos desesperadamente opormo-nos à solicitação, ou abandonamo-nos a este misterioso modo como o Senhor se aproxima de nós para nos amar e balbuciamos as palavras do Apóstolo [S. Paulo]: “completo na minha carne o que falta à paixão de Cristo” (Col 1, 24)»¹¹¹⁹.

Thomas Luis representou *Simão de Cirene ajuda Jesus a levar a cruz* com a luz projectada da esquerda, tal como é referido em *Il Libro dell'Arte* de Cennino d' Andrea Cennini, do século XIV, o qual narra: «convém que quando desenhes a luz seja suave, e o sol te ilumine pela esquerda»¹¹²⁰. Na época, em Portugal não havia acesso a este tratado de Cennini, no entanto é possível que Thomas

¹¹¹⁹ Cardeal Angelo SCOLA, *Via Sacra 2013*, Lisboa: Paróquias da Baixa-Chiado, Março de 2013, p. 9.

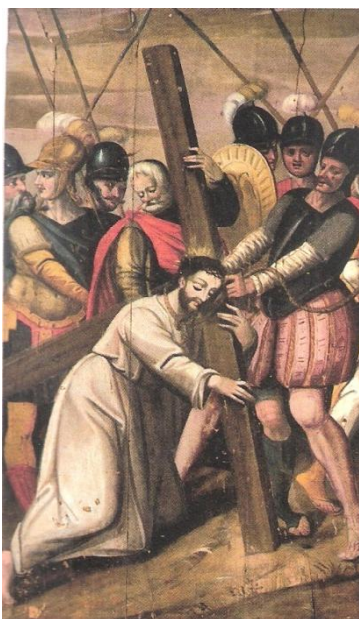
¹¹²⁰ Cennino d' Andrea CENNINI, *op. cit.*, 1988, p. 38.

Luis tenha recebido formação em Itália ou através de artistas portugueses que aí estagiaram, ligados a mestres provenientes da “escola” de Cennini, tal como se referiu (Parte I).

Os elementos iconográficos estão dispostos em cinco planos, designadamente: Jesus com a cruz, o soldado da direita, Simão de Cirene, os soldados e o céu em quinto plano.

Para criar esta pintura, Thomas Luis ter-se-á inspirado na pintura do italianizado António Campelo, nomeadamente no *Cristo com a cruz*, datado de c. 1570, realizado para o Mosteiro dos Jerónimos (pintura actualmente no Museu Nacional de Arte Antiga - MNAA) – figs. 312 e 313. É também possível que Thomas tenha observado gravuras do flamengo Hieronymus Wierix que ilustram a fonte literária *Evangelicae Historiae Imagines* do Padre Jesuíta Jerónimo Nadal, publicada em Antuérpia no ano de 1593 (baseada na estampa do mesmo tema do italiano Bernardo Passeri), especialmente uma referente à *Via sacra*, embora a outra “Estação” intitulada «*Dvcitvr Iesus extra portam ad calvariae mortem*» (figs. 312 e 314).

Em c. 1602-1603, pouco depois da execução deste trabalho para a SCM de Idanha-a-Nova, Thomas Luis pintou soldados com as mesmas características, de rosto perfilado e o mesmo tipo de capacete emplumado, nas *Salas da saga de Perseu e de David e Golias*, no Paço Ducal de Vila Viçosa (Parte I, fig. 134, p. 134).



312



313



314

Fig. 312 – *Simão de Cirene ajuda Jesus a levar a cruz*, c. 1595-1600, Thomas Luis (atribuição), painel, igreja da SCM de Idanha-a-Nova. © V. Serrão.

Fig. 313 – *Cristo com a cruz*, c. 1570, António Campelo, painel, Mosteiro dos Jerónimos (hoje no MNAA). © V. Serrão, MNAA. © V. Serrão.

Fig. 314 – *Jesus com a cruz junto ao monte do calvário*, Wierix (após Bernardo Passeri), estampa que ilustra *Evangelicae Historiae Imagines*, 1593, do Padre J. Nadal. © F. R. Cordeiro.

O *Evangelho segundo S. João* narra que Jesus «*carregando às costas a cruz, saiu para o lugar chamado Crânio, que em hebraico se diz “Gólgota”, onde O crucificaram [...]*»¹¹²¹.

Segundo o acima exposto, o painel que se descreve em seguida, *Cristo deposto da cruz*, correspondente à 13ª Estação da *Via sacra*, seria lateral a uma *Crucifixão*. A observação *in situ* de retábulos coevos pertencentes a igrejas da Misericórdia confirmou a suposição acima referida (baseada no *Novo Testamento*). Por exemplo o programa iconográfico do retábulo de Cristóvão Vaz da SCM de Sintra (transferido para a igreja da SCM de Colares) apresenta na fiada de cima a seguinte ordem, da esquerda para a direita, respectivamente: *Simão de Cirene ajuda Jesus a levar a cruz*, *Crucifixão*; e *Cristo deposto da cruz*.

No *Cristo deposto da cruz* de Idanha-a-Nova, aparecem quatro mulheres. Quem serão?

¹¹²¹ Jo 19, 17-18, *op. cit.*, 1991, p. 1431.

O *Evangelho segundo S. João* relata: «*Junto da cruz de Jesus estavam Sua mãe, a irmã de Sua mãe, Maria, mulher de Cléofas e Maria de Magdala*»¹¹²². O *Evangelho segundo S. Mateus* esclarece quem são a “irmã” de Maria e a mulher de Cléofas, refere que são: «*Maria, mãe de Tiago e de José, e a mãe dos filhos de Zebedeu*»¹¹²³.

As representações mais comuns apresentam junto do corpo de Jesus mais uma ou três personagens: apenas a Virgem; ou Maria, mãe de Jesus, Maria Madalena e S. João (caso da pintura do artista coevo Francisco João – fig. 317).

Por vezes aparecem também duas figuras masculinas que poderão trata-se de José de Arimateia e Pilatos (podendo ser «*Nicodemos*»¹¹²⁴, no lugar de Pilatos, segundo um estudo de António Lopes), casos das pinturas de Francisco João e Cristóvão Vaz (figs. 316 e 317). O *Evangelho segundo S. Mateus* é claro, refere que «*um homem rico de Arimateia, chamado José, que também se tornaria discípulo de Jesus [...] foi ter com Pilatos e pediu-lhe o corpo de Jesus*»¹¹²⁵.

Thomas Luis representou *Cristo deposto da cruz* com a luz projectada da esquerda (sem ligação com a iluminação natural da igreja), com os elementos iconográficos dispostos em sete planos, nomeadamente: Cristo, Maria Madalena, S. João, a Virgem e a “mulher de Cléofas”, uma zona montanhosa com pequenas figuras, a cidade de Jerusalém; um planalto longínquo e por fim o céu com nuvens arredondadas em sétimo plano.

Tal como a pintura anterior de Idanha-a-Nova, este *Cristo deposto da cruz* é plausivelmente de Thomas Luis. Este apresenta elementos iconográficos e poses semelhantes aos pintados por este artista noutras obras (datadas da mesma época e de 1591-92), nomeadamente: a pose e as características anatómicas de Maria Madalena (quase deitada, com longos cabelos louros), na pintura mural da *Capela de S. Francisco de Assis* de Vila Viçosa (fig. 318); as

¹¹²² *Id.*, 25, *Id.*, p. 1431.

¹¹²³ Mt 27, 56, *Id.*, p. 1331.

¹¹²⁴ António Serôdio LOPES, *op.cit.*, 2011, p. 106.

¹¹²⁵ Mt 27, 57-58, *op. cit.*, 1991, p. 1331.

pequenas figuras num plano secundário; e as nuvens de forma arredondada e tom rosado (fig. 319), no painel *Visitação* da SCM da antiga Aldeia Galega.

O *Cristo deposto da cruz* de Thomas Luis terá tido influência da pintura ou dos modelos (estampas) utilizados por Cristóvão Vaz e Francisco João (ambos discípulos de Diogo Teixeira). Apresenta grandes semelhanças com o painel do mesmo tema de Cristóvão, pertencente ao retábulo da SCM de Sintra (transferido para a SCM de Colares), a nível da postura de Cristo, do cromatismo das vestes de S. João e da presença das quatro mulheres (fig. 316). Também lembra muito a pintura de Francisco João da igreja de S. Francisco de Évora, a nível da forma como Maria Madalena beija a mão de Jesus (fig. 317). É quase certo que Thomas Luis tenha conhecido o artista eborense (com oficina nessa cidade), quando trabalhou no Palácio dos Condes de Basto, em c. 1582.



315



316



317



318



319

Fig. – *Cristo deposto da Cruz*, c. 1595-1600, Thomas Luis (atribuição), pintura sobre madeira, igreja da SCM de Idanha-a-Nova. © F. R. Cordeiro.

Fig. – *Cristo deposto da Cruz*, 1581, Cristóvão Vaz, pintura sobre madeira, Igreja da SCM de Sintra (hoje na igreja da SCM de Colares). © A. Lopes.

Fig. – *Cristo deposto da Cruz*, c. 1580, Francisco João, pintura sobre madeira, Igreja de S. Francisco de Évora. © H. Melo.

Fig. – *S. Maria Madalena em penitência*, c. 1595-1600, Thomas Luis (atribuição), pintura mural a fresco, Capela de São Francisco de Assis, Mosteiro das Chagas de Vila Viçosa. © F R Cordeiro.

Fig. – *Visitação*, 1591-92, Thomas Luis, pintura sobre madeira a óleo e têmpera, igreja da SCM do Montijo. © F R Cordeiro.

2.2 – A Igreja do Convento de S. Domingos de Elvas: a *Fuga para o Egipto*

Localizada no centro histórico da distinta¹¹²⁶ cidade de Elvas, ergue-se uma imponente igreja gótica¹¹²⁷, que era parte integrante do Convento de São Domingos ou de Nossa Senhora dos Mártires, seu *orago*, fundado a 20 de Fevereiro de 1267 por D. Afonso III após a conquista da povoação aos mouros. A tarefa de consolidar a fé Cristã coube aos Frades Dominicanos que habitaram o Convento (substituídos mais tarde por freiras da mesma ordem). No local existia a antiga Ermida de Nossa Senhora dos Mártires (que se perdeu infelizmente), onde estavam sepultados os cristãos que morreram na tomada da povoação¹¹²⁸. Nessa época foram construídos uma albergaria e um hospital (hospício). As obras do convento e da igreja foram lentas, arrastaram-se até o século XV, dependendo de mecenato particular e régio de D. João I. Em princípios do século XVI o templo estava terminado.

A igreja sofreu várias modificações ao longo dos séculos¹¹²⁹. A partir de 1553 D. João III ordenou uma grande reforma que acarretou grandes modificações no edifício (a fachada foi demolida e construída uma nova no século seguinte). Hoje, apresenta uma fachada maneirista, com diversos elementos Barrocos, e um interior sóbrio com três amplas naves, transepto, capela-mor, abside poligonal, compreendendo também uma torre sineira e a

¹¹²⁶ A cidade de Elvas teve foral do rei D. Sancho II (após a conquista da povoação em 1230), confirmado pela carta régia de Almeirim de D. Manuel I, datada de 1507. Em 1512, este último Monarca entregou novo foral. Elvas foi cenário das cortes convocadas por D. Pedro I em 1361. De 1570 a 1881 foi sede de uma diocese. José António F. de ALMEIDA, *op. cit.*, 1980, p. 231.

¹¹²⁷ Trata-se de uma igreja típica do gótico mendicante português.

¹¹²⁸ Morreram muitos cristãos nas duas tomadas da povoação. Em 1166, D. Afonso Henriques conquistou a povoação aos Mouros, mas perdeu-a em seguida. Esta só seria definitivamente recuperada por D. Sancho II na data acima referida. José António F. de ALMEIDA, *op. cit.*, 1980, p. 230.

¹¹²⁹ A igreja do Convento de S. Domingos era composta por uma nave central elevada ladeada por duas naves de menor altura, apresentando um transepto saliente e uma abside com uma capela-mor e quatro laterais. Da obra gótica existe ainda a abside, a capela-mor de planta poligonal e as capelas laterais.

sacristia, entre outras dependências. Do plano inicial mantém a abside da capela-mor primitiva com frestas ogivais a toda a altura e gárgulas góticas. Actualmente o Convento funciona como instalações militares do Exército e contem o Museu Militar Nacional de Elvas.



Fig. 320 – Fachada gótica da igreja do Convento de S. Domingos de Elvas, Portugal. © Guia da cidade.
Fig. 321 – Nave central da igreja de S. Domingos. © Biblioteca de Arte da FCG, 2004.

É plausível que Thomas Luis tenha colaborado com Simão Rodrigues pelo menos num painel (talvez em mais), de um dos retábulos colaterais da igreja do convento de S. Domingos de Elvas.

Segundo a importante descoberta arquivística de Mário Cabeças¹¹³⁰, o retábulo-mor da mesma igreja foi encomendado em 1593 pelo fidalgo Luis de Mesquita Pimentel (donatário da capela-mor do convento dominicano de Elvas). No entanto, um estudo complementar de Patrícia Monteiro¹¹³¹ afere que este só o iniciou em c. 1600, como se referiu (Parte I, 1).

¹¹³⁰ Assunto referido em: Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 1995c, p. 255.

¹¹³¹ Patrícia MONTEIRO, *op. cit.*, 2013, p. 132.

O retábulo-mor (que tinha uma predela que desapareceu¹¹³²) foi infelizmente apeado em 1941 durante as obras coordenadas pela DGEMN¹¹³³.

Dos retábulos colaterais, subsistem quatro painéis de menor dimensão (relativamente aos do altar-mor), designadamente: *Apresentação da Virgem no templo*; *Adoração dos reis Magos*; *O Menino entre os Doutores* e *Fuga para o Egipto*¹¹³⁴.

Este estudo reporta-se apenas ao último por este apresentar detalhes que mostram a participação de Thomas Luis na sua execução.

O episódio *Fuga para o Egipto* foi narrado no *Evangelho segundo S. Mateus*: «*Depois de partirem, um anjo do Senhor apareceu em sonhos a José, e disse-lhe: “Levanta-te, toma o Menino e Sua Mãe, foge para o Egipto e fica lá até que eu te avise, pois Herodes procurará o Menino para o matar”*»¹¹³⁵.

¹¹³² As tábuas da predela do retábulo-mor do convento de S. Domingos de Elvas, visíveis numa fotografia tirada em 1941 com o retábulo montado (fotog. da DGEMN, Direcção do Sul), não foram integradas no acervo do Museu Municipal de Elvas (MME), desapareceram. Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 1995c, p. 255.

O retábulo-mor integrava oito painéis actualmente no MME. Estes não foram recolocados no local original provavelmente pela questão conceptual de unidade de estilo determinada durante o Estado Novo, que retirando o retábulo maneirista terá procurado exaltar a estrutura gótica de origem. Hoje, esta noção está ultrapassada segundo o conceito de *autenticidade* internacionalizado através da Carta de Cracóvia, que como se referiu, inclui todas as «*transformações*» num bem cultural, e que segundo a UNESCO, o ICOMOS e o ICCROM exige a sua exposição no “local de origem” e o desempenho da sua “função” social e espiritual. Cracóvia, 2000, *Apud* Maria J. NETO, *op. cit.*, 2002a, p. 259; UNESCO, *op. cit.*, 1977, Art. 9, p. 4; UNESCO/ ICOMOS/ ICCROM, *op. cit.*, 1994, Art. 10, p. 47.

¹¹³³ O retábulo da capela-mor era composto da seguinte forma: na fiada cimeira, a *Virgem da Anunciação* e o *Arcanjo Gabriel* ladeando um nicho central; na zona central, *S. João Baptista*, o *Calvário* e *S. João Evangelista*; na parte inferior, *S. Pedro* e *S. Paulo* que ladeavam a pintura a óleo sobre madeira de carvalho, *Adoração dos pastores* (conservada e restaurada no ex. Instituto José de Figueiredo (IJF), actual LJF-DGPC). Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 1995c, p. 255. A última pintura mencionada tem a dimensão de alt. 299 cm x larg. 222 (cm), medidas semelhantes à da *Visitação* de Thomas Luis com uma alt. 291,5 x larg. 212 (cm), também central no conjunto retabular da igreja da Misericórdia de Aldeia Galega.

¹¹³⁴ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 1995c, p. 255.

¹¹³⁵ Mt 3, 13-15, *op. cit.*, 1991, p. 1290.

Thomas Luis representou a *Fuga para o Egípto* com a luz projectada de frente (d direcção distinta das pinturas do caso de Idanha-a-Nova, acima descritas, e da *Visitação* de Aldeia Galega – Parte II, 1.2), com os elementos iconográficos apresentados em seis planos, nomeadamente: S. José; O Menino e a Virgem Maria; o burro; os dois anjos; a palmeira; as dunas do Egípto; e o céu com nuvens arredondadas em sexto plano.

Neste último painel (fig.), atribuído a Simão Rodrigues, por Vítor Serrão¹¹³⁶, e ao «*mestre do retábulo da Sé de Portalegre*» por Reynaldo dos Santos¹¹³⁷ (em princípio Thomas Luis não terá trabalhado na Catedral de Portalegre¹¹³⁸).

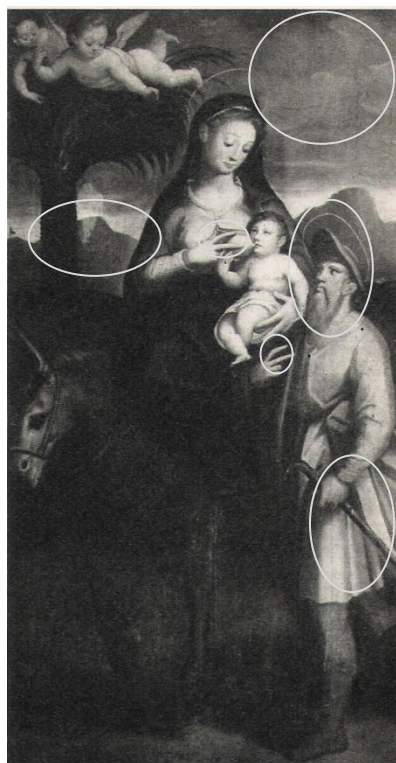
Detectaram-se características estilísticas e artísticas com fortes semelhanças com a *Visitação* de Thomas Luis e a *Fuga para o Egípto* da igreja dominicana de Elvas, pelo que este último poderá ter tido a sua participação.

As semelhanças são a nível de: anatomia do rosto, desenho da barba e do bigode (grisalhos, lisos e longos) de S. José; o *design* do chapéu da mesma personagem; a paisagem com montanhas simplificadas; as mãos de dedos finos, alongados e ligeiramente arqueados (com os dedos médios e indicador separados, em sinal da dupla natureza de Jesus, divina e humana; e os outros três dedos unidos, como símbolo da trindade); as nuvens arredondadas; e as dobras em certas vestes, com linhas rectas.

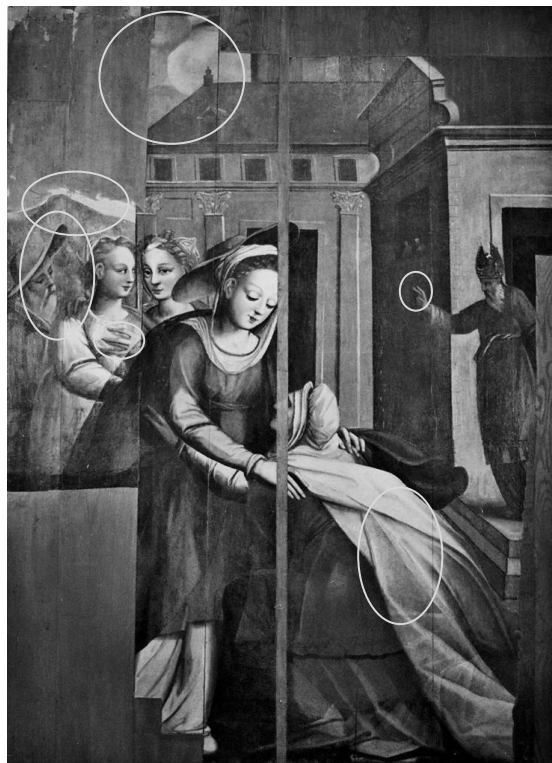
¹¹³⁶ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 1995b, p. 255.

¹¹³⁷ Reynaldo dos SANTOS, *Oito séculos de Arte Portuguesa, História e Espírito*, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, (s.d.), p. 141.

¹¹³⁸ Vítor Serrão, durante pesquisas nos fundos notariais do Arquivo de Portalegre, não detectou referências a Thomas Luis, quer relativas ao retábulo-mor, quer às noventa e oito pinturas maneiristas restantes nos retábulos colaterais da Sé de Portalegre. Vítor SERRÃO, *com. pess.*, 2009.



322



323

Fig. 322 – A *Fuga para o Egito*, c. 1600, Simão Rodrigues e Thomas Luis (atribuição), retábulo colateral da igreja do Convento de S. Domingos de Elvas. © R. Santos.

Fig. 323 – A *Visitação*, 1591-92, Thomas Luis. © F. R. Cordeiro.

De notar as semelhanças entre as duas figuras, nomeadamente: o rosto e chapéu de S. José; as mãos de dedos estreitos e alongados; a paisagem simplificada e as nuvens arredondadas.

Simão Rodrigues, nas pinturas apenas da sua autoria como por exemplo a *Adoração dos Pastores* do retábulo-mor da igreja de S. Domingos de Elvas, caracterizou as personagens com mãos robustas (tal como a mão da Virgem que segura o Menino na *Fuga para o Egito* acima exposta, talvez pintada por Simão Rodrigues), e S. José está representado com barba curta e encaracolada (tal como sucede no retábulo colateral da Igreja de Loures, pintado por Simão Rodrigues).

Relativamente às influências na *Fuga para o Egito*, a presença de “anjos” no topo da cena (que aludirão ao mencionado aviso a S. José, anterior à *Fuga para o Egito*), e a forma da palmeira lembram os mesmos detalhes na gravura do mesmo tema de Marcoantonio Raimondi (após Albrecht Dürer), embora os anjos não sejam querubins, como no caso deste último (figs. 324 e 325).



Figs. 324 e 325 – *Fuga para o Egipto* (série da vida da virgem), c. 1511, Marcoantonio Raimondi (após Dürer), gravura, 29,5 x 21,1 cm, MNAA, n.º de inv.º 674. © Detalhes de F.R. Cordeiro de fotograf. de MNAA.

Ao iluminar zonas de “periferia” como Idanha-a-Nova e Elvas, consideradas fora dos grandes “centros” de circulação de ideias, através da Micro-História da Arte foi possível tomar uma consciência plural sobre os fenómenos de produção artística, numa ampla perspectiva, através de paralelismos entre a pintura de Thomas Luis e modelos e programas artísticos de outros autores, ou seja com pinturas expostas em edifícios religiosos de centros como Lisboa e Évora, mas também em zonas periféricas como Sintra.

CONCLUSÃO

Estado da questão, até 2008

Até 2008, o pintor Thomas Luis era praticamente desconhecido pelo grande público pois a sua obra encontrava-se referida de forma breve em estudos pontuais.

A origem deste artista era incógnita, bem como o contexto temporal em que teria vivido, e a sua actividade pictórica tinha sido delimitada entre 1590 e 1603, por Vítor Serrão.

Apenas se conheciam sete conjuntos monumentais de pinturas retabulares e murais de Thomas Luis, ou seja: uma pintura retabular da Santa Casa da Misericórdia (SCM) da antiga Aldeia Galega do Ribatejo (actual cidade do Montijo); seis pinturas murais (tectos, paredes e sancas), duas do Palácio dos Condes de Basto eborense, uma do Mosteiro das Chagas de Vila Viçosa e três do Paço Ducal calipolense.

Relativamente às fontes literárias, base dos programas iconográficos pintados por Thomas Luis, os estudos apenas referiam que os seus temas tinham sido baseados em duas obras, designadamente: a *Bíblia* sagrada (no *Antigo Testamento*) e as *Metamorfoses* (c. 2 d.C.) de Públio Ovídio Nasão.

A nível da influência de modelos artísticos, os estudos relatavam que na pintura retabular (sobre madeira), Thomas teria sido sequaz do português Diogo Teixeira, e na pintura mural ter-se-ia inspirado na pintura mural do neerlandês Francisco de Campos, tendo ainda colhido inspiração em gravuras francesas (de Bernard Salomon) e flamengas (de Virgil Solis e Philippe Galle).

Pouco se conhecia sobre a técnica que este artista utilizou na pintura retabular e nada sobre a que usou na pintura mural.

Determinadas pinturas retabulares e murais, de Thomas Luis, haviam sofrido alterações dramáticas (casos da antiga Aldeia Galega e de Évora), motivadas por factores intrínsecos e extrínsecos. A sua história “transmemorial” encontrava-se por revelar.

Para que as obras de Thomas Luis perdurem para as gerações vindouras, estas careciam de directrizes de curadoria (que inclui medidas de conservação preventiva), propostas neste estudo.

Objectos de estudo: metodologia, limitações e contributos

Através da presente tese, realizada entre 2008 e 2013, espera-se ter derramado luz sobre a vida e obra de Thomas Luis.

Além dos sete conjuntos de pinturas retabulares e murais conhecidos até 2008 (casos de Évora, Aldeia Galega e Vila Viçosa), descobriram-se mais três conjuntos monumentais, em zonas de periferia: dois retabulares (casos de Elvas e Idanha-a-Nova) e um mural (caso de Vila Viçosa, localidade onde já tinham sido detectadas quatro pinturas, uma no Mosteiro das Chagas de Cristo e três no Paço Ducal calipolense).

Este estudo apresenta um novo olhar sobre os dez conjuntos monumentais de Thomas Luis, insistindo no facto que dois têm documentação histórica, comprovativa da autoria, e oito são atribuídos: três retábulos incompletos (pintura sobre madeira) das igrejas da SCM de Aldeia Galega (*A Visitação da Virgem a Santa Isabel*, de 1591-92) e de Idanha-a-Nova (*Simão de Cirene ajuda Jesus a levar a cruz*, c. e *Cristo deposto da cruz*, de 1595-1600), e da igreja do convento de S. Domingos de Elvas (*A Fuga para o Egipto*, de c. 1600); e sete murais – dois tectos do Palácio dos Condes de Basto eborense, da *Sala da Tomada de la Goleta* e do *Salão das Armas*, de c. 1582; o tecto e o arco da capela de S. Francisco de Assis, de c. 1595-1600, do Mosteiro das Chagas de Cristo de Vila Viçosa; e quatro tectos, paredes e sancas do Paço Ducal calipolense, ou seja, o tecto e as paredes da *Gallerietta de D. Ana de Velasco y Girón*, de 1602, o tecto da *Sala da Saga de Perseu*, de c. 1602-1603, o tecto do *Oratório de Santa Catarina Alexandria e de Santa Apolónia*, de c. 1602-1603, e o tecto e a sanca da *Sala de David e Golias*, de c. 1602-1603.

Estudaram-se 178 “painéis”, que integram estes dez grupos pictóricos, pertencentes a cinco zonas de Portugal.

Sete desses conjuntos são murais, sendo a sua análise um importante contributo para a História da Arte e o Turismo Cultural português no contexto internacional, considerando que algumas sínteses realizadas sobre o património luso, editadas nas últimas décadas, referem a quase inexistência de frescos, demonstrando um escasso interesse pelas centenas de testemunhos que sobreviveram justificando-a com a fatalidade do seu mau estado de preservação e de intervenções inadequadas.

Inicialmente teve-se como objectivo analisar todos os conjuntos pictóricos de Thomas Luis com base na metodologia criada para esta investigação, a qual implica o estudo de um bem cultural segundo seis perspectivas:

1) Espaço-temporal (justificando novas datações para pinturas e descrevendo a vida de Thomas Luis, com base quer num estudo aprofundado sobre o conteúdo da documentação coeva, quer em factos históricos ligados à vida dos encomendantes);

2) Iconológica (fazendo novos paralelismos com fontes literárias que circulavam na época);

3) Artística (fazendo cotejos com bens culturais dos vários campos da arte);

4) Material e tecnológica, com ênfase nos materiais e nas técnicas originais das pinturas retabulares e murais (utilizando MEA não destrutivos e micro-invasivos);

5) “Transmemorial” (estudando os danos e as técnicas ulteriores, também com MEA);

6) Museológica (dando directrizes para a dinamização de Pólos Culturais) e de curadoria (fornecendo propostas de conservação preventiva).

Considerando que os objectos de estudo e os parâmetros a considerar tinham uma grande extensão e sendo o tempo limitado, optou-se por: analisar um conjunto retabular segundo todas as perspectivas (caso de Aldeia Galega), e os restantes conjuntos sobretudo segundo as três primeiras perspectivas, fazendo referências pontuais às outras três (casos de Évora, Vila Viçosa, Idanha-a-Nova e Elvas).

A exequibilidade do estudo dos materiais e das técnicas nas pinturas murais e numa retabular, através de MEA de área e de ponto, dependeu de uma

grande persistência nos objectivos, tratou-se de um processo moroso. Foi possível utilizar alguns métodos laboratoriais após o fomento de protocolos entre o IHA-FLUL e três laboratórios nacionais (LJF-DGPC, HERCULES-UE e CFA-UL), entre 2010 e 2011. Assim alcançaram-se resultados sobre as técnicas originais e posteriores, os danos e os factores de alteração, nas pinturas retabular e murais de Thomas Luis, usando MEA tais como: fotografias sob radiação infra-vermelha e radiação ultra violeta, OM, μ -FTIR, EDXRF, RS, Dino-Lite e SEM-EDX). A utilização dos MEA acima mencionados foi possível mediante a escrita de artigos interdisciplinares de co-autoria (Anexo IV).

Como referiu Sylvie Deswarte-Rosa, em qualquer interpretação da história «*não há uma Verdade Absoluta*»¹¹³⁹, existem “verdades” diversas que, segundo as escolhas, se podem seguir cegamente, com reservas ou mesmo rejeitar. Os documentos compilados nesta tese, presentes em arquivos nacionais (AHMM, ADE, AHFCB, ANTT, BNP) e no estrangeiro de Simancas, foram essenciais para fundamentar algumas “verdades”: novas datações relativas às actividades do carpinteiro Jaques de Campos, especialista em marcenaria, e do pintor Thomas Luis no retábulo da SCM do Montijo; o contexto-temporal dos restauros nas pinturas murais de Thomas; as preferências dos encomendantes, fazendo paralelismos entre os programas de Thomas Luis e de outras decorações palacianas coevas, apresentando características semelhantes; e conhecer a origem de Thomas Luis (num documento em que consta entre outros indivíduos ingleses, com profissões distintas).

A pesquisa desenvolvida em bibliotecas nacionais (BNP, BFLUL, BCM-DGPC, BINCM e BMC), e estrangeiras (BNE, FBN, NAL e UGL), sobre assuntos pluridisciplinares, também foi basilar para fundamentar muitas das observações mencionadas nesta tese e em artigos publicados no âmbito da mesma.

No geral, o pintor maneirista Thomas Luis era pouco conhecido a nível internacional, sendo por isso importante a sua divulgação através de comunicações e publicações. Nesse sentido a autora proferiu comunicações

¹¹³⁹ Sylvie DESWARTE-ROSA, *op. cit.*, 1995, p. 59.

em Portugal (no MNAÁ, FLUL, LNEC, CFA-UL), e no estrangeiro (GU e BM), participou em reuniões científicas e fez parte da Comissão Organizadora de colóquios do IHA-FLUL e da ACV (Anexo III). Estas acções, efectuadas entre 2009 e 2012, foram essenciais para suscitar vários debates, que contribuíram para o amadurecimento de ideias presentes nesta tese.

Entre 2010-2013, com o objectivo de divulgar os resultados obtidos publicaram-se estudos sobre as pinturas retabulares e murais de Thomas Luis em revistas internacional sujeitas a *peer review* (Anexo IV): Architype Publication & British Museum, Glasgow University (GU), Ge-conservación/conservação, *e-conservationline*, Cadernos de História da Arte do IHA-FLUL, CITAR da UCP, LNEC e ARP.

Foi com um enorme agrado que ainda no decorrer desta tese, se divulgaram os resultados adquiridos com MEA (através de comunicações e artigos interdisciplinares apresentados pelo CFA-UL e pelo LNEC), relativos a três tectos monumentais do Palácio dos Condes de Basto, convertido recentemente em Casa-Museu da FEA: a *Sala da Tomada de La Goleta* e o *Salão das Armas*, de c. 1582, atribuídas a Thomas Luis; e a *Sala Oval*, de 1578, por Francisco de Campos (fazendo paralelismos com a pintura de Thomas Luis, a nível da técnica). Viu-se avançarem com a conservação curativa e o restauro dessas pinturas murais, com base em estudos publicados pelo LNEC, em 2011, sobre as técnicas originais a preservar, as ulteriores, e sobretudo o diagnóstico das alterações, que incluíam uma biodegradação grave, causada por estirpes fúngicas e bacterianas diversas. Este acontecimento é mais um exemplo que comprova a importância de estudos na salvaguarda e divulgação do património cultural nacional.

Biografia do pintor Thomas Luis

A biografia de Thomas Luis, apresentada nesta dissertação, complementa estudos breves sobre a obra deste artista, fornece um olhar transdisciplinar sobre as suas pinturas retabulares e murais, baseado em documentação coeva e fontes literárias que o artista terá consultado.

Hoje, sabe-se que Thomas Luis era um cristão-novo inglês e terá vivido sensivelmente entre 1560 e 1612. Após a sua formação teórico-prática sobre as técnicas de pintura mural (a fresco) e sobre madeira (a óleo e têmpera), durante um período plausível de cerca de doze anos (seis anos para cada modalidade pictórica), desenvolveu com destreza a sua actividade artística em Portugal, onde procurou melhores condições de trabalho, aliadas às climatéricas. Na base teórica da sua formação artística, o artista terá tido acesso a fontes coevas, tais como: *Da Pintura Antigua* do tratadista e humanista português Francisco de Holanda (com impressão espanhola em 1563); *Idea del tempio della Pittura e Trattato dell'Arte de la Pittura* de Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600); *Le Vite* do também pintor, arquitecto, tratadista e humanista italiano Giorgio Vasari (1511-1574); *A Very Proper Treatise, wherein is briefly set for the Art of Limming*, com impressão londrina em 1573; *De Re Metallica en la qual se tratan muchos y diversos secretos del conocimiento de toda suerte de minerales* de Bernardo Pérez de Vargas, de 1569; *Reglas para pintar*, manuscrito de um anónimo castelhano, escrito provavelmente no final do século XVI; *De Materia Medica* de Pedanius Dioscórides (c. 40 - c. 90 d.C), entre outras.

Thomas Luis terá chegado a Portugal antes da dinastia Filipina, entre 1575 e 1580, integrando o círculo humanista da 6ª Duquesa de Viseu, a Infanta D. Maria II, filha de D. Manuel I, tal como os pintores António Campelo, Diogo Teixeira, Gaspar Dias, António Leitão e Cristóvão Vaz.

Nessa época, é plausível que Thomas tenha sido discípulo de Diogo Teixeira (tal como Belchior de Matos, Francisco João, Cristóvão Vaz, entre outros) e do italianizado Campelo, mesmo que depois tenha seguido o seu próprio caminho artístico, tanto na pintura retabular, como mural, destacando-se nesta última como especialista em temas com grutescos.

Thomas Luis conquistou um enorme prestígio em terras lusas, onde laborou para a culta aristocracia (a Casa brigantina e os Condes de Basto), figurando entre os pintores de renome de pintura mural, tais como Giraldo Fernandes de Prado, cavaleiro da Casa brigantina, e Francisco de Campos (que Thomas Luis

substituiu numa encomenda dos Condes de Basto), e de retábulos, como Diogo Teixeira e Simão Rodrigues.

Thomas Luis viveu em Lisboa em 1591 e 1602, pelo menos, tendo trabalhado em Évora, c. 1582, na Aldeia Galega do Ribatejo, entre 1591 e 1592, em Idanha-a-Nova, c. 1595-1600, em Elvas, c. 1600, e em Vila Viçosa entre e c. 1595 e 1603.

Em 1594, na época de Filipe I de Portugal (Felipe II de Espanha), Thomas Luis foi vítima de perseguição pela Inquisição, acusado de heresia e *conspirar contra o reinado filipino*. Embora a linguagem pictórica de Thomas Luis nem sempre estivesse explicitamente de acordo com os parâmetros tridentinos de representação de temas sacros, segundo o Cardeal Paleotti e S. Carlos Borromeu (ex. o facto de Thomas não nimbar os santos, no caso da *Visitação da SCMM*), foi sempre bem aceite pelos nobres encomendantes, cristãos-velhos, quer em Évora, quer na Aldeia Galega, quer ainda em Vila Viçosa. A iconografia vanguardista utilizada pelo artista poderia suscitar acusações de “heresia”, no entanto não terá sido o motivo fulcral das acusações do Tribunal da Inquisição. Outros pintores coevos também não nimbaram a Virgem em determinados temas, não sendo por isso vítimas da Inquisição, de referir: o pintor e calígrafo Giraldo Fernandes de Prado (o qual trabalhou nos mesmos Palácios que Thomas Luis, em Évora e em Vila Viçosa) e André Peres (criado de Giraldo e “fiscal” da empreitada de Thomas Luis no Palácio Ducal calipolense).

Thomas Luis, junto com conterrâneos cristãos-novos, foi considerado como um elemento dinamizador de conspirações contra o reinado filipino. O facto de Thomas ser inglês, isto é, um alvo a neutralizar devido à influência inglesa sobre a política dos Países Baixos Espanhóis (país contra o qual Felipe II perdeu a batalha de 1588, com a sua *Armada Invencible*), e ser provavelmente simpatizante da Monarquia anterior a 1580 (é plausível que o artista tenha chegado a Portugal nessa época), frequentando círculos aristocráticos nitidamente opositores à Monarquia dual, como a mesa da SCM de Aldeia Galega do Ribatejo apoiante de D. Sebastião (monarca que concedeu a autorização para a construção da igreja da Santa Casa dessa vila), e mais

tarde a Casa brigantina, cujo 8º Duque sucederia Filipe III de Portugal (reinado de 1621-1640), terá fomentado essa acusação.

Cuida-se que terá vivido os seus últimos anos sem grande opulência pois é provável que tenha pago uma quantia avultada pela sua liberdade, segundo as normas coevas da Inquisição.

Cronologia das pinturas retabulares e murais: ligação a festividades

Os retábulos e os murais pintados por Thomas Luis estiveram em geral ligados a festas importantes, religiosas e civis, dos seus encomendantes ou das instituições às quais estes pertenciam. É plausível que os tectos da *Sala da Tomada de La Goleta* e o do *Salão das Armas* tenham sido concluídos em c. 1582, antes da estadia de Filipe I de Portugal no Paço, logo após a nomeação de D. Fernando Castro como 1º Conde de Basto. O entalhe do suporte do retábulo da igreja da SCM da antiga Aldeia Galega do Ribatejo foi concluído antes da festa Pascal de 1591 (estudos anteriores não definiam o seu término), e a pintura e douragem do mesmo bem cultural por Thomas Luis e o seu colaborador Domingos Pacheco, respectivamente, terminou antes da festa da *Visitação* de 1592 (antes celebrada no dia 2 de Julho). Quanto à pequena «*camara*» do paço Ducal calipolense (definição segundo a documentação coeva), de D. Ana de Velasco y Girón, datada de «1602» na pintura designada como *Gallerietta* (tal como noutros estudos), foi pintada para preparar as «*casas novas*» (definição das novas divisões do Paço Ducal calipolense, conforme documentação histórica) para o casamento de D. Ana Girón com o 7º Duque de Bragança, D. Teodósio II. À encomenda da *Gallerietta*, ter-se-ão seguido as das pinturas murais nas divisões contíguas – *Sala da Saga de Perseu*, *Oratório de Santa Catarina de Alexandria e de Santa Apolónia*, e *Sala de David e Golias* (esta última datada de 1600, num estudo anterior) –, por Thomas Luis, provavelmente realizadas entre 1602 (data da encomenda da pequena «*camara*», que terá marcado o início da empreitada) e 1603 (contexto temporal novo), sendo concluídas antes do referido casamento, que ocorreu em Junho deste último ano.

Aos outros três conjuntos monumentais estudados, mantiveram-se os contextos temporais mencionados em estudos dispersos que aqui se reuniram. A *Capela de S. Francisco de Assis* (espaço antes designado como *Capela de S. João Evangelista*, tema alusivo a uma remodelação entretanto removida, a qual cobria a pintura de Thomas Luis), de c. 1595-1600, será referente a uma encomenda de D. Teodósio II, o mesmo encomendante das pinturas do Paço Ducal já mencionadas, datadas de 1602-1603. O retábulo da capela-mor da igreja da SCM de Idanha-a-Nova data de c. 1595-1600. O retábulo de uma capela lateral do convento de S. Domingos de Elvas datará de c. 1600, segundo documentação coeva que revela a presença de Simão Rodrigues na cidade nessa época, artista que se pensa que terá sido co-autor com Thomas Luis no painel *Fuga para o Egipto* desse conjunto pictórico.

Função dos temas sacros e profanos

As pinturas de Thomas Luis, contendo temas hagiográficos, mitológicos, ou ligados à vida dos encomendantes, apresentam uma função além da decorativa.

As pinturas alusivas à vida de santos mantêm a sua função devocional original em contexto religioso e em certos casos funcionavam também como louvor às Virtudes dos encomendantes (ex. caso de Santa Catarina de Alexandria, representação da “Sabedoria”).

Os temas alusivos a feitos heroicos (ex. batalhas navais, tais como a *Tomada de La Goleta*, bastião de Túnis) e actividades do quotidiano (ex. a caça e a agropecuária) dos encomendantes, presentes em espaços civis, funcionam como uma memória perdurável sobre o seu passado heroico, as suas tradições e o seu património.

Os temas mitológicos pintados em divisões palacianas servem ainda hoje como uma alegoria moral a determinadas Virtudes morais dos encomendantes, nomeadamente alusivos à “Prudência”, por exemplo através de episódios relativos à história de Perseu.

O uso do grutesco romano por Thomas Luis, também assumiu contornos indissociáveis do seu simbolismo. As pinturas peçadas de pavilhões, flora e fauna diversificada (incluindo crustáceos, animais terrestres e pássaros poisados ou em voo), esfinges, monstros, cariátides e adereços bélicos, alternando com instrumentos musicais, anjos e temas sacros, envolvendo *quadri riportati* emoldurados por *ferroneries*, não tiveram uma função meramente decorativa, mas de alegoria moral, retratando quer os Vícios a purgar, como por ex. a Luxúria e a Gula, quer as Virtudes dos encomendantes como se referiu acima.

Fontes literárias e documentais

Formação do artista: compêndios normativos

Segundo a Reforma católica, designada Contra-Reforma, era importante que o artista se formasse através de determinadas fontes literárias antes de pintar temas sacros. Nesta tese procurou-se relacionar os conteúdos de compêndios de normas para os artistas, escritos no decurso do Concílio de Trento (*Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, de 1577, de S. Carlos Borromeu e *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, do ano de 1582, do Cardeal Paleotti), com os elementos iconográficos existentes (ex. formas de caracterização das vestes dos santos, e de representação de animais), ou ausentes (ex. caso da *Visitação*, em que os santos não estão nimbados, como se referiu), nas pinturas de Thomas Luis.

Ligação entre os temas pintados e as fontes literárias e documentais

Durante esta investigação detectaram-se muitas ligações inéditas entre os temas e respectivos motivos iconográficos pintados por Thomas Luis e fontes literárias e documentais que circulavam nos séculos XVI e XVII, algumas constando nas bibliotecas dos cultos encomendantes que planearam os programas artísticos com base no seu conhecimento sobre o mundo.

As fontes consultadas neste estudo foram essenciais para desvendar a linguagem cifrada de cada bem cultural ou conjunto, inclusive a ordem da leitura de programas iconográficos complexos ou lacunares (fazendo paralelismos com outros reportórios tal como por exemplo nos casos de antiga Aldeia Galega e Idanha-a-Nova).

Dos cento e setenta e oito “painéis” estudados nesta dissertação, estudos anteriores haviam decifrado quatro temas com base nas *Metamorfoses*, presentes no Paço Ducal calipolense, no tecto da *Sala da Saga de Perseu*, e na sanca da *Sala de David e Golias*, ou seja: *Perseu decapita a Medusa*, *Perseu combatendo por Andrómeda*; *Perseu petrifica Atlas*; e *Perseu no banquete de núpcias*. Também tinham sido identificados quatro assuntos com base na *Bíblia sagrada* (no *Antigo Testamento*), referentes à história de *David e Golias* do tecto da sala do mesmo nome.

Identificaram-se outros assuntos com base na mesma fonte de Ovídio. Descobriram-se mais dez temas em três salas dos casos de Évora e Vila Viçosa, designadamente:

1) dois no tecto da *Sala da Saga de Perseu* do Palácio Ducal de Vila Viçosa – *Perseu petrifica Fineu* (anteriormente definido num estudo como «*Perseu derrota o rei da ilha de Sísifo*») e *Palla Atena visita as musas no monte Helicon* (antes designado como «*Perseu entrega à deusa Palla Atena a cabeça de Medusa*»);

2) seis temas na *Sala de David e Golias* – *Europa feliz*, *Meleagre mata o grande javali*, *Dédalo e Ícaro* (intitulado num estudo anterior como «*a Queda de Ícaro*», episódio subsequente), *Hércules na pira funerária*, a *Apoteose de Hércules* (antes definido como «*Carro de Apolo*») e *Vénus e Adónis*;

3) dois painéis na *Sala da Tomada de La Goleta* do Palácio dos Castros alusivos a *Perseu*, nos quais este herói mitológico havia passado despercebido até hoje, em estudos de vários autores.

Esta tese apresenta novas ligações entre os temas pintados por Thomas (ex. histórias sobre heróis bíblicos e mitológicos, santos e grutescos – estes últimos, incluindo elementos da fauna, da flora e instrumentos musicais), com

catorze obras literárias (clássicas, medievais e quinhentistas, dos séculos I ao XVI) e duas fontes documentais coevas, referidas abaixo.

Encontraram-se ligações inéditas entre os temas pintados por Thomas Luis e as seguintes fontes literárias: nas *Metamorfoses*, conforme referido nos temas novos acima descritos (fonte com edição eborense de André de Burgos, datada de 1574, a qual constava na biblioteca dos Condes de Basto – entre as ligações descobertas); *Natural Historia* de Plínio (c. 23/24-79 d.C), com a 1ª edição em Veneza no ano de 1469, a qual inclui conteúdos ligados à fauna e à flora representada por Thomas Luis (obra literária também presente na biblioteca dos Castros); a *Bíblia* sagrada (*Antigo Testamento e Novo Testamento*), para temas ligados às vidas do herói bíblico David e da Sagrada Família; o *Proto-Evangelho de Tiago* e o *Evangelho de Pseudo-Mateus*, dos *Evangelhos Apócrifos*, para certas personagens secundárias, num tema sacro aqui estudado; a *Legenda Aurea* de Jacopo da Varazze (c. 1229-1298), conhecido como Jacobus de Voragine (ou Giacomo de Varazze), com edição inglesa de William Caxton, datada de 1483, para a representação de determinados santos; a *Evangelicae Historiae Imagines* do Padre jesuíta Jerónimo Nadal, com publicação em Antuérpia no ano de 1593, para a figuração de temas ligados à Infância e à Paixão de Cristo; duas obras de S. Boaventura, *Meditationes Vitae Christe* e *Poverello da Assisi* (co-autoria de S. Boaventura e Tomás de Celano), ambas do século XIII, ligadas neste estudo a representações alusivas à vida da Sagrada Família e de S. Francisco de Assis, respectivamente; o tratado *Da pintura Antigua*, escrito por Holanda em 1548 (com impressão espanhola em 1563), que terá influenciado Thomas a desenvolver a sua própria *Maniera*, na pintura ao «*modo de Itália*» (como refere Holanda), presente na representação da iconografia ligada à vida de santos e nos grutescos; a *Leitura Nova* (1504-1552) de D. Manuel I, para a representação de certos grutescos; *Regole Generali di Architectura sopra de cinque maniere degli edifici* de Serlio, editada em Veneza, no ano de 1537, para as representações arquitectónicas; *Os Lusíadas* de Camões, impressa em Lisboa no ano de 1572, para elementos musicais, da flora e mitológicos; *Iconologia* de Cesare Ripa, editada pela primeira vez em Roma no ano de

1593, para os grutescos, sobretudo em contexto religioso; entre outras fontes literárias.

Fizeram-se também ligações inéditas entre os motivos iconográficos presentes nas pinturas de Thomas e o conteúdo de documentos coevos, nomeadamente com: uma carta de D. Manuel I à SCM, datada de 1516, a qual faz a ligação entre o episódio bíblico da *Visitação* com a SCM (aspecto ainda desconhecido por muitos); e informações contidas na *carta de Pêro Vaz Caminha* a D. Manuel I, sobre o achamento da Terra de Vera Cruz em 1500, relativas às novas espécies exóticas da fauna (aves e animais terrestres), algumas presentes nas pinturas de Thomas Luis. A carta de Caminha narra algumas das novidades relativas à descoberta do Brasil difundidas através das gerações, nomeadamente no ensino desfrutado pela Nobreza, encomendante das pinturas de Thomas.

As ligações detectadas entre as fontes literárias do final do século XVI e as pinturas de Thomas Luis demonstram que o pintor estava a par das últimas novidades, graças ao círculo aristocrático em que se movia, nomeadamente através dos encomendantes das pinturas, que tinham algumas dessas obras nas suas bibliotecas.

Programas iconográficos

Confrontando as pinturas de Thomas Luis com o conteúdo de fontes literárias e com pinturas de artistas coevos (ex. retábulos pertencentes à SCM), descobriram-se não só as temáticas representadas, como a ordem de leitura de três programas iconográficos, ligados à vida da Sagrada Família, às obras de misericórdia, a um herói bíblico e a personagens mitológicas:

i) Os programas iconográficos alusivos a retábulos da SCM seriam compostos por nove temas – na zona inferior estariam representados assuntos ligados às *Obras Corporais* da Misericórdia, tendo um central relativo à *Última Ceia*; na fiada central figurariam temas alusivos à *Infância de Cristo*, com a *Visitação* na zona central e na zona superior constariam três painéis alusivos à *Paixão de Cristo*;

ii) O programa do tecto da *Sala de David e Golias* tem a seguinte orientação de leitura – *Saul reveste David com a sua armadura* (designação baseada no conteúdo do *1º Livro de Samuel* do *Antigo Testamento*, antes referido como «*Triunfo de David após a vitória sobre Golias*»); *O gigante Golias despreza David* (definição também assente no conteúdo do *1º Livro de Samuel*, um estudo define-o como «*Desafio de David ao gigante Golias*»); *David degola o gigante Golias e David mostra a cabeça de Golias a Saul*;

iii) O programa do tecto da *Sala da Saga de Perseu* – *Perseu decapita a Medusa*, *Perseu combatendo por Andrómeda*, *Perseu petrifica Atlas*, *Perseu no banquete de núpcias*, *Perseu petrifica Fineu e Palla Atena visita as musas no monte Helicon* (definiram-se estes dois últimos temas com base no conteúdo das *Metamorfoses*).

Confrontando as fontes literárias acima referidas, com as pinturas de Thomas Luis e gravuras (que terão servido como modelos de inspiração), detectou-se que o artista pintou elementos iconográficos descritos através da “palavra” (*ekphrasis*), não representados em estampas alusivas aos temas que representou. Fala-se por exemplo dos casos dos painéis *Golias despreza David* e *David Degola o gigante Golias*, nos quais o herói bíblico aparece com o «*alforge*» e «*loiro*», tal como descrito na *Bíblia* sagrada (no *1º Livro de Samuel*), elementos que não constam nas gravuras de Philippe Galle que o artista terá observado, provavelmente, na obra *David, hoc est virtutis exercitissimaeo probatum Deo spectaculum* (com edição em Antuérpia, no ano de 1575), do grande humanista e hebraísta Benito Árias Montano.

Pólos de circulação de ideias

Thomas Luis esteve ligado a três pólos de circulação de ideias.

Em Lisboa, é provável que este artista tenha frequentado os círculos humanistas lisboetas dos cultos infantis D. Luís e D. Maria de Portugal, tal como os pintores portugueses Diogo Teixeira, Cristóvão Vaz e António Leitão, os quais o artista conheceu. Nesse contexto, Thomas terá privado com personalidades como o poeta Luís Vaz de Camões e o pintor e tratadista

Francisco de Holanda, observado modelos artísticos europeus, que circulavam na época (através de artistas portugueses e estrangeiros).

Em Évora, segundo pólo cultural do país (depois de Lisboa), o artista viveu o estimulante ambiente pictórico imposto pela actividade de mestres locais (ex. o prolífico Francisco João e o enigmático “Mestre de Tourega”), trabalhando para a culta família Castro, governadores da cidade, fundadores da SCM local, apoiantes dos Filipes, responsáveis por grandes empreendimentos na cidade, cujo gosto erudito foi influenciado por modelos de Itália e de Espanha. No Palácio de S. Miguel, que viria a ser designado como Palácio dos Condes de Basto, Thomas Luis pintou *espanholete* (de influência espanhola), motivo iconográfico que segundo estudos apenas teria sido incorporado na Corte de Luis XV, sendo comum no mobiliário régência.

Em Vila Viçosa, a «*corte na aldeia*» era considerada como um centro impar devido às excepcionais potencialidades do seu viver cultural. Na transição do século XVI-XVII, O Palácio Ducal de Vila Viçosa era visto como um verdadeiro «*Parnaso das artes e letras*», tal como descreveu Moraes Sardinha, escritor e funcionário do Duque D. Teodósio II, em 1618. Os modelos dos complexos reportórios iconográficos das pinturas de Thomas Luis foram ditados pela culta Casa brigantina, cujo gosto italianizado amadureceu através das suas gerações (tal como o da família Castro), por meio de ligações familiares, de amizade e de trabalho, que aqui se interligaram.

Influências dos vários ramos artísticos nas obras de Thomas Luis

É possível entender hoje quais foram as possíveis influências que recebeu, e perceber as características e originalidades de Thomas.

Numa perspectiva europeia alargada, complementaram-se os dados sobre as influências portuguesa, flamenga e francesa nas pinturas de Thomas Luis, referidas em estudos de Vítor Serrão.

Através de novos paralelismos, entre os temas e respectivos elementos iconográficos usados por Thomas e os de artistas europeus, detectaram-se semelhanças com obras de artistas portugueses e flamengos ainda não

mencionados em estudos, e também de italianos, alemães e holandeses, contemporâneos e anteriores. Referiram-se obras que o artista terá admirado, de vários ramos artísticos: documentos gráficos (gravura, iluminura, desenho e cartografia), pintura mural, pintura de cavalete, azulejaria, talha (mobiliário), pedra (baixo-relevo na arquitectura).

As gravuras foram um importante veículo de inspiração para Thomas (além dos casos de azulejaria, cartografia, iluminura, talha e pedra que se relacionaram com as pinturas deste artista), tanto para as pinturas a fresco como para as de cavalete. De modo a corresponder ao programa encomendado, Thomas Luis ter-se-á inspirado em estampas sobretudo italianas, alemãs e flamengas (estas últimas com uma grande difusão em Portugal, nomeadamente através das trocas comerciais com a Flandres, de imigrantes, e de portugueses estagiários na Flandres). Determinados motivos artísticos presentes em pinturas de Thomas Luis apresentam grandes similitudes com detalhes de gravuras dos seguintes artistas estrangeiros: nos grutescos assemelha-se aos representados por Nicoletto da Modena, Francesco Colonna, Zoan Andrea, Raimondi (com base em pinturas de Raffaello Sanzio), e Heinrich Aldegrever; nos temas veterotestamentários, aproxima-se das gravuras de Philippe Galle; nas cenas de caça notaram-se semelhanças com estampas de Hieronymus Cock; em pequenos detalhes da arquitectura, com gravados de Dürer; e nos temas mitológicos, com gravuras de Bernard Salomon e de Virgil Solis.

Das Iluminuras dos frontispícios da *Leitura Nova de D. Manuel I*, Thomas Luis terá colhido elementos iconográficos de grutesco, nomeadamente figuras femininas metamorfoseadas de folhagem, para pintar nos painéis dos cantos da *Sala da Tomada de La Goleta*, do Palácio dos Condes de Basto.

Relativamente à Cartografia, o artista ter-se-á inspirado em elementos iconográficos respeitantes a embarcações e monstros marinhos, a partir de mapas como os de “Vernando Alvaro Secco” e de anónimos, para pintar batalhas navais e outros temas marinhos da *Sala da Tomada de La Goleta* do Palácio dos Condes de Basto e da *Gallerietta* do Paço Ducal calipolense. Entre

os mais de mil e quinhentos livros existentes na riquíssima biblioteca do Duque D. Teodósio I, existiam documentos cartográficos que eram matéria de estudo.

A nível da influência da pintura mural, na escolha do reportório de grutesco, Thomas Luis mostra-se sequaz da lição dos mestres da *Domus Aurea*, de Cesare Nebbia e de Rafael, apontando-se deste último os frescos das *Loggie* do Vaticano e das *Villae* de Roma e periferia (Villa Farnesina e Villa Madama). Relativamente aos temas sacros, tais como a *Visitação* e *S. Francisco recebendo as cinco Chagas de Cristo*, Thomas Luis ter-se-á inspirado nas pinturas murais de Giotto, de Pádua e Assis, ou em gravuras baseadas nesses frescos.

No campo da pintura de cavalete, Thomas Luis terá sido influenciado pelos modelos do lisboeta Diogo Teixeira segundo Vítor Serrão. Teixeira, cavaleiro e pintor da casa de D. António, Prior do Crato, era considerado na época com um dos melhores pintores de óleo do Reino. Thomas terá ainda colhido inspiração nas poses e/ ou em atributos pontuais de personagens presentes em pinturas de outros portugueses, tais como: António Campelo, de Simão Rodrigues, Giraldo Fernandes de Prado e Cristóvão Vaz. O artista ter-se-á ainda inspirado em modelos de outros artistas italianos, nomeadamente: do pintor renascentista Domenico di Tommaso Ghirlandaio (Florença, 1449-1494), a nível da atitude das personagens femininas principais e secundárias; dos percursores do maneirismo, Pontormo (discípulo de Andrea del Sarto) e Rosso Fiorentino, sobretudo no que se reporta aos tons e à expressividade de certas mãos, semelhantes a garras.

Da azulejaria, Thomas Luis ter-se-á inspirado num rodapé datado de c. 1565, atribuído ao português “Francisco de Matos”, da quinta da Bacalhoa. É plausível que, por indicação da família Castro, Thomas Luis tenha visitado essa Quinta pertencente à família Albuquerque no século XVI (amiga dos Castros, encomendantes das pinturas de Évora). Aí, o artista ter-se-á inspirado em motivos «*ao romano*», que representou quer no Palácio dos Castros eborense em c. 1582, quer nas empreitadas no Mosteiro das Chagas de Vila Viçosa (em c.1595-1600) e no Palácio Ducal calipolense (nos anos de 1602 e 1603).

Notaram-se também semelhanças entre motivos presentes na talha de artistas estrangeiros e aqueles usados por Thomas. De referir os seguintes casos: o cadeiral entalhado por Diogo da Çarça e Filipe de Vries (datado de 1551-1552), do Mosteiro dos Jerónimos de Santa Maria de Belém, cujo grutesco com cariátides aladas é semelhante aos mesmos motivos presentes na *Capela de S. Francisco de Assis* do Mosteiro das Chagas de Vila Viçosa; o lavor do cadeiral do coro-alto da Sé de Évora, realizado no ano de 1562, cuja iconografia apresenta motivos de grutesco também presentes no reportório iconográfico da *Sala da Tomada de La Goleta* e do *Salão das Armas* do Palácio dos Condes de Basto eborense.

Da área da pedra (ligada à arquitectura), Thomas Luis parece ter-se inspirado em obras ou modelos (gravuras) de artistas estrangeiros. De um baixo-relevo de Donato Bramante (1444 - 1514), do Santuario della Santa Casa, em Loreto, terá colhido inspiração sobre a localização dos personagens masculinas, para o painel *Visitação* da igreja da SCMM. O artista ter-se-á ainda inspirado em portais, tais como o da igreja da Conceição Velha, datado de c. 1517, a nível de motivos de grutesco, que pintou nos casos de Évora e Vila Viçosa (ex. mascarões, esfinges e outros elementos híbridos).

A criatividade de Thomas Luis

Através de vários cotejos, entre as obras de Thomas e a de outros, detectou-se que este não se limitou a copiar imagens de um mestre, aspecto que segundo Giorgio Vasari produziria necessariamente só trabalho estéril, não imaginativo. Os modelos que circulavam serviram apenas como fonte de inspiração nas pinturas de Thomas Luis.

Apesar das plausíveis influências de várias áreas artísticas, renascentistas e maneiristas, que se sentem na obra de Thomas, este mostra a sua criatividade, a sua própria *Maniera*, de vários modos:

- na arquitectura, dotou-a de perspectivas ilógicas, mais arrojadas do que as dos seus contemporâneos (ex. caso da *Visitação* da SCM da antiga Aldeia Galega);

- nas personagens, criou novas poses (ex. casos dos painéis alusivos à *história de Perseu*, baseados em gravuras de Bernard Salomon e Virgil Solis);
- nos atributos das figuras, removeu (ex. auréolas) ou acrescentou elementos (ex. chapéus, alforje, etc.), não presentes em estampas, baseando-se nas informações por si lidas, descritas ou fornecidas pelos encomendantes, a partir de várias fontes literárias ligadas aos temas que representou (ex. caso da *Visitação* da SCM de Aldeia Galega e dos painéis alusivos à história de *David e Golias* do tecto da Sala do mesmo nome, estes últimos inspirados em estampas de Philippe Galle);
- nos panejamentos das figuras, incutiu movimento como se tivessem sido sujeitos a uma brisa;
- na “paleta”, criou a sua (ex. ao colorir temas inspirados em gravuras monocromáticas).

O grutesco em espaços religiosos e civis: à *la page* com a Europa

Em Portugal, na transição dos séculos XVI e XVII, o grutesco de raiz arqueológica, longe de desaconselhado, foi adequado a um discurso religioso, tal como em Roma, nas épocas de Clemente VIII e de Sisto V, originando gravuras que tiveram em seguida um acolhimento notável em toda a Europa, inclusive em Portugal.

O grutesco adquiriu maiores liberdades de afirmação simbólica nos espaços civis, misturando-se com temas mitológicos (ex. caso do tecto da *Sala da Saga de Perseu*, baseado nas *Metamorfoses*), e panegíricos (ex. *Gallerietta* e *Sala da Tomada de La Goleta*, com temas alusivos aos feitos heroicos dos encomendantes).

Os motivos de *grotesche* pintados por Thomas Luis estão “à *la page*” com o que se fazia em Itália (em Parma, e em Roma – nas *loggje* do Vaticano e no Oratório do Gonfalone), e em Espanha (em Madrid – nos Palácios de El Escorial e do El Pardo).

O Novo Mundo

Ilustrou-se como determinados motivos iconográficos pintados por Thomas espelham o conhecimento da aristocracia portuguesa do século XVI e XVII sobre o *Novo Mundo*, relativo aos continentes americano, europeu, africano e asiático, estimulado pelas descobertas ultramarinas e pelas missões dos portugueses no Ocidente e no Oriente.

Nas pinturas murais, Thomas Luis representou quer os colonizadores portugueses, quer os povos estrangeiros, índios e um oriental [um nipónico (?)], diferenciando-os a nível das características anatómicas, do vestuário e outros adornos aqui destacados. O conhecimento do mundo, pelo povo luso, está também patente nas obras deste artista através das espécies de flora e de fauna exótica que representou (aves, animais terrestres e aquáticos), tais como: o pavão da Ásia, da Índia; o peru da América central, do Peru; o papagaio e a catatua do Brasil; o esquilo vermelho ou esquilo-vermelho-eurasiático; o perdigueiro ibérico; a concha tridacna do Índico (esta última, presente nos gabinetes de curiosidades da época).

Neste estudo, a identificação da concha tridacna em várias pinturas murais de Thomas Luis (casos de Évora e Vila Viçosa), derrama uma nova luz sobre a arte portuguesa, no contexto europeu. Deram-se aqui exemplos não só portugueses, como também italianos e espanhóis, em que este elemento iconográfico aparece. Trata-se de um dos contributos importantes desta tese, pois segundo vários estudos este crustáceo teria sido representado em bens culturais apenas em meados do século XVIII, conhecendo-se exemplos na iconografia de mobiliário e talha retabular.

Os instrumentos musicais

Descreveu-se como a música, ligada a importantes centros de polifonia como as Sés de Évora e de Santa Cruz de Coimbra, a qual fazia parte da educação da jovem nobreza, está presente na pintura de Thomas Luis. A maioria dos instrumentos musicais, representados por Thomas Luis, passou

despercebida em estudos anteriores sobre os tectos monumentais em que aparecem. Nos casos de Évora e Vila Viçosa observam-se *aerofones*, *cordofones* e um idiofone: um olifante, o corno de animal e a charamela (oriunda da Eurásia) no *Salão das Armas* do Palácio dos Condes de Basto eborense; a gaita-de-foles e a flauta no *Oratório de Santa Catarina de Alexandria e de Santa Apolónia* do Paço Ducal calipolense; a flauta, o violino, o alaúde, a lira e a harpa na *Sala da Saga de Perseu* do paço Ducal calipolense; e a pandeireta no *Oratório* referido. O facto de Thomas Luis ter convivido com o músico inglês *John Pigford* (organista de Filipe I), permite supor que este o terá influenciado no modelo ou na forma de algum dos instrumentos musicais que representou (apesar de não existir nenhum clavicórdio nas pinturas de Thomas).

Os números

Durante esta investigação, propôs-se uma explicação para o significado dos números “oito” e “nove” associados a alguns dos programas iconográficos estudados, cuja relevância não foi referida em estudos anteriores sobre as pinturas deste artista, e raramente nas de outros.

Estes observam-se nos retábulos e nas pinturas murais de Thomas Luis, de vários modos: na forma das pinturas, no número de planos ou de painéis, e ainda no número de personagens num determinado tema.

O octógono simboliza «*a mediação entre a terra e o céu*» (numerosos baptistérios e pias baptismas têm essa forma). O número “oito” exprime o «*equilíbrio cósmico*», segundo a tradição cristã está ligado às oito bem-aventuranças, à «*eternidade que se segue à vida terrena*».

O número “nove”, conjunto de três tríadas que simboliza a «*perfeição das perfeições*» almejada pelos encomendantes das pinturas, esteve ligado a outros programas imagéticos da Casa brigantina.

O círculo de contactos de Thomas Luis: funções, estatutos e sanções

Foi possível construir o plausível círculo de contactos de Thomas Luis, composto por artistas portugueses e estrangeiros.

Apurou-se que Thomas Luis dispunha de uma ampla rede de contactos laborais de campos artísticos distintos: pintura mural, pintura retabular, douragem, caligrafia, iluminura e carpintaria.

Das técnicas do fresco e do óleo, modalidades pictóricas de Thomas Luis, este ter-se-á dado com artistas que também as dominavam, um estrangeiro e cinco portugueses, a saber: Francisco de Campos, Diogo Teixeira, Giraldo Fernandes de Prado (Cavaleiro da Casa de Bragança), também iluminador e calígrafo, André Peres (criado de Giraldo), Simão Rodrigues e António Leitão.

É quase certo que Thomas Luis tenha conhecido o prolífico artista eborense Francisco João, especialista na modalidade de óleo, em cujos modelos se terá inspirado.

Da especialidade da marcenaria, conheceu o mestre Jaques de Campos de plausível origem flamenga, a quem foi encomendada a estrutura lenhosa do retábulo da SCM da antiga Aldeia Galega, composta por painéis, colunas e pelo menos um friso segundo documentação coeva.

Além dos pintores especialistas apenas em óleo, ou nas modalidades que praticava, o óleo e o fresco, o pintor Thomas conheceu ainda pintores-douradores que acumulavam também duas modalidades, ou seja a têmpera e a douragem, caso de Domingos Pacheco (com quem trabalhou na antiga Aldeia Galega), ou o óleo e a douragem, caso de Cristóvão Vaz (cujo trabalho conheceria bem).

Partilharam-se dados relativos ao funcionamento das oficinas em Portugal, no final do século XVI e alvares do XVII.

Segundo o *Livro dos regimêtos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sepre leal cidade de Lixboa*, de 1572, para ter a sua oficina, Thomas Luis era obrigado a ter as “cartas” (diplomas) de pintor de «*pintura de oleo*» e/ou de pintor de «*tempera ou fresco*». O oficial estrangeiro que quisesse fazer o

exame era discriminado em relação aos oficiais lusos, pagava «*seiscentos rs*», o dobro dos últimos (por cada modalidade).

A análise aprofundada da documentação coeva permitiu detectar quais as funções e obrigações de determinados colaboradores e colegas de Thomas Luis:

- Jaques de Campos, «*mestre carpint^o d obra de maçonaria*», provavelmente detentor das «*cartas*» de “ensamblador” e “entalhador”, foi encarregue de entalhar o conjunto retabular da SCM de Aldeia Galega (composto por painéis, colunas e um friso), entre 1589 e 1591, tendo de cumprir o prazo sob pena de ser sujeito a coimas;

- Domingos Pacheco, «*pintor de tempera*», então uma modalidade considerada como artesanal, auxiliou Thomas Luis na douragem do retábulo da igreja da SCM da antiga Aldeia Galega, tendo provavelmente aplicado a preparação em todo o conjunto retabular pois segundo exemplos europeus apresentados (alemão e português), a aplicação desse estrato não era função do pintor no século XVI;

- um aprendiz anónimo esteve ao cargo de Thomas Luis provavelmente durante cinco a nove anos, sendo encarregue dos trabalhos repetitivos e rotineiros (tais como a moagem dos pigmentos, a transferência do desenho através dos cartões, a preparação e lavagem dos pincéis), tendo o privilégio de ficar alojado com o seu mestre, sob a protecção do encomendante D. Teodósio II, 7º Duque de Bragança, durante a empreitada na «*camara*» (*Gallerietta*) do Paço Ducal de Vila Viçosa;

- vários «*oficiais*» (outros artesãos) foram responsáveis pela aplicação quer do estuque, quer da folha de ouro na *Gallerietta* do Paço Ducal de Vila Viçosa;

- um “fiscal”, o pintor de óleo e fresco André Peres, colega de Thomas, foi incumbido de vistoriar as pinturas murais pintadas por Thomas Luis, no último local mencionado.

Até ao último quartel do século XVI os pintores eram considerados como «*Oficiais mecânicos*» (artificies). Em 1594, quando o pintor Francisco João dirigiu uma vitoriosa disputa reivindicando regalias sociais para os pintores de óleo, a actividade do pintor de óleo foi finalmente considerada como nobilitada.

O retrato psicológico

Descreveu-se um possível retrato psicológico de Thomas, com base no conteúdo da documentação coeva, na análise dos seus dez conjuntos monumentais, e em paralelismos entre os mesmos e pinturas de artistas coevos e anteriores.

Thomas Luis mostra ser:

- culto, possuidor de uma cultura erudita (baseou-se em fontes literárias, desde a Antiguidade até às coevas, caracterizando os personagens com atributos imbuídos de um forte valor iconológico);

- crítico (ao usar conteúdos das fontes literárias que não constam em gravuras, nas quais se terá inspirado, para caracterizar personagens sacras);

- muito criativo, ou seja, inovador (desenvolveu a sua *Maniera*, distinguindo-se dos seus contemporâneos, por ex. na forma como caracterizou a arquitectura e a anatomia das personagens, com perspectivas ilógicas vanguardista; e colocou chapéus de *design* variado, quer em personagens sacras, quer em motivos de grutesco);

- ousado (ex. na supressão de auréolas na Virgem e em S. Isabel no caso da *Visitação* da SCMM; na caracterização de rostos femininos e masculinos, com “laçadas de pano” simulando orelhas, tanto em contexto civil como religioso que, sendo recorrente, poderá servir quase como uma espécie de “assinatura”);

- actualizado (ex. nas fontes coevas que terá consultado; na paleta maneirista; nas formas “serpentinatas”; no ilogismo dos espaços; no movimento que incutiu nos panejamentos, sugerindo leveza, como se fossem movidos por massas de ar, lembrando os artifícios utilizados pelos precursores do Maneirismo, Rosso e Pontormo);

- sensual (ex. através da grande sensualidade das cariátides, das esfinges, das figuras metamorfoseadas de folhagem, e em arranjos de flora);

- sensível (detentor de uma elevada sensibilidade artística na disposição harmoniosa de reportórios iconográficos complexos; e na atenção aos detalhes, nos penteados e na caracterização do vestuário);

- versátil (nas dobras dos panejamentos, sinuosas ou rectas; na caracterização da luz, projectada de frente, da esquerda ou direita; e nas mãos, naturalistas ou estilizadas);
- sociável (provavelmente detentor de uma ampla rede de contactos – amigos conterrâneos, colegas e colaboradores).

As pinturas retabulares de Thomas Luis

Na Parte II, foi possível fazer uma análise pluridisciplinar relativa a todas as pinturas retabulares de Thomas Luis (de autoria comprovada mediante documentação coeva, ou atribuídas), complementando as conclusões referentes a todas as pinturas de Thomas Luis, apresentadas na Biografia do artista.

Dado o limite de tempo e a extensão de dados compilados, tornou-se profícuo utilizar a metodologia das “seis perspectivas” de análise de um bem cultural, fornecendo um olhar alargado sobretudo relativo a uma pintura pertencente a um conjunto monumental (composto por vários painéis numa estreita relação com a parede fundeira da capela-mor), aquela que fomentou esta investigação, a *Visitação* da igreja da SCM da antiga Aldeia Galega do Ribatejo (actual cidade do Montijo).

O retábulo da *Visitação* da Santa Casa da Misericórdia de Aldeia Galega (Montijo)

1ª perspectiva: contexto histórico

Na primeira perspectiva, apresentou-se uma breve história da instituição encomendante, a *Mater Misericordiae*, fazendo referência à influência italiana na fundadora D. Leonor (desconhecida por muitos), através do contacto com as freiras da *Annunciata* de Florença, que a punham a par da realidade das Misericórdias italianas, cujos compromissos influenciaram os regulamentos das Misericórdias portuguesas.

Estudando em detalhe os vários documentos coevos (incluindo os novos documentos descobertos), justificaram-se as novas datações para o trabalho do mestre de marcenaria Jaques de Campos, realizado entre 1589 e antes da Páscoa de 1591, e não como tendo início em 1590, com términos indefinido, como referido em estudos, e do pintor Thomas Luis, com o seu colaborador Domingos Pacheco, efectuado entre 1591 e 1592, até hoje assumido entre 1591 e 1597. Descreveu-se o tipo de mecenato que permitiu a exequibilidade do retábulo, o qual incluiu generosos donativos dos provedores, da mesa e de uma longa lista inédita de paroquianos, na qual consta D. Antónia de Mendonça, mulher do provedor D. António de Mendonça (em funções à data da pintura do retábulo por Thomas Luis), a qual seria Provedora durante 23 anos, raridade numa instituição gerida por homens.

Deu-se relevo à ligação existente entre o tema *Visitação da Virgem a Nossa Senhora* e a Santa Casa, que continua estranhamente despercebido em muitos estudos sobre este tema. A *Visitação*, o «*encontro entre aquele que ajuda e aquele que precisa de ser ajudado*», está intimamente ligado à espiritualidade da Misericórdia, é «*orago*» desta instituição, conforme referido numa Carta de D. Manuel I à SCM, que se ligou a este estudo.

Fundamentou-se também a ligação entre o retábulo da *Visitação* e o fundador da SCM e Aldeia Galega, o nobre D. Nuno Alves Pereira, pertencente à Casa brigantina, ou seja, a data de término do retábulo e uma acção solicitada por D. Nuno muitos anos antes. A realização do retábulo constituiu a concretização de um «*sonho*» de D. Nuno Alves Pereira, Provedor que foi representado por Thomas Luis na *Visitação*, de forma memorável, embora discreta. A pintura retabular foi concluída por Thomas Luis pouco antes do dia 28 de Junho (conforme documentação coeva). No dia 2 de Julho (dia da festa da *Visitação*, como se referiu), apenas 4 dias depois de Thomas Luis ter firmado um recibo concernente ao “painel do meio” – a *Visitação* –, um fiel sucessor de D. Nuno Alves Pereira solicitou que o corpo do instituidor (falecido em c. 1588, fosse trasladado para a sua sepultura, datada de 1574, na igreja da Santa Casa, conforme a vontade deste último. Esta acção demonstra o zelo com que a aristocracia preparava a alma e o corpo para a morada eterna, mas

sobretudo que os trabalhos na igreja e os bens culturais nela expostos estavam concluídos.

No século XVI a SCM de Aldeia Galega prestava os seguintes serviços: dentro das obras corporais, a assistência aos mais pobres, incluindo da pobreza envergonhada, aos doentes, preparação dos condenados, prisioneiros e incuráveis; e dentro das obras espirituais a oração pelas almas do Purgatório.

Actualmente a SCM do Montijo (antiga Aldeia Galega), segundo o compromisso de 1993, tem como principal objectivo «*praticar actos de solidariedade social e de culto católico*».

2ª perspectiva: estudo iconológico

Na segunda perspectiva, apresentou-se um estudo inédito detalhado sobre as fontes literárias que terão inspirado o encomendante e Thomas Luis, na definição do programa iconográfico do retábulo de Aldeia Galega, fazendo cotejos artístico-literários inovadores.

Confrontou-se a iconografia da *Visitação* de Thomas Luis com dez fontes literárias e uma documental. Refira-se que estudos alusivos a pinturas com este tema analisam-no em geral com base em apenas uma fonte literária. Consideraram-se as seguintes fontes: o *Evangelho segundo S. Lucas* da *Bíblia* sagrada (século I-II), o *Proto-Evangelho de Tiago* (de meados do século II) e o *Evangelho de Pseudo-Mateus*, do século VI) dos *Evangelhos Apócrifos*; a *Meditationes vitae Christi* de S. Boaventura (século XIII), a obra *Summa Theologiae* de São Tomás de Aquino, contemporâneo de S. Boaventura, as *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* (1577), o *Discorso intorno a les Imagine Sacre e Profane* (1588), as *Meditações de Santa Brígida* (impressa no século XVI), a obra *Evangelicae Historiae Imagines* do Padre Jesuíta Jerónimo Nadal (1507-1580) editada posteriormente (1593), o tratado *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco (1564-1644), também com publicação póstuma (1649), tendo estas duas últimas fontes sido escolhidas por ambas se terem baseado na obra de S. Boaventura mencionada, e finalmente uma carta de D. Manuel I à SCM (datada de 1516).

Thomas Luis, através de uma forma rara, subtil, caracterizou todas as personagens, de escala superior ou igual à humana e uma de pequena dimensão, com singelos chapéus (aspecto despercebido em estudos), com um forte significado iconológico.

Concluiu-se que para alcançar o forte conteúdo iconológico, intemporal, da *Visitação*, o artista ter-se-á baseado sobretudo em três das oito fontes literárias seleccionadas para este estudo: na *Bíblia* sagrada (para a representação da Virgem, de S. Isabel, e dos filhos de ambas nos seus ventres), nos *Apócrifos* (um dos livros, o *Evangelho de Pseudo-Mateus* fala de duas serventes – alegorias à credulidade e à incredulidade), e em *Meditationes vitae Christi* de S. Boaventura (a qual narra a presença de S. José e o abraço entre a Virgem e S. Isabel).

Os novos dados apresentados derramam luz sobre a leitura iconológica dos elementos iconográficos quer da *Visitação* de Thomas Luis, quer de outras pinturas alusivas ao mesmo tema, com as mesmas personagens, caracterizadas com atributos iguais ou semelhantes, que permitem leituras intemporais. Complementaram-se estudos anteriores relativos a várias *Visitações*, nos quais S. José não estava identificado, a sua identidade estava trocada com Zacarias, era mencionado com reserva ou sem a necessária justificação.

Uma carta de D. Manuel I à SCM, que narra que a *Visitação* é «*orago*» da Misericórdia, permitiu compreender melhor a ligação entre o tema e a espiritualidade da SCM, bem como justificar a localização central da pintura no programa retabular.

As fontes literárias mencionadas foram essenciais para interpretar todos os elementos iconográficos representados: as personagens, a paisagem, e a arquitectura.

Com base na observação *in situ* de retábulos coevos, praticamente intactos, em diferentes zonas do país, expuseram-se três hipóteses para o programa iconográfico original do conjunto retabular que inclui a *Visitação*, podendo-se concluir que o retábulo seria provavelmente composto por nove pinturas:

- na zona inferior, na predela, estariam os temas ligados às *Obras Corporais* da Misericórdia, tendo um central relativo à *Última Ceia*;

- na fiada central, constariam os temas alusivos à *Infância de Cristo*, com a *Visitação* na zona central;

- na zona superior, estariam três painéis alusivos à *Paixão de Cristo* – *Simão de Cirene ajuda Cristo a levar a cruz*, a *Crucifixão* e *Cristo deposto da Cruz* ou em vez deste último o tema *Colocação de Cristo no túmulo*.

3ª perspectiva: Influências artísticas e originalidades

Na terceira perspectiva, apuraram-se, quer as influências artísticas, quer as características (originalidades) da *Visitação* de Thomas Luis, através de paralelismos entre e essa pintura retabular e obras alusivas ao mesmo tema de artistas europeus, coevos e anteriores, de diferentes áreas artísticas (gravura, pintura mural e sobre madeira).

Através da *Visitação*, Thomas Luis demonstra ser um artista conhecedor de modelos internacionais. O artista não se prendeu ao estilo de um mestre (tal como Rosso Fiorentino, precursor do maneirismo em Itália), colheu várias influências através das suas vivências em Portugal e plausivelmente em Itália.

Na *Visitação*, Thomas Luis parece ter combinado as influências de um pintor da Alta Renascença italiana e de artistas portugueses coevos, com a pintura de um artista remoto (tal como o fizeram pintores os maneiristas italianos Rosso e Pontorno, que se basearam em obras do final do Renascimento e tardo-góticas), criando expressões novas carregadas de emotividade (sublinhada através de poses e direcções de olhares).

Cronologicamente, na escolha do modelo imagético ideal para a sua *Visitação*, Thomas terá partido de uma pintura do precursor do Renascimento em Itália segundo Vasari (tardo-gótico segundo alguns autores), ou seja da *Visitação* a fresco de Giotto (da modalidade pictórica que Thomas Luis também dominou com destreza).

Dessa obra giottesca, Thomas Luis ter-se-á inspirado em vários detalhes, nomeadamente a nível de: arquitectura (ordem coríntia dos capiteis);

localização de quatro personagens femininas (das serventes e das santas); criação dos volumes (rostos quase planos).

No entanto distanciou-se enormemente de Giotto no estilo maneirista com que representou a arquitectura (com perspectivas e formas ilógicas), no movimento que incutiu no manto da virgem, nos atributos que colocou em cada uma das personagens (chapéus com valor iconológico) e na paleta anti-clássica.

Embora Thomas Luis tenha criado a sua própria *Maniera*, aspecto que demonstra a sua criatividade como se referiu, inspirou-se no modo como Ghirlandaio, na sua *Visitação* (hoje no Louvre), tratou as poses, os panejamentos e a direcção dos olhares das personagens principais, da Virgem e de Santa Isabel.

A nível de detalhes, é plausível que o artista tenha sido influenciado pelas gravuras de Dürer, a nível das poses das mãos das personagens principais, de um detalhe da arquitectura (a forma rectangular das pedras do cunhal, com pequenos pontos circulares) e do *design* do chapéu da Virgem (de aba larga, com um cordel preso no vinco do chapéu com um pequeno nó).

A *Visitação* de Thomas mostra ainda a influência de artistas portugueses coevos com quem terá privado, cujas obras ou os mesmos modelos (estampas) admirou, tais como: a dupla Diogo Teixeira e António da Costa, num elemento arquitectónico (nas pilastras) e na pose da mão da primeira personagem feminina (embora esta já tivesse sido representada por Vasco Fernandes e por Ghirlandaio); Cristóvão Vaz, e Francisco João, para a localização das personagens masculinas.

Algumas características da *Visitação* da igreja da SCM da antiga Aldeia Galega poderão servir de referência para futuros cotejos com outras obras atribuíveis a Thomas Luis que se venham a descobrir:

- tons das vestes das personagens principais (cor-de-laranja, verde-azulado e cor-de-rosa esverdeado);
- perspectivas ilógicas, quer na arquitectura (em escadarias e fachadas), quer na representação anatómica das personagens;

- «despejo», espaços vazios, conferindo à obra uma grande clareza na mensagem sacra expressa.
- motivos iconográficos pintados com pouca “volumetria”;
- mãos, quer naturalistas, quer como “garras”, ou com os dedos indicador e médio em “V”, em geral esguios e alongados;
- vestuário, calçado e penteados depurados em geral;
- movimento incutido nos panejamentos;
- carnações de tons distintos consoante as idades das personagens;
- detalhes tratados com desvelo, no vestuário (os chapéus e as vestes) e na arquitectura (as pedras);
- nuvens de formato arredondado; e finalmente
- a luz projectada da direita, neste caso.

4ª perspectiva: a técnica na pintura sobre madeira *Visitação*

Acrescentaram-se dados a um estudo preliminar sobre os materiais e a técnica nesta pintura, através de MEA de área e de ponto, não destrutivos e micro invasivos, cruzando os resultados com a documentação coeva.

O retábulo da SCM de Aldeia Galega foi realizado por um pintor e dois colaboradores: Thomas Luis, «*pintor de óleo*»; Jaques de Campos, «*mestre carpinteiro d obra de maçonaria*»; e Domingos Pacheco, «*pintor de tempera*» que tinha entre as suas funções a de «*dourar*».

O suporte: os materiais e a técnica de Jaques de Campos

Descreveram-se os materiais e as técnicas utilizadas por Jaques de Campos, responsável pelo entalhe do suporte lenhoso do retábulo realizado entre Outubro de 1589 e a Páscoa de 1591, conforme de justificou através da documentação coeva.

Dos materiais usados por este mestre de marcenaria, importa referir: a madeira utilizada foi a de Quercus (identificada por OM) e os cravos de quatro faces e cabeça triangular são de uma liga de ferro carbono (analísados por

SEM-EDX). Para apurar se as técnicas usadas por Campos eram raras ou comuns na época, fez-se um estudo sobre as práticas das oficinas activas em Portugal nos séculos XV e XVI (de artistas portugueses, flamengos e espanhóis), fazendo paralelismos com *ateliers* italianos, flamengos, alemães e espanhóis. Esse estudo, recentemente publicado por Archetype Ltd. & British Museum, em 2013 (Anexo IV), permitiu não só compreender melhor a técnica de Jaques de Campos, como também descobrir outras técnicas utilizadas em território luso, salientando técnicas raras, algumas delas características de oficinas activas em Portugal no século XVI. Nos encaixes em dupla cauda de andorinha, presentes no reverso da *Visitação*, Jaques de Campos demonstrase conhecedor de uma técnica italiana que se julgava inexistente nas oficinas em Portugal, mas que se revelou ser comum, pois descobriu-se mais do que um exemplo em suportes de retábulos feitos para diferentes pintores (ex. Fernão Gomes, em Setúbal; Giraldo Fernandes de Prado, em Almada; e Lourenço de Salzedo, em Lisboa).

A técnica italiana e a forma como Jaques também assinou a documentação coeva com o nome italiano «*jacomo*», faz supor que este artista de plausível origem flamenga segundo estudos anteriores, talvez tivesse uma ligação a Itália familiar e/ou laboral.

A camada pictórica: os materiais e a técnica de Thomas Luis, e a colaboração de Domingos Pacheco

Os materiais e a técnica usada por Thomas Luis foram estudados através de vários MEA (fotografias sob luz normal, rasante, e radiação UV, IRR, EDXRF, μ -FTIR e OM). Os resultados foram analisados no contexto Europeu e relacionados com o conteúdo das fontes documentais relativas à encomenda do retábulo a Thomas Luis e com o tratados e receituários acessíveis na época, tais como: o manuscrito *Reglas para Pintar* de um castelhano anónimo do século XVI, *De Materia Medica* de Dioscórides, com edição 1566, *De Re Metallica* de Bernardo Pérez de Vargas, de 1569, e *Idea del Tempio della Pittura*, por Giovanni Paolo Lomazzo, de 1590. Incluíram-se também

paralelismos com dois tratados posteriores – *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*, de 1615, por Philippe Nunes, e *Antiguidade da Arte da Pintura* de Félix da Costa, do século XVII, opções norteadas pelo facto de estes registarem materiais e técnicas já empregues no painel quinhentista de Thomas Luis.

Para futuros paralelismos, entre os materiais e a técnica empregue nesta pintura e outras obras, reuniram-se vários dados sobre a camada pictórica.

A preparação da *Visitação* é composta por uma camada de gesso, à base de gesso di-hidratado (provavelmente *gesso sottile* ou *mate*) aglutinado numa cola proteica e óleo, aglutinantes comuns em preparações do século XVI. O óleo tinha duas funções: conferir uma maior compactação e elasticidade à preparação, evitando a formação de bolhas de ar; e aumentar a resistência deste estrato à humidade. A preparação foi aplicada com a pintura emoldurada, como se confirmou pela existência de rebarba, tal como terá sucedido com os outros painéis do retábulo feito «*de alto a baixo*», na parede fundeira da capela-mor. Esta camada foi provavelmente aplicada por Domingos Pacheco, como se referiu, oficial responsável «*dourar as culunas e fryzo de syma*» do conjunto. No século XVI a aplicação do preparo não era função do pintor, conforme se demonstrou através de cotejos com a pintura alemã e portuguesa.

Não se observou desenho subjacente. Provavelmente este foi executado com um material não carbonoso, ou seja, com um material invisível na observação por IRR, possivelmente à base de óxido de ferro, talvez um ocre vermelho, pigmento usado por Thomas Luis nas pinturas murais dos casos de Évora e Vila Viçosa.

A *imprimitura* é corada, além de conter gesso, tem pigmentos inorgânicos e um corante vermelho (plausivelmente cochinila), e apresenta dois aglutinantes, o óleo e a têmpera de ovo. Na *imprimitura* predominam pigmentos à base de ferro presentes nas “terras”. Tal como narraria um trecho da obra seiscentista *Antiguidade da Arte da Pintura* de Félix da Costa, à semelhança de Deus, que fez o Homem “com o pó da terra”, o artista aplicou sobre a *imprimitura* composta por ocres (terras), as camadas cromáticas também constituídas em parte por ocres, fazendo surgir dos seus pincéis a *Visitação*. A *imprimitura* tem

dois tons, nuns locais é verde e noutros cor-de-laranja. Esse aspecto demonstra que esta camada foi aplicada por questões ópticas, contribuindo para adquirir o tom das camadas cromáticas finais, tornando as cores mais frias ou quentes consoante o objectivo do pintor. As características desta *imprimitura*, de dois tons e à base dos aglutinantes mencionados, são semelhantes às presentes na pintura italiana da Alta Renascença.

As camadas cromáticas são em geral compostas por um a três estratos.

São visíveis arrependimentos fruto de uma busca de Thomas Luis por de uma leitura harmoniosa do conjunto retabular, ou seja realizados por questões estéticas. Estes são notórios onde as camadas cromáticas são mais finas e/ou mais ricas em aglutinantes e/ou corante(s) orgânico(s) do que em pigmentos. As camadas cromáticas são compostas por pigmentos inorgânicos e orgânicos utilizados na época, aglutinados em óleo e proteínas de ovo. Detectaram-se: dois brancos (branco de chumbo e carbonato de cálcio), um amarelo (ocre amarelo), três vermelhos (ocre vermelho, vermelhão e um corante vermelho), um castanho (terra de sombra), dois azuis (azurite e esmalte), e dois pretos (negro de carvão e negro de osso).

Através dos tratados e receituário mencionados, foi possível conhecer:

- as receitas provavelmente usadas por Thomas Luis, como por ex. a preparação do branco de chumbo;
- as nomenclaturas usadas para designar os pigmentos (ex. o branco acima referido designava-se «*alvayade*» e o corante vermelho de cochinila denominava-se «*carmín*»);
- as técnicas empregues, por ex. como o esmalte, devido à sua transparência, exigia que fosse usado em grande quantidade para que o pintor atingisse o tom pretendido, sendo as camadas finais à base deste pigmento mais espessas do que as adquiridas com outras misturas de pigmentos, era considerado «*malo de gastar*»; como o «*carmín*» tem uma secagem lenta quando aglutinado com óleo, Thomas Luis provavelmente para contrariar esse aspecto, numa camada subjacente à final, misturou esse corante com um “vidro” (o esmalte, um “vidro” corado, silicato potássico de cobalto), que segundo o receituário *Reglas para pintar* era considerado um «*secante*».

Os pigmentos e corantes vinham de várias partes do Mundo: da América, da Ásia, de regiões de Portugal e de outros países europeus.

Tal como Jaques de Campos (no tipo de assemblagens que usou), Thomas Luis também demonstra influência italiana na técnica empregue: nos tons cor-de-rosa esverdeado e verde-azulado de certos motivos iconográficos, cores utilizadas por pintores maneiristas italianos; na *imprimitura* de dois tons e no uso da técnica mista (do óleo e da têmpera de ovo), aspectos empregues na pintura da Alta Renascença italiana. A técnica mista referida também foi empregue pelo pintor maneirista português Álvaro Nogueira, estagiário em Itália no tempo do Papa Sisto V, e anteriormente pelo pintor renascentista Vasco Fernandes.

A camada de protecção, talvez original, era de natureza óleo-resinosa.

5ª perspectiva: história “transmemorial” do retábulo da SCM do Montijo

Na quinta perspectiva, partilhou-se a história “transmemorial” material e imaterial da *Visitação* de Thomas Luis, descrevendo de forma cronológica as modificações dramáticas que sofreu devido aos factores ambiental, biológico e humano, sobretudo deste último. Esta pintura, concebida entre 1591-1592, teve o seu período de apogeu, ao qual se sucedeu um de decadência e por fim uma inesperada ressurreição. Provavelmente terá permanecido em bom estado de preservação durante um século e meio após a sua feitura, pois um documento de 1710 refere obras na igreja realizadas pelo pedreiro Amaro dos Santos, mas nada refere sobre a *Visitação*. Dois anos após o grande terramoto de 1755, realizaram-se grandes obras na capela-mor da igreja, infelizmente não discriminadas. No decorrer dessas obras, é plausível que a pintura tenha sido removida do seu local original de exposição e tratada com incúria, pois em 1768 já se encontrava em «estado de velhice e incapacidade» segundo um estudo de Serrão. Em 1789-1790, a SCM da Aldeia Galega contratou o carpinteiro Eusébio dos Santos e o pintor-dourador Matias Gomes Neto para realizar uma obra no altar-mor. A ajuizar pelas longas incisões verticais, horizontais e semi-circulares (marcas de compasso) que a *Visitação*

apresentava na frente, cuida-se que nessa época a pintura, anteriormente dada como “inútil”, tenha sido utilizada como mera superfície de trabalho. Em 1799, quando o pintor Manuel António Araújo foi contratado para realizar uma nova *Visitação* para a boca da tribuna, a obra de Thomas terá tido uma segunda função: fazer de parede de forro da tribuna do ulterior retábulo setecentista. Observando as lacunas no suporte do painel percebe-se que, com aquele propósito, a pintura foi mutilada, tendo sido cortada e desbastada na frente e no reverso, e as suas travessas arrancadas (deixando alguns dos cravos que as prendiam no painel). O painel de Thomas Luis passou então a fazer de parede esquerda da tribuna, sendo aí cravado por uma centena de pregos, de espessuras diversas, talvez fruto de uma prática devocional antiga através da qual se colocavam pedidos à Virgem desse modo. Em data incerta, entre o século XIX e o XX, recebeu a aplicação de uma tinta branca nas superfícies expostas, onde acessível (não existem amostras que permitam conhecer a constituição da tinta, para a adequada datação). O suporte da obra sofreu outrora um ataque biológico pontual de insectos xilófagos, diagnosticado em 2003 segundo um estudo de Cordeiro, não se podendo precisar a sua datação. A pintura ficou esquecida, durante dois séculos até ao seu providencial achamento em 1998. Seguiram-se duas intervenções de conservação e restauro no espaço de meia década.

A primeira intervenção de conservação e restauro no suporte e na camada pictórica, realizada no final do século XX, envolveu uma suposta “desremodelação”, os arrependimentos de Thomas Luis foram confundidos com uma pintura subjacente mais antiga. Numa primeira fase, a intervenção realizada por técnicos de «*restauro*», segundo Serrão agravou infelizmente o estado de preservação da *Visitação*. A pintura sofreu alterações graves, tais como lixiviações, “transposições” e o desbaste de todos os estratos pictóricos no canto superior esquerdo da pintura, com uma rebarbadora eléctrica. Na segunda fase, foi efectuada a conservação do suporte e um retoque monocromático cor-de-rosa claro (com repinte pontual), pelo «*artificie*» Florindo Silva. Apurou-se que esse retoque era à base de dióxido de titânio aglutinado num óleo, segundo os resultados adquiridos por EDXRF e μ -FTIR,

respectivamente. A observação da pintura com radiação UV revelou que a limpeza da camada de protecção foi realizada de forma heterogénea, deixando resíduos dispersos na zona da pintura limpa (c. 90%), e não foi efectuada nas zonas encostadas na tribuna, as quais permaneceram em bom estado de preservação, sem lixiviações, nem “transposições” (c. 10%).

A última intervenção, realizada entre 2003 e 2004, pela firma Veritage, Preservação de Bens Culturais Lda. (actual Associação Cultural Veritage), envolveu o tratamento dos danos causados pelas lixiviações e “transposições”.

Tratando-se de uma obra com inúmeras lacunas, algumas delas extensas, o estudo iconográfico, para a correcta interpretação dos motivos artísticos, o estudo laboratorial, para o conhecimento dos materiais e das técnicas (através fotografias obtidas com luz normal, rasante e radiação UV, EDXRF, μ -FTIR, OM e MA), e a história “transmemorial”, para o entendimento das alterações, foram essenciais para justificar cientificamente os critérios de conservação e restauro adoptados.

Essa intervenção baseou-se em parâmetros de “autenticidade”, definidos num documento da UNESCO, de 1977 (ex. o respeito pela «*autenticidade da forma*» rectangular da pintura, a qual se encontrava incompleta, e pelos «*processos tecnológicos*»), e num documento conjunto da UNESCO, do ICOMOS e do ICCROM, de 1994 (ex. não fazer interpretações hipotéticas na reintegração cromática das lacunas de grandes dimensões).

A escolha dos materiais, para a conservação e restauro da *Visitação*, procurou respeitar princípios de “compatibilidade”, “estabilidade” e “reversibilidade” (dentro do possível), em sintonia com as directrizes presentes no código de ética (CE) do AIC, de 1994.

O tratamento envolveu reflexões prévias sobre critérios de “des-restauro”, na remoção do retoque monocromático cor-de-rosa de grande dimensão (com repinte pontual), e de “transposições”, e critérios de “re-restauro”. A escolha do tipo de retoque, segundo o método da *selezione cromatica*, teve como base o princípio da “diferenciação”, de modo a valorizar o original.

No geral, as acções de conservação e restauro procuraram satisfazer a “intervenção mínima”, pois *less is more*, valorizando a pintura de Thomas Luis, ou seja, o original.

6ª perspectiva: o futuro da *Visitação*. Propostas de Museologia – divulgação –, e Curadoria – Exposição e Conservação Preventiva –, aplicáveis a outros bens culturais

Museologia

Um Pólo Cultural (PC) caracteriza-se por ter a dupla responsabilidade de, quer contribuir para a evolução da sociedade através da sua missão educativa, quer preservar a integridade técnica, histórica e estética do seu acervo, enquanto memória cultural a transmitir às gerações presentes e futuras.

Como o Museu do PC da SCMM (igreja e anexo), se encontra em geral encerrado ao público desde a sua inauguração em Março de 2008, sendo aberto excepcionalmente mediante marcações, para sua valorização propuseram-se medidas de Museologia que promovam a sua dinamização, aumentando as visitas.

Para tornar as visitas a esse PC diárias, ou mais frequentes, existem duas medidas prioritárias: a abertura ao público de modo gradual e sustentado através da criação de uma ampla equipa de voluntários mediante a assinatura de um «*Termo de Responsabilidade*», segundo o *Projecto igreja segura* do ISPJCC, que possam colaborar em visitas guiadas e na vigilância; a colocação de rampas para o acesso de público com deficiências motoras.

Para auxiliar o guia e o visitante autónomo, fomentou-se a realização de visitas ao painel quinhentista de Thomas Luis, bem como a todos os bens culturais do acervo do PC da SCMM, através de documentação relativa ao contexto sócio cultural, à estrutura, às técnicas e aos materiais originais, ao estudo iconográfico e iconológico, e à história “transmemorial”, por meio de vários suportes (folhas rígidas, placares, e sistemas informáticos – *touch screen*).

Propôs-se que no final da visita ao PC, os visitantes, sobretudo as crianças sejam sensibilizadas para o respeito pela integridade histórica, estética e técnica de cada artefacto através de um breve workshop baseado na *Visitação* de Thomas Luis, que as faça reflectir sobre a razão pela qual não é possível completar os motivos figurativos em bens culturais com lacunas de grandes dimensões, sobre as quais não se tem informação relativa aos elementos iconográficos originais.

Sugeriram-se várias acções para difusão da existência do PC através de vários meios de comunicação, tais como: uma *banner* no exterior do edifício (actualmente o PC da SCMM não está identificado), o Roteiro, a Agenda Cultural e desdobráveis relativos ao PC.

Para divulgar o seu conteúdo propôs-se: a utilização de uma legendagem junto dos bens culturais expostos, que obedeça a um critério uniforme; a exposição *on line* de documentos históricos relativos aos bens culturais expostos, no *site* da SCMM, testemunhando a «*credibilidade e fiabilidade das fontes de informação*», um dos princípios de “autenticidade” segundo um documento da UNESCO, ICOMOS e ICCROM (Nara, 1994); a criação de uma loja com informação publicitária e postais relativos aos bens expostos; concertos de música sacra no PC.

Para ajudar não só a preservar, como a promover o acervo do PC da SCMM, aconselhou-se ainda o fomento de mecenato pois este tem demonstrado a sua eficácia noutros PC.

Curadoria

Como o PC da SCMM, actualmente não tem um curador, propuseram-se algumas medidas ligadas às suas responsabilidades: Exposição, e Conservação Preventiva.

Exposição: autenticidade

Com base em critérios de “autenticidade” referenciados por organizações internacionais, indicou-se qual o local adequado para a exposição de um bem sacro. No caso da *Visitação* de Thomas Luis, esta deverá estar ao culto, na capela-mor da igreja da SCMM para a qual foi concebida. Assim, respeitar-se-á a sua «*função*» devocional, um dos princípios de “autenticidade” mencionado num documento da UNESCO, do ICCROM e do ICOMOS, resultante do encontro em Nara, no ano de 1994, critério também corroborado pela ECCO em 2003 no CE do conservador-restaurador, que refere que este profissional «*deve ter em consideração as exigências da utilização social dos bens culturais*». A localização actual da *Visitação* apresenta pelo menos cinco vantagens: preza o significado primordial do tema da pintura, “pedra angular” das igrejas da SCM; respeita a sua “função” devocional; preza o desejo do instituidor da SCMM, encomendante da pintura; mantém a pintura no meio ambiente que conserva as características a que está aclimatada há quatro séculos, prevenindo danos na sua estrutura; e permite que o visitante a contemple demoradamente, aspecto nem sempre possível noutros espaços culturais.

Conservação Preventiva

Manuseamento

Sugeriram-se medidas de manuseamento adequado, considerando que segundo o National Parks Service a «*Conservação Preventiva começa no manuseamento cuidadoso [...] [mas no] entanto as boas técnicas de manuseamento não são sempre consideradas*» e «*quanto menos os objectos são manuseados, mais tempos sobreviverão*». Nesse sentido, forneceram-se dezanove cuidados a ter no manuseamento de artefactos, o qual deverá ser efectuado por pessoal formado nesse sentido, e três medidas para evitar que os visitantes toquem ou manuseiem os bens culturais expostos.

Manutenção

Propuseram-se directrizes de manutenção para agentes externos de degradação, tais como: a luz natural e artificial, a humidade relativa, a sujidade, a água e o fogo, propondo directrizes de emergência para estes últimos.

Luz

Para retardar o inevitável envelhecimento da *Visitação* de Thomas Luis, nomeadamente o aumento da transparência nos finos estratos pictóricos ricos em aglutinantes e a descoloração do corante vermelho detectado, deve ser efectuado o controlo da luz natural através de várias medidas opcionais propostas, para reduzir a temperatura e os níveis de iluminância e de UV.

Relativamente à luz artificial, para que o efeito irreversível da acção cumulativa da luz seja consideravelmente reduzido sugeriu-se a alteração da iluminação actual, a qual modifica a leitura da pintura dando a ilusão que esta tem três arcos de volta perfeita, por uma iluminação afastada da *Visitação*, estudando o ângulo de incidência a partir de um ponto de luz já existente no tecto abobadado da capela-mor, reduzindo o tempo de exposição da obra à iluminação através do interruptor actual.

De acordo com os parâmetros indicados para pinturas a têmpera ou óleo, aglutinantes presentes na *Visitação*, propôs-se que o nível de iluminância seja entre 50 lux e 150 lux, e o limite de radiações UV não exceda os 70 Watts/lúmen.

Humidade relativa

Os níveis de HR são determinados em função do diagnóstico sobre o estado de preservação dos bens culturais expostos num determinado ambiente. Se os artefactos expostos no PC da SCMM não apresentam danos consequentes de oscilações nos valores de HR ou de níveis elevados (acima dos 75%) ou baixos (abaixo dos 45%), os níveis de HR não deverão ser alterados. A

Visitação de Thomas Luis não apresenta nenhuma fenda ou empeno pois está exposta no meio ambiente original, o qual conserva as características a que está aclimatada há quatro séculos.

Aconselhou-se o estudo dos valores sazonais e forneceram-se algumas acções básicas de conservação preventiva, tanto para os meses com baixa HR, como para aqueles em que esta é elevada. Foi assim que as colecções viveram durante séculos, incluindo a *Visitação* de Thomas Luis, «*reconstituindo os ambientes familiares das nossas casas*» tal como refere Luís Elias Casanovas.

Água e fogo

Em caso de calamidades provocadas por cheia ou incêndio, sugeriram-se directrizes de emergência para funcionários de PC, tais como: salvar primeiro os bens culturais de valor mais elevado; não tentar tratar pois qualquer acção nesse sentido agravará as alterações, contactar um conservador-restaurador imediatamente.

Formação

Como o factor humano de degradação foi o responsável pelos danos mais graves e em maior extensão na *Visitação* de Thomas Luis, quer entre os séculos XVIII e XIX, quer aquando da presumível “des-remodelação” realizada no final do século XX, apresentou-se uma proposta de “formação” sobre alguns conteúdos da ciência da conservação e restauro para os «*funcionários*» das instituições responsáveis pelas pinturas de Thomas Luis e por outros bens culturais, e «*sensibilização do público*», corroborando uma das medidas de «*Conservação preventiva*» aconselhada pelo ICOM-CC (Nova Deli, 2008), direccionada para os grupos mencionados.

Nesse sentido, apresentou-se de forma breve a evolução da ciência da conservação e restauro. Ao que parece, a Revolução Neolítica incluiu uma primeira noção da preservação. Na época de Thomas Luis, o ensino do

“restauro” era adquirido no *atelier* de pintura, sendo comum o termo «*restaurare*». O conceito de restauro próximo do actual, surge só no século XVIII coincidindo com o nascimento das colecções públicas que sentem a urgência de recrutar “restauradores” com uma formação específica. No século XXI, o conservador-restaurador é o profissional responsável pela «*identificação, preservação, conservação e restauro de bens culturais*», segundo o CE do ICOM-CC, de 2006.

No sentido da adequada preservação dos bens culturais em mau estado, alertou-se que o curador deve contactar um conservador-restaurador especializado na área do artefacto a conservar (e não outro profissional), com uma formação académica de 5 anos, ou inferior em casos excepcionais, e um mínimo de 5 anos de experiência prática, segundo o Dec. Lei nº140/2009 do Ministério da Cultura.

É importante reflectir sobre como evitar problemas de conservação e restauro, incluindo como agir em casos de pinturas sobrepostas, estando uma delas sujeita a uma “des-remodelação” (que implica riscos), pois são raros os estudos que apresentam reflexões e soluções para esta problemática. Crê-se que a resposta deve assentar numa dialéctica entre os parâmetros histórico, técnico e estético, sendo este último secundário. Estas operações deverão ser evitadas, aconselha-se a opção pela documentação das pinturas subjacentes através de radiografias, uma medida que traz várias vantagens, é inócua para o bem cultural a preservar e menos onerosa do que uma “des-remodelação”. Hoje, numa época em que se fala de “autenticidade”, segundo a Carta de Cracóvia 2000, as «*várias transformações [num bem cultural,] que ocorreram no tempo*» têm valor testemunhal, logo as intervenções de “des-remodelação” não deverão ser regra, apenas excepção criteriosamente fundamentada.

Considerando que a intervenção de 1998 na *Visitação* de Thomas Luis, além de causar danos irreversíveis, inclui etapas de restauro antes que as de conservação estivessem concluídas (quando as primeiras são sequentes às segundas), para sensibilizar os proprietários e o grande público, de modo a evitar que situações similares se repitam, descreveram-se conteúdos de terminologias basilares da área interdisciplinar da Conservação e Restauro.

Com base em documentos do ICOM-CC, da ECCO e da ENCORE, esclareceu-se quem é o conservador-restaurador (distinguindo-o das profissões afins), qual a sua formação e as funções que desempenha. Trata-se de um profissional com uma formação superior teórico-prática (com a duração atrás referida), cujas funções incluem o respeito por CE das instituições referidas, acções periódicas de diagnóstico, de conservação curativa, de restauro e o fornecimento de directrizes de conservação preventiva.

Como última medida preventiva, crê-se que se poderá evitar abrir mais «feridas» em bens culturais através de acções realizadas por Conservadores-restauradores acreditados, desde o início dos trabalhos, tais como: «inspecção» e «assistência» constantes, referidas no CE do conservador-restaurador da ECCO (1993).

Apostando-se em acções de curadoria, que incluem políticas de conservação preventiva, poderá ser retardado o processo de envelhecimento natural dos materiais originais e ulteriores na *Visitação* de Thomas Luis (e noutros bens culturais), prolongando-se assim o seu tempo de vida. As intervenções de conservação curativa e de restauro, tão invasivas e traumáticas, poderão ser adiadas quando a obra não mostrar danos evidentes, que comprovem a sua imprescindibilidade.

Pequenos esforços de conservação preventiva, no controlo dos factores externos de degradação de bens culturais (ambientais, biológico ou humano), sempre que necessário, terão a longo termo um efeito positivo, a dois níveis: da colecção, preservando a integridade dos artefactos (histórica, tecnológica e estética); da economia, evitando despesas avultadas em intervenções de conservação curativa ou de restauro, quando os bens já apresentam um mau estado de preservação.

As pinturas retabulares atribuídas a Thomas Luis: Elvas e Idanha-a-Nova

Por fim, no último capítulo, acrescentam-se novos dados sobre outras pinturas retabulares atribuíveis a Thomas Luis, presentes em “zonas de periferia”. Descrevem-se três painéis retabulares, dois pertencentes ao caso de

Idanha-a-Nova, *Simão de Cirene ajuda Jesus a levar a cruz*; e *Cristo deposto da cruz*, de c. 1595-1600, e um do caso de Elvas, o painel *A Fuga para o Egipto*, de c. 1600. Foi possível estudá-las sob três perspectivas: espaço-temporal; iconológica, com base no *Evangelho segundo S. João* (século I) e no *Evangelho sinóptico segundo S. Mateus* (século I), propondo um programa iconográfico plausível para o caso de Idanha-a-Nova semelhante ao caso de Aldeia Galega; e artística, apresentando paralelismos, não só com outras obras de Thomas Luis, para justificar a sua autoria, como também com bens culturais de vários ramos da arte (pintura retabular e gravura), lusos e estrangeiros (italiano-flamengos e alemães), fundamentando possíveis influências na obra de Thomas Luis, nomeadamente de pinturas ou modelos também usados por Francisco Campelo, Cristóvão Vaz e Francisco João, incluindo estampas de Wierix (após Bernardo Passeri) e de Marcoantonio Raimondi (após Dürer). Ao estudar zonas de “periferia”, como Idanha-a-Nova e Elvas, consideradas fora dos pólos de circulação de ideias, através da Micro-História da Arte foi possível tomar uma consciência plural sobre os fenómenos de produção artística.

As pinturas murais: Évora e Vila Viçosa

Materiais e técnicas: semelhanças e diferenças entre a pintura a fresco e sobre madeira

Nada se sabia sobre os materiais e a técnica que Thomas Luis usou na pintura mural, lacuna que se procurou colmatar.

A nível das camadas cromáticas detectou-se que este artista reutilizou parte dos pigmentos que usou na pintura retabular (ex. no painel *Visitação*), nas pinturas murais do *Salão das Armas* e da *Sala da Tomada de La Goleta* do Palácio dos Condes de Basto de Évora, da *Capela de S. Francisco de Assis* do Mosteiro das Chagas de Cristo de Vila Viçosa e da *Gallerietta* do Paço Ducal calipolense.

Thomas Luis mostra-se conhecedor dos materiais adequados e daqueles não ajustados para pintura mural, descritos em tratados tais como *Il Libro dell'*

Arte de Cennini, do século XIV, e o receituário *Reglas para pintar*, de um anónimo castelhano do final do século XVI.

Nas quatro pinturas murais acima referidas, de Évora e Vila Viçosa, Thomas Luis realizou o desenho com ocre vermelho num meio líquido (certamente água). Como com o recurso à IRR não se observou desenho subjacente na pintura retabular *Visitação* da SCMM, é possível que tenha sido efectuado com o mesmo método.

Nas pinturas murais, detectou-se que a paleta de Thomas Luis era composta por cinco pigmentos inorgânicos, adequados para pintura mural: carbonato de cálcio (“branco de cal”), ocres amarelo, ocre vermelho, esmalte, e negro de carvão.

A azurite, o vermelhão e o branco de chumbo, usados por Thomas Luis na pintura retabular *Visitação*, não foram empregues nas suas pinturas murais. Esse aspecto demonstra que o artista conhecia bem os tratados que alertavam sobre a instabilidade destes pigmentos quando empregues na técnica a fresco.

Embora a área dos retábulos fosse em geral inferior do que a das pinturas murais de Thomas Luis, os primeiros levavam mais tempo a conceber do que as segundas. O retábulo da SCM de Aldeia Galega, com uma área de c. 25 m² foi realizado ao longo de três anos: foi entalhado por Jaques de Campos entre 1589 e 1591; e pintado por Thomas Luis entre 1591 e 1592, com a colaboração de Domingos Pacheco, na aplicação da preparação e na douragem das colunas e um friso. A estabilidade do conjunto lenhoso tinha que ser assegurada antes da pintura, e esta última requeria a aplicação de vários estratos, com diferentes tempos de secagem, sendo esta mais lenta consoante a maior percentagem de óleo e/ou de corante existente.

As pinturas murais de Thomas Luis, realizadas com a técnica a fresco, levaram menos tempo, pois além de o artista ter mais colaboradores (ex. caso da *Gallerietta* do Paço Ducal de Vila Viçosa, no qual teve a seu cargo vários «oficiais» e um aprendiz, segundo o contrato), esta técnica exigia grande destreza e rapidez de execução. Os pigmentos inorgânicos eram aplicados com água limpa sobre o *intonaco* ainda húmido, antes que este secasse, por *giornate*. Estes fixavam-se através do processo de carbonatação da cal (o qual

requeria alguns meses após a finalização da pintura). Segundo documentação coeva, a pequena «camara» (*Gallerietta*) do Paço Ducal de Vila Viçosa, com uma área de c. 40 m², foi pintada por Thomas Luis no Verão, ao longo de aproximadamente um mês e meio.

História “transmemorial” das pinturas murais

Os tectos do *Salão da Armas* e da *Sala da Tomada de La Goleta*, datados de c. 1582, do Palácio dos Condes de Basto eborense, estiveram sujeitos aos factores de degradação ambiental (sujidade, sismos), humano (vandalismo, desgaste da camada cromática causado por uma limpeza), e sobretudo biológico. Relativamente a este último identificaram-se: estirpes bacterianas (*Gram + cocci*, *Gram + bacilli*, e *Actinomycetes sp.*), comuns em pinturas murais com degradação microbiológica; fungos não filamentosos (seis estirpes de leveduras); e quatro estirpes de fungos filamentosos (*Cladosporium sp.*, *Aspergillus sp.*, *Penicillium sp.*, e *Sporothrix sp.*), sendo estes colonizadores também usuais em pinturas murais. Por RS, detectaram-se os seguintes materiais ulteriores de intervenções de conservação e restauro: gesso (sulfato de cálcio di-hidratado), relativo ao material de preenchimento de lacunas; rutilo, ou seja, dióxido de titânio, usado desde c. 1920, respeitante ao repinte pontual quer de certos motivos iconográficos, quer dos fundos; e grafite, carbono de origem mineral, utilizado como pigmento desde 1891, presente nos elementos artísticos.

Como foram empregues materiais dos séculos XIX e XX, este poderão ter sido fruto de duas intervenções ou apenas de uma no século XX: no século XIX, quando o palácio pertencia aos Marqueses de Valada, e/ou após a aquisição de Paço por Vasco Eugénio de Almeida, Conde de Vill’Alva, em 1957, que «*procedeu a importantes obras de recuperação*».

No final de 2011, visando a preservação dos tectos de Évora, forneceram-se algumas directrizes de conservação (curativa e preventiva) e de restauro, à FEA. Por exemplo como medida de conservação preventiva é essencial que exista uma adequada ventilação e o controlo da HR, evitando valores

superiores a 65%, de modo a acautelar o desenvolvimento de microrganismos nas pinturas murais (considerando limites de HR também adequados aos outros bens culturais expostos nas salas). Dentro das acções de conservação, sugeriu-se a aplicação de um biocida de largo espectro, adequado à eliminação das estirpes fúngicas e bacterianas identificadas. Relativamente a futuras intervenções de restauro, estas deverão respeitar parâmetros de “autenticidade”, ou seja, manter incólumes os «*processos tecnológicos*» segundo o documento da UNESCO (Paris, 1977), por ex. não repintando os fundos, prática infelizmente ainda comum no século XX (Anexo IV).

Entre 1 e 24 de Agosto de 2012, a firma Mural da História realizou a conservação e restauro dos revestimentos pictóricos do tecto da *Sala da Tomada de La Goleta*. Na mesma época, a empresa Junqueira 220 interveio nos “panos das abóbadas” do *Salão das Armas*.

Relativamente às pinturas murais de Vila Viçosa descreveram-se de forma breve as alterações que tiveram devido ao factor humano, descrevendo a história das intervenções de conservação e restauro, com base em documentação histórica.

O tecto da *Capela de S. Francisco de Assis*, datado de c. 1595-1600, foi submetido a uma remodelação alusiva à *Vida de S. João Evangelista* que repintou parte das pinturas de Thomas Luis. Esta remodelação, possivelmente datada de Seiscentos, terá sido efectuada por questões normativas, ou simplesmente por motivos de reutilização do suporte para satisfazer o gosto devocional do encomendante. Esta acção foi efectuada com a técnica a óleo, segundo os resultados obtidos por μ -FTIR. A remodelação foi removida numa intervenção de conservação e restauro realizada entre Outubro 2007 e Abril de 2009, pela Mural da História (MH).

Em 1949, a *Gallerietta* foi restaurada pelos pintores Lauro Corado e António Gomes, que segundo os resultados alcançados por μ -FTIR utilizaram gesso (para colmatar lacunas) e cera de abelha (provavelmente como camada de protecção). Meio século depois, uma equipa de Conservadores-restauradores

da MH realizou a conservação e restauro das pinturas murais da mesma sala, entre Maio e Junho de 2004.

A *Sala da Saga de Perseu* (antes designada *Sala da Medusa* ou da *Meduza*) teve a intervenção do pintor Serafim Gomes, em 1888, e mais tarde de António Gomes entre 1949 e 1950.

Relativamente às pinturas murais do *Oratório de Santa Catarina de Alexandria e de Santa Apolónia*, estas foram intervencionadas «*pelo pintor de Arte, Snr. Lauro Corado*», no «*Verão*» de 1948, e dois anos depois pelo pintor António Gomes, encarregue de fazer uma limpeza.

As pinturas do tecto e da sanca da *Sala de David e Golias* foram restauradas por António Gomes na mesma época do trabalho no oratório acima referido.

Nota final

Esta tese abre-se a outros estudos ligados quer à vida do artista Thomas Luis e às suas pinturas retabulares e murais, quer a paralelismos e outras ligações com a pintura maneirista no contexto internacional.

Podem delinear-se vários caminhos de investigação, nomeadamente através do estudo de bens culturais com base na metodologia utilizada nesta dissertação, ou seja, segundo seis perspectivas: “espácio-temporal”, trazendo dados novos sobre a biografia de Thomas Luis, os encomendantes e outras pinturas; “iconológica”, fazendo outros cotejos artístico-literários; “artística”, realizando novos paralelismos entre as diferentes áreas artísticas, no contexto europeu; tecnológica, trazendo novidades sobre a pintura retabular e mural dos XVI e XVII, através de paralelismos entre as obras de Thomas Luis e as de outros artistas; “transmemorial”, fazendo comparações entre as alterações sofridas pelas pinturas de Thomas Luis e outras obras, devido a factores de degradação ambiental, biológico e/ou humano, à alteração da função ou do tema da obra, ou a intervenções de conservação e restauro; “museológica” e de “curadoria”, para bens expostos em Pólos Culturais.

Espera-se que este estudo derrame luz sobre a vida e as obras de Thomas Luis, artista ainda desconhecido por muitos, desperte a admiração e a

curiosidade em futuros visitantes que se desloquem aos edifícios religiosos e civis que albergam as pinturas retabulares e murais deste artista, e sejam úteis para novos estudos.

BIBLIOGRAFIA

1 – Fontes manuscritas

Apresentam-se aqui as fontes documentais dos séculos XVI ao XX, relacionadas com as pinturas de Thomas Luis (execução e intervenções de restauro) e com o seu contexto artístico e cultural. Estas estão presentes em arquivos e bibliotecas nacionais (do Montijo, de Évora, de Vila Viçosa e de Lisboa), e numa estrangeira, nomeadamente: Arquivo Histórico Municipal do Montijo (AHMM), Arquivo Distrital de Évora (ADE), Arquivo Histórico da Fundação da Casa de Bragança (AHFCB), Arquivo Nacional Torre do Tombo (ANTT) [1º Cartório Notarial de Lisboa (CNL), Tribunal do Santo Ofício, Inquisição de Lisboa (TSO-IL)], Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), Biblioteca Pública de Évora (BPE), e University of Colombia Library (UCL). As fontes são apresentadas pela ordem alfabética dos arquivos e bibliotecas às quais pertencem.

ADE, *Lº 10 de Notas de Simão Luís de Cerveira*, Tabelião de Vila Viçosa, fls. 152 v.º a 155. Contrato de Tomas Luis datado de Agosto de 1602.

ANTT, *Carta de Pêro Vaz de Caminha*, Porto Seguro, 1 de Maio de 1500, Lisboa.

_____, *1º Cartório Notarial de Lisboa (CNL), Livros de notas*, notário António PINHEIRO, cx. 1, lv.1, datado de 8/ 3/ 1568 a 11/5/1568.

_____, *1º CNL, Ofício A, Livros de notas*, notário João VEIGA: cx. 1, lv. 1, 4/ 5/ 1600 - 5/ 9/ 1600, cx. 1, lv.2, datado de 10/ 7/ 1600 a 17/ 10/ 1600, cx 1, lv. 3, datado de 7/ 10/ 1600 a 8/ 1/ 1600, cx. 1, lv. 4, datado de 8/ 12/ 1600 a 4/ 5/ 1601, cx. 1, lv. 5, datado de 24/ 3/ 1601 a 26/06/ 1601, cx. 2, lv. 6, datado de 15/ 6/ 1601 a 01/ 8/ 1601.

_____, *1º CNL, Ofício A, Livros de notas*, notários Gastão ABRUNHOSA, Baltazar ÁVILA e Francisco FAGUNDES, cx. 2, lv. 7, datado de 5/ 11/ 1601 a 29/ 04/ 1602.

_____, *1º CNL, Ofício A, Livros de notas*, notário Francisco FAGUNDES, cx. 2, lv. 8, datado de 8/ 6/ 1602 a 7/ 8/ 1602.

_____, *Lista de Notícias*, PT/ TT/ TSO – IL/ 004/ 0006, Lv. 6, m0029.

_____, *Lista de Notícias*, PT/ TT/ TSO – IL/ 004/ 0006, Lv. 6. m0032.

AHFCB, Vila Viçosa, Manuscritos da Biblioteca de D. Manuel II, Res. Ms. 17, *Avalliação das pinturas das casas de Vila Viçosa* (Março de 1565), Maço 1, t. 2, fl. 32.

_____, *Inventário de D. Brites de Lencastre, Duquesa de Bragança, mulher de D. Teodósio I*, Res. Man. Ms C^a ABR.2 - Res. 18 (ms). Inventário de bens redigido em 1563 por Jerónimo Pereira de Sá, desembargador da Casa da Suplicação.

_____, *Correspondência e Requerimentos 1881 a 1890*, cx. 54 – M. 2539, maço 22.

_____, Breve Relatório dos factos mais importantes sucedidos no Museu-Biblioteca e no Paço Ducal, em 1949, apresentado ao Sr. Presidente do Conselho Administrativo da FCB, pelo Conservador do Museu-Biblioteca.

_____, *Processos de Obras* – processo administrativo que acompanhou a feitura e entrega do relatório relativo ao restauro (3-6-1952 a 3-10-1952).

AHMM, núcleo da SCMM, *Livro dos Inventarios desta S.^{ta} Caza... 1586*, fl. 25.

_____, *Livro dos Inventarios desta S.^{ta} Caza... 1586*, fl. 26.

_____, *Livro dos Inventarios desta S.^{ta} Caza... 1586*, fl. 26 v.^o.

_____, *Livro dos Inventarios desta S.^{ta} Caza... 1586*, fl. 27.

_____, *Livro dos Inventarios desta S.^{ta} Caza... 1586*, fl. 72.

_____, cx. 42, doc. 826 (2955), fl. [1].

_____, cx. 42, doc. 827 (2962), fl. [1].

_____, cx. 42, doc. 827 (2962), fl. [1] v.^o.

_____, cx. 42, doc. 828 (2961), fl. [1].

_____, cx. 42, doc. 829 (2958), fl. [1].

_____, cx. 42, doc. 830 (2960), fl. [1].

_____, cx. 42, doc. 832 (2955), fl. [1].

_____, cx. 42, doc. 832 (2959), fl. [1].

_____, cx. 42, doc. 834 (2953), fl. [1].

_____, cx. 42, doc. 833 (2956), fl. [1].

_____, cx. 42, doc. 835 (2957), fl. [1].

_____, cx. 42, doc. 836 (2950), fl. [1].

_____, cx. 42, doc. 837 (2951), fl. [1].

_____, cx. 42, doc. 838 (2952), fl. [1].

_____, *maço de avulsos da Miz^a, sécs. XVI-XVII.*

_____, *L^o de Receita e Despesa, 1553-1605*, fl. 77.

_____, *Livro das receita e despesas... anno de 1591* [inclui o registo de despesas do ano de 1589], fl 7.

_____, *L^o 1^o dos Inventarios desta Santa Caza da Miz^a, 1586-1589*, fl. 53 v.^o.

BNP, Reserv., Cód. 1544, *Memórias da Casa de Bragança, Relação das festas que se fizerão no cazamento do Duque de Bargaça Dom Theodozio com a Sr^a Dona Ana de Velasco filha do Condeestable de Castella*, fl. 197. Documento escrito por Sebastião Lobo Vogado, moço da câmara do senhor Dom Alexandre, em 1603.

_____, Reservados, *Ementas de Habilitação das Ordens Militares*, fl. 50 v.^o.

_____, Reserv., Cód. 107, «*Do famoso, & antiquissimo Parnaso, que havia mo mundo agora nouamente achado, & descoberto em Villa Viçosa [...]*», por Francisco de Moraes Sardinha, 1618.

BPE, Inventário «*Capellas dos lados – S. João Evangelista. São Francisco*» - Biblioteca Pública de Évora, *Documentos Relativos ao Real Convento das Chagas de Vila Viçosa*, cód. CLXI/1-11, fls. 38 a 40, 1858.

UCL, *Tratado de Letra Latina, 1560-1561*, by Giraldo Fernandes de Prado. University of Columbia, New York – Rare Book & Manuscript Library, cod. Plimton Ms 297.

2 – Fontes impressas

Tratando-se de uma tese interdisciplinar, foram consultados estudos de várias áreas académicas, das ciências humanas e/ou exactas, nas seguintes bibliotecas nacionais e estrangeiras: Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), Biblioteca Nacional de España (BNE), Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (BFLUL), Biblioteca de Conservação e Museus da Direcção Geral do Património Cultural (BCM-DGPC), Biblioteca da Imprensa Nacional Casa da Moeda (BINCM), Biblioteca Municipal de Cascais (BMC), Biblioteca Pública de Évora (BPE), Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro (FBN), National Art Library de Londres (NAL) e University of Glasgow Library (UGL). As referências bibliográficas estão elencadas por ordem alfabética. As datas das primeiras impressões de fontes literárias e de obras inéditas foram colocadas entre parêntesis rectos.

AFONSO, José Ferrão, «Do papel à pedra, a colecção de gravuras de Hans Vredeman de Vries do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, a capela-mor da igreja da Misericórdia do Porto e o ornamento “flamengista” da arquitectura portuense (c. 1565 – c. 1725)», *Culto, Cultura, Caridade, Actas do II Congresso de História da Santa Casa da Misericórdia do Porto (SCMP), 28 – 29 de Junho de 2012*, Porto: SCMP, 2012, pp. 209 – 308.

AFONSO, Luís, «Ornamento e Ideologia. Análise da introdução ao grotesco na pintura mural Quinhentista. *Ordens Militares. Guerra, religião, poder e cultura*», *Actas do III Encontro sobre História das Ordens Militares, 22-25 de Janeiro de 1998*, Palmela: Ed. Colibri/ Câmara Municipal de Palmela, 1999, pp. 305-340.

_____, *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento, significados e funções*, 2 vols., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (FCG)/ Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), 2009.

AIRES DO NASCIMENTO, A., «A livreria de D. Teodósio I, Duque de Bragança», *Actas do Congresso de História. No IV Centenário do Seminário de Évora*, Évora: [s. n.], 1994, pp. 209-220.

_____, «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"*, Fregenal de la Sierra-Mérida: [s. n.], 2006, pp. 723-749.

ALARCÃO, Adília, *Conservação e Restauro*, Lisboa: Escola Superior de Conservação e Restauro (ESCR) [Set. 1991].

_____ e REDOL, Pedro (Coord.), *Conservar é conhecer*, Coimbra: Museu Nacional Machado de Castro (MNMC), 2005.

ALBERTO, Paulo Farmhouse (notas e tradução), *Ovídio. Metamorfoses*, Lisboa: Livros Cotovia, 2007.

ALBUQUERQUE, Maria Beatriz Correia de, *A Visitação da Capela de Santana-Cepões (Lamego) na pintura Maneirista da Beira Alta*, Dissertação de Mestrado FLUL, especialidade de Arte, Património e Restauro, 2 vols., Lisboa: FLUL [2001].

ALBUQUERQUE, Maria J. Bigotte Chorão (Pref.) e DESWARTE-ROSA, Sylvie (Introd.), *Leitura Nova de D. Manuel I [1504-1552]*, vol. 1, Lisboa: Edições Inapa, 1977.

ALCIATI, Andrea (1492-1550), *Clarissimi viri D. Andrea Alceati emblematum libri duo*, Lygdvni: Tornalsium & Gulielmum Gazeium, 1549.

ALIGHIERI, Dante, *A Divina Comédia*, vols. 1 e 2, Lisboa: Ediclube, Ed. e Promoção do Livro L.^{da}, 1991.

ALMADA, Carmen Olazabal, FIGUEIRA, Luís T., SERRÃO, Vítor, «Conservação e Restauro – 1998-1999», *História e Restauro da Pintura do Retábulo-Mor do Mosteiro dos Jerónimos*, Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico (IPPAR)/ Banco Comercial Português (BCP), 2000, pp. 81-302.

ALMEIDA, José António Ferreira de (Coord.), *Tesouros Artísticos de Portugal*, Lisboa: Ed. Selecções do Reader's Digest, 1980.

ALVES, C. A., *Estudo da deterioração de materiais graníticos aplicados em monumentos da cidade de Braga (Norte de Portugal). Implicações na Conservação do Património Construído*, Tese de Doutoramento, Universidade do Minho [1997].

AMEAL, Teresa (Coord.), *Nossa Senhora na História de Portugal*, Joaquim Veríssimo Serrão (Pref.), S. João do Estoril: Lucerna, 2005.

ANTUNES, Vanessa, CANDEIAS A., COSTA P., J. DIAS, J. PINHO, H. VERGAS e V. SERRÃO, «Master Giraldo, man of admirable brush and materiality changed. Almada's House of Mercy altarpiece (1589-91)», *2nd International workshop, 4th and 5th June 2012, CFA-UL, Lisboa*, Poster [2012].
 _____ e SANTOS, Isabel, «Preparação e imprimatura: a matéria invisível», *The materials of the image. As matérias da Imagem*, Lisboa: Campo da Comunicação, 2010, pp.133-146.

ARAÚJO, Maria Eduarda Machado de, «Óleos, pintura e química», *Conservar Património*, n.º 2, Lisboa: Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal (ARP), Dezembro 2005, pp. 3-12.

ARRECHEA MIGUEL, Julio (Coord.), NIETO YUSTA, Constanza, SOTO CABA, Francisco Javier, SOTO CABA, Victoria, *Dicionário de Pintura, séculos XIV – XVIII*, Editorial Estampa L.^{da}, Lisboa, 2005.

ARIAS MONTANO, Benito (1527-1598), [Tractatus ad Sacr. Bibliorum apparatus pertinentes] Communes et familiars Hebraicae Lingue idioti, Antuerpia, 1571-1572.

ASHLEY-SMITH, Jonathan (Scient. Ed.), *Science for Conservators – Adhesives and Coatings*, vol. 3, London: Museums & Galleries Commission, 1999.

ATLAS, Allan. W., «La Contrarreforma en Italia y España», *La Música del Renacimiento*, Madrid, Ediciones Akal, S. A., 2002.

AVELAR, Mário, *Ekphrasis: o poeta no atelier do artista - Cosmos Literatura*, vol. 56, Chamusca: Cosmos, 2006.

AZAMBUJA, Sónia Talhé, *A linguagem simbólica da natureza, A flora e a fauna na pintura seiscentista portuguesa*, Lisboa: Nova Veja L.^{da}, 2009.

BARROS, João de, *Ropica Pnema* [1532], notas e estudo de I.S. Révah, vol. 2, Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica (INIC), 1983.

BASILE, E., Anna, G., Ottavi, C., Rinaldi, S., Rocassecca, P., Spinelli, P, «Supporti parietali per graffiti e dipinti - Mosaici e tarsie - Supporti lapidei e vitrei, - Supporti metallici - Gli smalti - Supporti lignei», *I supporti nelle arti pittoriche, Storia, Tecnica, Restauro*, Milano: Ugo Mursia Editore, Parte I, 1990, pp. 317-399.

BATTISTINI, Matilde, *Symbols and Allegories in Art*, translated by Stephen Sartarelli, Los Angeles: Getty Publications, 2005.

BAYARD, Marc (Dirct.), *L'histoire de l'art et le comparatisme - Les horizons du détour*, Collections D'histoire de l'art de L' Académie de France à Rome, Trad. par Karen Serres, Gesa zur Nieden et Gabriella Carpinelli, Paris: Somogy éditions d'art, 2007a.

_____, «Les enjeux du comparatisme en histoire de l'art», *L'histoire de l'art et le comparatisme - Les horizons du détour*, BAYARD, Marc (Dirct.), Collections D'histoire de l'art de L' Académie de France à Rome, Trad. par Karen Serres, Gesa zur Nieden et Gabriella Carpinelli, Paris: Somogy éditions d'art, 2007b, pp 9-23.

BÉGUIN, André, *Dictionnaire Technique de la Peinture*, vol. 4, I-M, Paris: A. Béguin (ed.) 1979.

BELLO, Maria do Rosário Lupi, «considerações sobre alguns filmes em cartaz», *Passos - Onde nasce a Esperança: À descoberta de lugares onde reconhecer uma Presença faz florescer a certeza sobre o futuro*, Ano XV, n.º 2, Lisboa: Taprobana Associação Cultural (TAC), Fevereiro 2009, p. 13.

BENEZIT, E., *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, vol. 1, A-B, [s. l.]: Librairie Gründ, 1948.

BENTO XVI (RATZINGER, Joseph), *Jesus de Nazaré. A Infância de Jesus*, Cascais: Príncípia, 2012.

_____, *São Boaventura de Bagnoregio. Audiência Geral, 3.3.2010*, R. A. Banchieri (Trad.), Roma: Lib. Ed. Vaticana, 2010. In <http://www.zenit.org>

BERGEON, Ségolène, *Restauration des Peintures, Les Dossiers du Département des Peintures*, vol. 21, Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1980.

_____, «Painting Techniques: Priming, Colored Paint Film and Varnish», *Pact - Scientific Examination of Easel Paintings*, R. van Schoute and H. Verougstrate-Marcq (eds), n.º 13, Strasbourg: Council of Europe, Parliamentary Assembly, 1986, pp.36-62.

_____, «Typologie des alteration de surface de la couche picturale», *ICOM, Committee for Conservation - 8th triennial meeting, 6-11 September, Sydney*,

Australia, Los Angeles, CA: The Getty Conservation Institute (GCI), 1987, pp.13-15.

_____, «*Science et Patience*» ou *la Restauration des Peinture*, Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1990.

BERTELLI, Sergio, «Culture e simboli del potere», *L'histoire de l'art et le comparatisme - Les horizons du détour*, BAYARD, Marc (Direct.), Collections d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome, Traductions de Karen Serres, Gesa zur Nieden et Gabriella Carpinelli, Paris: Somogy éditions d'art, 2007, pp 27-51.

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

BILOU, Francisco, «Alguns artistas estrangeiros residentes em Portugal (1550-1640). Notas documentais colhidas nos processos da Inquisição de Lisboa», *Cadernos de História da arte*, n.º1, Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa (IHA-FLUL), 2013, pp. 89-98.

BLUTEAU, Raphael, *Vocabulario Portuguez e Latino*, 10 vols., Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728.

BOER, J.R.J. van Asperen de, «Reflectografia I.V. de Pinturas», s. t., s. d. (artigo fotocopiado, Ref.ª 3654, 1973, Biblioteca da Direcção-Geral do Património Cultural, Lisboa), pp. 11-20.

BONAVENTURE, Saint, *Les méditations sur la vie du Christ*, H. Riancey (Trad.), Paris: Ed. Ch. Poussielgue, 1900.

BOULEAU, Charles, *Charpenters: la géométrie secrète des peintres*, Paris: Éditions du Seuil, 1963.

BOUZA ALVARES, Fernando, *Portugal no Tempo dos Filipes. Política, Cultura, Representações (1580-1668)*, Lisboa: Edições Cosmos, 2000.

BRADLEY, John William, *A Dictionary of miniaturists, illuminators, calligraphers, and copyists, with references to their works and notices of their patrons, from the establishment of Christianity to the eighteenth century*, vol. 1, London: Bernard Quaritsch, 1887-1889.

BRANCO, João de Freitas, *História da Música Portuguesa*, Lisboa: Coleção Saber, Publicações Europa-América L.^{da}, 1959.

BRANDI, Cesare, *Teoria del Restauro*, Torino: Ed. Giulio Einaudi, 1977.

BRÍGIDA DA SUÉCIA, Santa, *Meditações de Santa Brígida*, Alonso de Alcalá y Herrera (Trad.), Lisboa: Of. de Domingos Carneiro, 1664.

BRITO, Filomena, «A bandeira processional de Nossa Senhora da Misericórdia na vida portuguesa: testemunhos de tradição e valor», *Mater Misericordiae – Simbolismo e representação da Virgem da Misericórdia*, Nuno Vassalo e Silva (Coord.), Lisboa: Livros Horizonte e Museu de S. Roque, 1995, pp. 86-105.

BRUQUETAS GALÁN, Rocío, «"Reglas para pintar", Un manuscrito anónimo de finales de finales del siglo XVI», *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* (IAPH), Año VI, n.º 24, Septiembre, Sevilla: IAPH, 1998, pp. 33-44.

_____, *Técnicas y materiales. La pintura española en los Siglos de Oro*, Ciudad Rodrigo: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

BURGIO, Lucia, CLARK, R., *Library of FT-Raman spectra of pigments, minerals, pigment media and varnishes, and supplement to existing library of Raman spectra of pigments with visible excitation*. *Spectrochimica Acta Part A*, 57, Elsevier Science B.V., 2001, pp. 1491-1521.

BUSTINDUY FERNÁNDEZ, Maria Pilar, MIGUEL ORTEGO, J., GÓMEZ-CAMBRONERO, C., HORMAECHEA ORBE, L. B., SALAZAR LÓPEZ, J., UMARAN DEL CAMPO, E., *Criterios de restauración a debate: utopía o realidad*, Equipo 7 de Restauración SA, Bilbao: [s. l.], pp. 24-29.

CADORNEGA, António de Oliveira, *Descrição de Vila Viçosa (1683)*, com Introd. e notas de Heitor Gomes TEIXEIRA, Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1982.

CAETANO, Joaquim de Oliveira, «Ao modo de Itália: a pintura portuguesa na idade do humanismo», *A pintura Maneirista em Portugal, Arte no tempo de Camões*, Lisboa: Centro Cultural de Belém (CCB) e Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses (CNCDP), 1995, pp. 90-105.

_____, «Sob o manto protector: para uma iconografia da Virgem da Misericórdia», *Mater Misericordiae – Simbolismo e representação da Virgem da Misericórdia*, Nuno Vassalo e Silva (Coord.), Lisboa: Livros Horizonte e Museu de S. Roque, 1995.

_____ e CARVALHO, J. A. Seabra – *Roteiro do Pátio de São Miguel*, Évora: Gráfica Eboreense, 1997.

_____, «O retábulo flamengo da Évora: uma perspectiva», Lisboa: IMC, s.d., pp. 1-3. In <http://museudevora.imc-ip.pt/Data/Documents/RetabuloFlamengoEvora.pdf>

_____ e CARVALHO, J. A. Seabra, *Frescos Quinhentistas do Paço de S. Miguel*, Évora: Instituto de Cultura Vasco Vill' Alva (ICVV), 1998a.

_____, «O logro de Pantasileia. O Palácio dos Castros em Évora», *Do mundo antigo aos Novos Mundos, humanismo, classicismo e notícias dos descobrimentos em Évora (1516-1624)*, António Baptista Pereira (Coord.), Lisboa: CNCDP, 1998b, pp. 191-217.

_____ e CARVALHO, J. A. Seabra, FEA (Coord.), *Os tectos pintados do Paço dos Condes de Basto*, Évora: Gráfica Maiadouro, 2004.

CAETANO, Joaquim Inácio, *O Marão e as oficinas de pintura mural nos séculos XVI e XVII*, Lisboa: ed. Aparição, 2001.

_____, *Motivos decorativos de estampilha na pintura a fresco dos séculos XV e XVI no norte de Portugal: relações entre pintura mural e de cavalete*, Tese de doutoramento, História (Arte, Património e Restauro), Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2011. In <http://hdl.handle.net/10451/2829>

CALVO, Ana, *Conservación y Restauración, Materiales, Técnicas y Procedimientos, de la A a la Z*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.

_____, *Conservación y restauración de pinturas sobre lienzo*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002.

_____, «Avatares de las pinturas sobre tabla portuguesas y técnicas de elaboración», *La pintura europea sobre tabla. Siglos XV, XVI y XVII*, Madrid: ed. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura/Secretaria General Técnica, 2010, pp. 62-69.

_____, *Revista de Artes Decorativas*, Porto: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia da Arte (CITAR) da Universidade Católica Portuguesa (UCP), 2008.

CAMÕES, Luís de, *Os Lusíadas*, Lisboa: casa de Antonio Gõçalvez, 1572.

_____, *Os Lusíadas* [1572], Paulo Ramos (ed. org.), Porto: Porto Editora, L.^{da}, 1986.

CARLOTTI, Marinella, *O trabalho e o Ideal [Il Lavoro e l'Ídeale. Il ciclo delle fornelle del campanile di Giotto]*, *Passos*, n.º 10, Lisboa: TAC, Ano XVIII, 2012, pp. 23-24.

CARLYLE, L., 'Authenticity and adulteration: what materials were 19th century artists really using?' *The Conservator*, London: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC), 1993, pp. 56-60.

CARMO, A., ALVES, L. M., RIBEIRO, M. I., «Investigação Científica Aplicada ao Estudo de Obras de Arte», *Boletim da Sociedade Portuguesa de Química* (SPQ), II série, n.º 28, Lisboa: SPQ, 1987, pp.51-56.

CARRÓN, Julián, *Esta é a vitória que vence o Mundo: a nossa Fé*, Rimini, Lisboa: Ricsil -Artes Gráficas L.^{da}, 2008.

_____, «Para além do optimismo, a Esperança» (Apresentação de «Hope», n.º 2 de «Is it Possible to live this Way?», Dublin, 9 Jan. 2009 e NY, 17 Jan. 2009), *Passos*, Ano XV, n.º 2, Lisboa: TAC, 2009, pp. "I a IV".

CARVALHO, José Adriano de Freitas, «Sebastião de Morais, S.J. O confessor da Princesa de Parma», *D. Maria de Portugal, Princesa de Parma (1565-1577) e o seu tempo. As relações culturais entre Portugal e Itália na segunda metade de Quinhentos*, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), Centro Interuniversitário de História da Espiritualidade (CIHE), Instituto de Cultura Portuguesa (ICP), 1999, pp. 249-274.

CARVALHO, Rosário S., *A iconografia das obras de misericórdia em Arraiolos. Azulejo e gravuras*, Lisboa: IHA-FLUL/ Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica João Miguel dos Santos Simões, Pré-print., pp. 1-18. In http://redeazulejo.fl.ul.pt/redezulejaria_en/multimedia/File/fress_pre_print.pdf

CASANOVAS, Luís Elias, «A conservação preventiva: o conceito, a sua evolução e enquadramento. A classificação dos factores de degradação». *Boletim Semestral do Centro de Estudo, Conservação e Restauro dos Açores*, n.º 1, Angra do Heroísmo: Gráfica Maiadouro, 1998, pp.35-39.

_____, «A Memória dos Arquivos», *Arquivos e Bibliotecas* (A&B), n.º 20, Lisboa: A&B, 28 de Novembro de 2007.

_____, *A humidade relativa e a conservação*, Lisboa [2008].

CASTELLI, C., Parri, M., Santacesaria, A., «I supporti lignei: problemi di conservazione», *Problemi di Restauro, Riflessioni e Ricerche*, M. Ciatti/ OPD-MBCA (Coord.), Firenze: Edifir, 1992, pp. 41-63.

_____, «Tecniche di costruzione dei supporti lignei dipinti», *Dipinti su Tavola, la tecnica e la conservazione dei supporti*, M. Ciatti, C. Castelli e A. Santacesaria (Coord.), Opificio delle Pietre Dure del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali (OPD-MBCA), Firenze: Edifir, 1999, pp. 59-98.

CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE (CCI), «Storage and Display Guidelines for Paintings», *CCI Notes*, 10/3, Ottawa: Communications Canada, 1993a.

_____, «Environmental and Display Guidelines for Paintings», *CCI Notes*, 10/4, Ottawa: Communications Canada, 1993b.

_____, «Basic Handling of Paintings», *CCI Notes*, 10/13, Ottawa, Communications Canada, 1993c.

_____, «Condition Reporting – Paintings. Part III: Glossary of Terms», *CCI Notes* 10/11, Ottawa: Communications Canada, 1994.

_____, «Care and Cleaning of Iron», *CCI Notes* 9/6, Ottawa: Communications Canada, 1995.

CENNINI, Cennino d'Andrea, *Traité de la Peinture*, mis en lumière pour la première fois avec des notes par le chevalier G. Tambroni, Trad. par Victor Mottez, Paris: Jules Renouard Libraire, 1858.

_____, *Il Libro dell'Arte*, Vicenza: Neri Pozza Editore, 1982.

_____, *El Libro del Arte*, comentado y anotado por Franco Brunello, Madrid: Ediciones Akal SA, 1988.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANDT, Alain, *Dictionnaire des Symbole, Mythes, Rêves, Costumes, Geste, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Paris: Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1982.

CIATTI, Marco (Coord.), *Problemi di Restauro, Riflessioni e Ricerche, I sessanta anni di attività del laboratorio di restauro dei dipinti 1932-1992*, Firenze: Edifir, Dezembro 1992.

CIRLOT, J. E., *A Dictionary of Symbols*, traduzido do espanhol por Jack Sage, London: Routledge & Kegan Paul, 1971.

COCHE, Richard, *Raffaello Sanzio*, Rutland: Chaucer Press, 2004.

CONTI, Natale, *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem* [1551], R. M. Iglesias Montiel y Maria Consuelo Álvares Morán (trad. y coment.), Universidad de Murcia, 1998.

CORDEIRO, Filipa R., *Alterações e causas de degradação das pinturas de cavalete*, Conservação e Restauro III - Pintura, Lisboa: ESCR [1993/94] (pp. 1-6).

_____, *Estudo e tratamento de duas pinturas “Santa Catarina de Alexandria” – século XVI, e “Anunciação do Anjo a Nossa Senhora” – século XVII*, Tese, Lisboa: ESCR [1995] (pp. 1-287).

_____, «Estudo e Conservação de uma pintura de *Francesco Trevisani*», *Património Estudos*, n.º 6, Lisboa: DE-IPPAR, 2004, pp. 186-203.

_____, *Relatório científico do tratamento da pintura sobre madeira “Juízo Final” de Álvaro Nogueira. Museu Nacional Machado de Castro*, Estoril: Veritage, Preservação de Bens Culturais, L.^{da}. (VPBC) [2005] (pp. 1-22).

_____, *Relatório científico do tratamento da pintura sobre madeira “A Visitação da Virgem” de Tomás Luís*, VPBC [2004] (pp. 1-21).

_____, «A Visitação da Virgem, de Tomás Luís. Relatório científico do tratamento da pintura sobre madeira», V. Serrão e F. R. Cordeiro, *Tomás Luís e o Retábulo da Igreja da Misericórdia*, Lisboa: Ed. Colibri, 2005, cap. II, pp. 51-87.

_____, *Pintura a óleo sobre tela “Natureza Morta com cesto de flores”, século XVII. Estudo Histórico e Iconográfico*, Estoril: VPBC [2008a] (pp. 1-10).

_____, *Thomás Luis, pintor maneirista do sacro e do profano: história, conservação e restauro*, Projecto de candidatura a Doutoramento, Lisboa: IHA-FLUL [Jun. 2008**b**] (pp. 1- 20).

_____, *Igreja Paroquial de S. Marcos de Calhandriz - Conservação e Restauro do Património Móvel e Imóvel*, Estoril: VPBC [Jul. 2008**c**] (pp. 1-123).

_____, *Igreja Matriz de Unhos - Imagem devocional de Santo António, século XVI, Diagnóstico e Proposta de Tratamento*, Estoril: VPBC [Ag. 2008**d**] (pp. 1-4).

_____, *Olhar de perto Thomás Luis e a Visitação: Teoria da arte e Fortuna Crítica*, Seminários de Doutoramento do IHA-FLUL, Prof. Doutor Vítor Serrão, Lisboa: Instituto de Gestão das Actividades Culturais (IGAC) [Fev. 2009**a**] (pp. 1-105).

_____, *Obra de Arte e Laboratório*, Seminário de Doutoramento do IHA-FLUL, Prof. Doutora Clara M. Soares, Lisboa: IGAC [Abril de 2009**b**] (pp. 1-34).

_____, *Estudo e tratamento científico da “Visitação” de Thomás Luis: Dialéctica do Restauro e Ciência e Consciência do Património*, Seminários de Doutoramento do IHA-FLUL, Prof. Doutora Maria João Baptista Neto, Lisboa: IGAC [Jun. 2009**c**] (pp. 1-44).

_____, *A “Visitação” de Thomás Luis: Museologia e Curadoria*, Seminário de Doutoramento do IHA-FLUL, Prof. Doutor Fernando Grilo, Lisboa: IGAC [Jun. 2009**d**] (pp. 1-37).

_____, «A *Visitação*, de Thomás Luis», Actas das II Jornadas da ARP, *A Prática da Teoria, Tratamentos de Conservação e Restauro, 29 e 30 de Maio, Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), 2010a*, pp.73-87. In <http://www.ciarteblog.blogspot.com/2010/01/actas-das-ii-jornadas-da-arp.html> (consulta: 30.04.2010)

_____, «The Visitation of the Blessed Virgin Mary, by Thomás Luis», *e-conservationline magazine*, n.º 13, 2010**b**, pp. 78-93. In <http://www.e-conservationline.com/content/view/868/279/> e <http://www.e-conservationline.com/content/view/866/288/> (author’s rectification) (consulta: 20.07.2013)

_____, «Problemas em intervenções de conservação e restauro. Como evitá-los?», *Ge-conservación/ conservação*, n.º 1, 2010c, pp. 143-161. In <http://www.ge-iic.com/ojs/index.php/revista/issue/view/2> (consulta 20 Julho 2013)

_____, «O Futuro do painel quinhentista de Thomás Luis: valorização cultural e prevenção», *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras*, n.ºs 9-10, Lisboa: IHA, CDFLL, CHUL, 2010-2011, pp. 241-277.

_____, LE GAC, A., CANDEIAS, A., SERRÃO, V. – «Mural paintings at the Condes de Basto Palace: scientific preliminary study», *Physical and Chemical analytical Techniques in Cultural Heritage*, 1-2 Junho, CFA-UL, Lisboa, sinopse [2011] (p.1).

_____, PESSANHA, S., CANDEIAS, A., CARVALHO, M. L., LE GAC, A., SERRÃO, V., «Pinturas murais do Paço Real de S. Miguel (Évora, Portugal): estudo das técnicas originais e ulteriores», *Actas do Simpósio: Património em Construção – Contextos para a sua Preservação, 24-25 de Novembro*, J. Delgado Rodrigues e S. Pereira (ed.), Lisboa: Laboratório Nacional de Engenharia Civil (LNEC), 2011a, pp. 167-174.

_____, ROSADO, T., MIRÃO, J., CALDEIRA, A. T., LE GAC, A., SERRÃO, V., «Pinturas murais do Palácio dos Condes de Basto, atribuídas a Thomás Luis (Évora, Portugal): diagnóstico e salvaguarda», *Actas do Simpósio: património em Construção – Contextos para a sua Preservação, 24-25 de Novembro*, J. Delgado Rodrigues e S. Pereira (ed.), Lisboa: LNEC, 2011b, pp. 399-406.

_____, «Dados inéditos sobre a influência de S. Boaventura no tema da *Visitação*: o abraço e S. José», sinopse [submetido à revista *Invenire* - 15.03.2012] (pp. 1-3).

_____, «A *Visitação* de Thomas Luis no contexto europeu: critérios de conservação e restauro baseados nos estudos iconográfico e da técnica» («The *Visitation* by Thomas Lewis on the European context: conservation and restoration criteria based on iconographic and technical studies»), *Estudos de Conservação e Restauro 4*, Porto: CITAR/ UCP, 2013a, pp. 167-188. In http://artes.ucp.pt/citar/ecr/ecr_04/ecr_04.pdf (consulta: 20.07.2013)

_____, «G. Cannicci's Visitation altarpiece, copy after Mariotto Albertinelli: the value of technical investigation», *The Real Thing? The Value of Authenticity and Replication for Investigation and Conservation*, University of Glasgow, 6th-7th December 2012, Poster, Glasgow: University of Glasgow, 2013b. In <http://www.gla.ac.uk/schools/cca/research/instituteofarthistory/projectsandnetworks/researchnetworkfortextileconservationdresstextilehistorytechnicalarthistory/therealthingconferenceposters/#d.en.275379> (consulta: 20.07.2013)

_____, «Altarpieces in Portugal: joinery techniques within the context of fifteenth- and sixteenth-century European workshop practice», *The Renaissance Workshop: The Materials and Techniques of Renaissance Art*, British Museum (BM), London, 10th – 11th May 2012, David Saunders, Marika Spring, Andrew Meek (eds.), London: Archetype Publications Ltd. & British Museum, 2013c, pp. 49-59. In <http://www.archetype.co.uk/publication-details.php?id=192> (consulta: 05.09.2013)

_____, PESSANHA, S., ROSADO, T., CARVALHO, M. L., LE GAC, A., SERRÃO, V., «Pinturas murais do Palácio dos Condes de Basto, atribuídas a Thomas Luis (Évora, Portugal): estudo da técnica, diagnóstico e critérios de conservação e restauro», *Estudos de Conservação e Restauro* 5, Porto: CITAR/UCP [in peer review 30.05.2013d] (pp. 1-20).

_____, «Ver através da *Visitação* de Thomas Luis: contributos iconológicos», *Cadernos de História da Arte*, n.º 2, Lisboa: IHA-FLUL [in peer review 31.07.2013e] (pp. 1-16).

CORREIA, Ana Paula Rebelo, «Azulejos de Vila Viçosa», revista *Monumentos*, n.º 27, Lisboa: Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU), 2007, pp. 134-145.

CORREIA, Virgílio, *A pintura a fresco em Portugal nos séculos XV e XVI*, Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1921.

_____, *Livro dos regimêtos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sepre leal cidade de Lixboa* (1572), Coimbra: Impr. da Universidade, 1926.

CORTE-REAL, Jerónimo, *Sucesso do segundo cerco de Diu, Códice Cadaval 31 – ANTT*, Introdução de Martim de Albuquerque, Colecção “História da Cultura Portuguesa”, Lisboa: Ed. Inapa/ Academia Portuguesa de História (APH), 1991.

COSTA, José M. Aguiar, *Estudos Cromáticos nas Intervenções de Conservação em Centros Históricos*, Tese de Doutoramento, LENEC/ Universidade de Évora (UE) [1999].

COURCELLES, Dominique de, «Stratégies théologico-politiques et comparatisme artistique à Séville (XVI^e-début XVII^e siècle)», *L’histoire de l’art et le comparatisme - Les horizons du détour*, BAYARD, Marc (Dirct.), Collections D’histoire de l’Art de L’Académie de France à Rome, Traductions de Karen Serres, Gesa zur Nieden et Gabriella Carpinelli, Paris: Somogy Éditions d’Art, 2007, pp 115-136.

CRUZ, António João, «Imagens em transformação: os painéis da igreja de Santa Maria, de Tavira, encontrados na ermida de São Pedro, e os problemas colocados pelo seu restauro e estudo laboratorial», *Conservar Património*, n.º 2, Lisboa: ARP, 2005, pp. 29-53.

_____, «sobre o uso e desuso de alguns termos relacionados com os materiais constituintes das obras de arte», *Conservar Património*, n.º 3-4, Lisboa: ARP, Dez. 2006a, pp. 73-78.

_____, António João, «Para que serve à história da arte a identificação dos pigmentos utilizados numa pintura?», *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 5, Lisboa: Conselho Directivo da Faculdade de Letras de Lisboa e CHUL, 2006b, pp. 445-462.

_____, António João, «Em busca da imagem original: Luciano Freire e a teoria e a prática do restauro de pintura em Portugal cerca de 1900», *Conservar Património*, n.º 5, Lisboa: ARP, 2007a, pp. 67-83.

_____, António João, «Pigmentos e corantes das obras de arte em Portugal, no início do século XVII, segundo o tratado de pintura de Filipe Nunes», *Conservar Património*, n.º 6, Lisboa: ARP, 2007b, pp. 39-51.

DACOS, Nicole, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London: Chatto & Windus, 1977.

_____ e SERRÃO, Vítor, «Des grotesques a la peintures de “brutesque”», *Portugal et Flandres: Visions de L'Europe (1550-1680)*, [s.l.]: Fondation Europália International, 1991, pp. 41-55.

_____, *Rafael. Las Logias del Vaticano*, Barcelona: Lunwerg Ed., 2008.

DELGADO, D., «Análise comparativa entre as pinturas Virgem da Glória e as doze representando o Ciclo da vida da Virgem do retábulo da Sé de Évora, com incidência nos principais aspectos materiais e técnicos», Lisboa: Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo do Instituto dos Museus e da Conservação, Instituição Pública (LCRJF-IMC IP) [2008] (pp. 1-12).

DENNINGER, E., «*What is bianco di San Giovanni*», *Studies in Conservation*, n.º19, Londres: IIC, 1974.

DEPUYDT-ELBAUM, Livia, FRANÇOISE, Rosier, «*Le Retable Miraflores peint par Juan de Flandes en 1496-1499: une oeuvre atypique*», *Preprints of the ICOM-CC 16th Triennial Conference, Lisbon, 19-23 September 2001*, DVD, pp. 1-9 [1304_405_DEPUYDT-ELBAUM_ICOM-CC_2011].

DERRICK, M., STULIK, D., LANDRY, J., *Infrared Spectroscopy in Conservation Science*, Los Angeles: GCI, 1999.

DESTERRO, Teresa, «O tapete na obra pictórica de Francisco de Campos», catálogo da exposição *O Tapete Oriental em Portugal, Tapete e Pintura, Séculos XV-XVIII*, Teresa P. Pereira e Jessica Hallet (Coord.), Lisboa: MNAA, 2007, pp. 147-150.

_____, Teresa, *Francisco de Campos (c. 1515-1580) e a “Bella Maniera”, entre a Flandres, Espanha e Portugal*, tese de Doutoramento, FLUL, 2008a. In <http://hdl.handle.net/10451/3938>

_____, «O pintor maneirista Francisco de Campos (act. 1535-1580). Influências e originalidades», *O largo tempo do Renascimento – Arte, Propaganda e Poder*, Casal de Cambra: Ed. Caleidoscópio e Artes Gráficas S. A., 2008b, pp. 259-288.

DESWARTE-ROSA, Sylvie, *Ideias e Imagens em Portugal na época dos Descobrimentos. Francisco de Holanda e a teoria da arte*, Maria Alice Chico (trad.), Lisboa: Difel, 1992.

_____, (Coord.), *À travers l'image. Lecture iconographique et sens de l'oeuvre. Actes du Seminaire CNRS, Histoire de l'art et iconographie*, Catherine Monbeig-Goguel (Dir.), Paris: Klincksieck, 1994.

_____, «Francisco de Holanda: *Maniera e Idea*», *A pintura Maneirista em Portugal, Arte no tempo de Camões*, Lisboa: CCB/CNCDP, 1995, pp. 58-89.

_____, «Si dipinge col cervello et non con le mani. Italie et Flandres», *Fiamminghi a Roma, 1508-1608* (Actas do Simpósio Internacional realizado em Bruxelas, 24-25 Fev. 1995), N. Dacos (org.), *Bolletino d'Arte - Supplemento*, n.º 100, 1997a, pp. 277-294.

_____, *Les enluminures de la Leitura Nova 1504-1552. Étude sur la culture artistique au Portugal au temps de l'Humanisme*, Paris: FCG, Centro Cultural Português (CCP), 1977b.

_____, «L'expédition de Tunis (1535): images, interprétations, répercussions culturelles», *Chrétiens et Musulmans à la Renaissance*, Actes du 37^{ième} Colloque International du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Paris: 1998, pp. 78-132.

DIAS, Pedro, *Álvaro Nogueira e a pintura maneirista de Coimbra*, Coimbra: Epartur, 1977.

_____, *Visitações da Ordem de Cristo de 1507 a 1510. Aspectos artísticos*, Coimbra: Editora Limitada, 1979.

_____, e SANTOS, J., *A pintura maneirista de Coimbra – ensaio iconográfico*, Coimbra: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (IHA-FLUC), 1988.

_____, *História de Arte Portuguesa no mundo (1415-1822). O espaço do Atlântico*, Navarra: Círculo de Leitores, 2008.

DIGNARD, Carole, DUMKA, H., MARSHALL, J., *Profession: Restaurateur, Conserver les oeuvre du passé pour le futur*, Ottawa: Association for Conservation of Cultural Property (CAC) e Canadian Association of Professional Conservators (CAPC), 1997.

DIOSCORIDES ANARZABEI, Pedacii, *De medicinali materia libri quinq[ue]. De virulentis animalibus & venenis cane rabioso & eoru[m] notis ac remediis libri quattuor*. Ioanne Ruellio Suessionensi interprete, Antonio de Nebrija (Pref.). Compluti carpetani[a]e: in officina Arnaldi Guillelmi, 1518.

_____ (Dioscorides Anazarbeo, Pedacio), *Acerca de la materia medicinal, y de los venenos mortiferos*, traduzidos de lengua griega, en la vulgar castellana, & ilustrado con claras substantiales annotationes, y con las figuras de innumeras plantas exquisitas y raras, por el Doctor Andres de Laguna, Salamanca: por Mathias Gast, 1566.

D'OREY, Carmo, *O que é a arte? A perspectiva analítica*, Lisboa: 1º ed. Dinalivro, 2007.

DUARTE, Sónia M. da Silva, *A Iconografia musical na pintura Quinhentista portuguesa, luso-flamenga e flamenga em Portugal, para o reconhecimento das práticas musicais da época: fontes e modelos utilizados nas oficinas de pintura*, Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL) [2011].

ERHARDT, David, MECKLENBURG, M., «Relative humidity re-examed», *Preventive Conservations to the Ottawa Congress, 12-16 September*, London: IIC, 1994, pp.32-37.

ERNESTO, Soares, *Dicionário de Iconografia portuguesa*, vol. 3, Lisboa: Ed. Instituto para a Cultura, 1950.

ESPANCA, Túlio, «A obra do pintor Francisco João», *A Cidade de Évora*, n.^{os} 37-38, 1955-1956, pp. 183-200.

_____, *Inventário Artístico de Portugal, Concelho de Évora*, vol. 7, Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1966.

_____, «Acheugas Iconográficas para a História da Pintura Mural no Distrito de Évora», Évora: *Cadernos de História e Arte Eborense – XXVIII*, 1973.

_____, *Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Évora*, vol. 2 e 9, Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1978.

ESTEVES, Lília, *Madeiras*, Lisboa: ESCR/ Instituto José de Figueiredo (IJF), (s.d.).

_____, e KLEIN, Peter, «Estudo dendrocronológico de painéis de carvalho dos séculos XVI e XVII, como base para estabelecer uma cronologia para Portugal», *Estudo da pintura portuguesa. Oficina de Gregório Lopes*, Actas, Lisboa: Instituto José de Figueiredo, 1999.

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

EWBANK, Thomas, *Vida no Brasil*, Belo horizonte, vol. 28, Brasil: Livraria Italiana, Ed. Limitada, 1976.

FALCÃO, J. António, FERREIRA, J. M., «Jaques de Campos e o retábulo-mor da igreja da Misericórdia de Aldeia Galega do Ribatejo (Montijo)», *Boletim de Trabalhos Históricos*, n.º 37, Lisboa: Conselho dos Monumentos e Bens Artísticos do Distrito de Setúbal, 1986, pp. 229-243.

FALCÃO, Lina, «Cabedais», *Conservar é conhecer*, Adília Alarcão e Pedro Redol (Coord.), Coimbra: MNMC, Set. 2005, pp. 13-24.

FEA, *Paço de S. Miguel*, Folhas de sala, s.d. [Dez. 2008].

FELLER, Robert L., STOLOW, N., JONES, E. H., *On Picture Varnishes and Their Solvents*, Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1985.

FERGUSON, George, *Signs and Symbols in Christian Art*, New York: Oxford University Press, 1966.

FERNANDES, José Manuel, «A cidade de mármore», *Callipole*, n.º 12, 2004, pp. 205-207.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, «Iconografia e simbólicas cristãs», *Pedagogia da Mensagem*, separata da revista *Theologica*, 2ª série, n.º 30, fasc. 1, Braga, 1995, pp. 57-64.

_____, *A arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela. Materiais e técnica*, Tese de Doutoramento, vol. 1, Porto: Câmara Municipal do Porto (CMP), 1989.

FERREIRA, C., «A pintura flamenga em Portugal de inícios do século XVI: O Tríptico do Espírito Santo da Igreja de São Pedro de Miragaia», *Materiais e Técnicas de Pintores do Norte de Portugal*, Porto: UCP, 2010, pp. 1-9. In http://artes.ucp.pt/citar/mtpnp/estudos/triptico_pentecostes_01_contexto_historico.pdf

FERRERAS ROMERO, Gabriel, «La Visitación de la Virgen» (ficha del catálogo), Fernández-Baca Casares, Román (Direct.), *Catálogo Pedro de Campaña en el retablo de Triana, la restauración del IAPH*, Sevilla: Junta de Andalucía, 2010, pp. 64-65.

FIGUEIRA, Francisca, «Terminologia para a definição da conservação-restauro do património cultural material, Resolução aprovada pelos membros do ICOM-CC durante o 15º Encontro Trienal, Nova Dehli, 22-26 de Setembro de 2008», tradução da versão francesa, *Conservar Património*, n.º 6, Lisboa: ARP, Dez. 2007, pp. 55-56.

FIGUEIREDO, Cândido, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, vols. 1 e 2, Venda Nova: Bertrand Editora, 1996.

FILIPETTI, Roberto (Coord.), *A Capela dos Scrovegni, O Evangelho segundo Giotto*, Lisboa: Colégio de S. Tomás, 2008.

FLOR, Pedro, «Lisboa no século XVI: o cenário da circulação de Artistas, Modelos e Obras», *Colóquio de História da Arte - Portugal, A Europa e o Oriente. Circulação de artistas, modelos e obras*, Fundação das Casas de Fronteira e Alorna (FCFA), 25 Março 2010, Lisboa [2010].

FRADA, João José Cúcio, *Guia Prático para a elaboração e apresentação de trabalhos científicos (teses, monografias, relatórios, currículos, projectos)*, Lisboa: Edições Cosmos, 1997.

FRANCO, Anísio Salazar, CAETANO, J. O., SERRÃO, V., *A Pintura dos séculos XVI a XVIII no Concelho de Cuba*, Cuba: Câmara Municipal de Cuba, 1992.

FOUCAULT, Michel, *As palavras e as Coisas. Uma Arqueologia das Ciências Humanas*, Porto: Edições 70, 1998.

FRANGI, Giuseppe, «O Manifesto deste ano», *Passos*, Ano XIV, nº11, Lisboa: TAC, Dez. 2008, p. 10.

GALLE, Philippe, *Icones prophetarum, maiorum et minorum Veteris Testamenti, a Philippe Gallaeo collectae atque express*, [Antuerpia?]: [s. n.], 1594.

GARCÍA-FRÍAS CHECA, Carmen, *Gaspar Becerra y las pinturas de la Torre de la Reina en el Palacio de El Pardo*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2005.

_____, «Pellegrino Tibaldi y los frescos de la biblioteca de El Escorial», *Los frescos italianos de El Escorial*, Mario Di Giampaolo (Coord.), Madrid: ed. Electa, 1993, pp. 175-201.

GARRIDO, Carmen, «Las técnicas flamencas e italianas en relación con la pintura española de los siglos XV y XVI», *La pintura europea sobre tabla. Siglos XV, XVI y XVII*, Madrid: Instituto del Patrimonio Cultural de España/Secretaría General Técnica, Ministerio de Cultura, 2010, pp. 126 - 133.

GETTENS, Rutherford J., STOUT, George L., *Painting Materials, A Short Encyclopaedia*, New York: Dover publications, 1966.

GIAMPAOLO, Mário (Coord.), *Los frescos italianos de El Escorial*, Madrid: ed. Electa, 1993.

GIGANTE, Bárbara, «Resinas Naturais», *Conservar Património*, n.º 1, Lisboa: ARP, 2005, pp. 33-46.

GIL, Milene, SERRÃO, V., SILVA, A. S., MIRÃO, J., VALADAS, S., MARTINS, R., CANDEIAS, A., «A casa de frescos dos Sanches de Baena – elementos de estudo para o seu conhecimento», *Callípole, Revista de Cultura*, n.º 19, Vila Viçosa: Câmara Municipal de Vila Viçosa (CMVV), 2011, pp. 253-266.

GIUSSANI, Luigi, *É possível viver assim? Uma estranha abordagem à existência cristã. Fé*, vol. 1, Coimbra: Ed. Tenacitas, 2007.

_____, *É possível viver assim? Uma estranha abordagem à existência cristã. Esperança*, vol. 2, Coimbra: Ed. Tenacitas, 2009.

GLARE, P. G. W., *Oxford Latin Dictionary*, Oxford: Oxford University Press, 2007.

GOMBRICH, E.H., *A História da Arte*, Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 4ª Ed., 1988.

GOMES, António Luís (Pref.), PESTANA, Manuel Inácio (Coord.), *Mercês de D. Teodósio II*, Caxias: Fundação da Casa de Bragança (FCB), 1967.

GONZÁLEZ GÓMES, Juan Miguel, «Una Tabla Sevillana del siglo XVI, Inédita», *Laboratorio de Arte*, n.º 18, Sevilla: Laboratorio de Arte, 2005, pp. 115-122.

GOODY, Jack, *The Culture of Flowers*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

GORBUSHINA, A. A.; HEYRMAN, J.; DORNIEDEN, T.; GONZALES-DELVALLE, M.; KRUBEIN, W. E.; LAIZ, L.; PETERSEN, K.; SAIZ-JIMENEZ, C.; SWINGS, J. «Bacterial and fungal diversity and biodeterioration problems in mural paintings environments of St. Martin's church (Greene-Kreiensen, Germany)», *International Biodeterioration & Biodegradation*, n.º 53, 2004, pp. 13-24.

GOUVEIA, António Camões e BRANCO, Manuel (Coord.), *A painter in Évora, Francisco Henriques during the Age of King Manuel I*, Lisboa: CNCDP, 1997.

_____, «Contra-Reforma», *Dicionário de história religiosa de Portugal*, Carlos Moreira Azevedo (Dir.), vol. 2, Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, pp.15-19.

_____, «O europeu Francisco Xavier (1506-1552), um dos fundadores da Companhia de Jesus (1540), missionário no Oriente (1542-1552)», *Oriente*, n.º 13, Lisboa: Fundação Oriente, Dez. 2005, pp. 58-69.

GRÉAL, Jacqueline, *Mensagem de Santa Clara à Juventude*, Braga: Editorial Franciscana, 1983.

GREGÓRIO, R., NEVES, A., ROMÃO, P., «Conservation and restoration of the panel "Saint Sebastian calling on the faith of the Christian captive brothers Marcus and Marcellianus", from the Museum of Angra do Heroísmo, Terceira Island, Azores», *Conservar Património*, n.º12, Lisboa: ARP, 2009, pp. 17-35.

GRIMAL, Pierre, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Victor Jabouille (trad.), Lisboa: Difel, 2004.

GUERRA, Amílcar, *Plínio e a Lusitânia*, Lisboa: Colibri, 1995.

GUERREIRO, Duarte, BOBONE, V. (Coord.), *Pousada D. João IV*, [s.l.]: Critério, Produção Gráfica, L.^{da}, Enatur - Pousadas de Portugal, 1997.

GUILLEMARD, D., «Conservation? Restauration?», *La Conservation Préventive: 3^{ième} Colloque de l'Association des Restaurateurs d'Art et d'Archéologie de Formation Universitaire (ARAAFU)*, Paris, 8-10 octobre 1992, Paris: ARAAFU, 1992.

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

_____, «A Pintura Maneirista em Évora», *A Cidade de Évora*, n.^{os} 35-36, 1954.

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

HALLETT, Jessica, «Tapete, Pintura, Documento. O Tapete Oriental em Portugal», catálogo da exposição *O Tapete Oriental em Portugal. Tapete e Pintura, Séculos XV-XVIII*, Teresa P. Pereira e Jessica Hallet (Coord.), Lisboa: MNAA, 2007a, pp. 31-50.

_____, «Jardins encantados», catálogo da exposição *O Tapete Oriental em Portugal. Tapete e Pintura, Séculos XV-XVIII*, Teresa P. Pereira e Jessica Hallet (Coord.), Lisboa: MNAA, 2007b, pp. 79-88.

_____, «Tapete orientais e ocidentais: Intercâmbios artísticos peninsulares no século XVI», *O largo tempo do Renascimento – Arte, Propaganda e Poder*, Casal de Cambra: Caleidoscópio – Ed. e Artes Gráficas S.A., Dez. 2008, pp. 225-258.

_____ e SENOS, Nuno (Com. Org.), *Colóquio De todas as Partes do Mundo: O Património do 5º Duque de Bragança, D. Teodósio I, Centro de História de Além-Mar* (CHAM), FCSH-UNL, 20-30 Set. 2011, Lisboa [2011].

HANSEL, Sylvaine, *Benito Arias Montano (1527-1598), Humanismo e Arte en España*, Huelva: Editorial Regional de Extremadura, Universidade de Huelva, 1999.

HARLEY, R.D., *Artist's Pigments c.1600-1835, A Study in English Documentary Sources*, Londres: Butterworths Scientific, 1982.

HENDY, Philip et LUCAS, A. S., «Les préparations des peintures», *Museum*, vol. XXI, n.º4, Paris: Rédaction Editorial – UNESCO, 1968, pp. 245-276.

HENRIQUES, F., BAILÃO, A., GARCIA, M., «The Conservation-Restoration of the “Charola” Paintings of the Convent of Christ in Tomar», *e-conservationline magazine*, n.º 14, 2010, pp. in *e-conservationline magazine* 14 (2010), 55–69, http://e-conservationline.com/component/option,com_docman/task,cat_view/gid,95/Itemid,242/

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F., «Evolución del concepto de museo», *Revista General de Información y Documentación*, vol. II, Madrid: Ed. Complutense, 1992.

HOCHMANN, Michel, «À propos des débuts de l'opposition entre Venise et Rome: le rôle de l'Accademia degli Inflammati et de Bernardino Tomitano», *L'histoire de l'art et le comparatisme - Les horizons du détour*, BAYARD, Marc (Dirct.), Collections d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome, Traductions de Karen Serres, Gesa zur Nieden et Gabriella Carpinelli, Paris: Somogy Éditions d'Art, 2007, pp 157-169.

HODGE, S., Spring, M., Marchant, R., «The construction and painting of a large Castilian retable: a study of techniques and workshop practices», *IIC Painting Techniques History, Materials and Studio Practice. Contributions to the Dublin Congress 7-11 September*, London: ed. Ashok Roy and Perry Smith/ IIC-HAW, 1998, pp. 70-76.

HOLANDA, Francisco de, *De la Pintura Antigua (1548)*, Versión castellana de Manuel Denís (1563), Madrid: Ed. E. Tormo y F.J. Sánchez Cantón, Madrid, 1921.

_____, *Da Pintura Antiga*, José da Felicidade Alves (introd. e notas) Lisboa: Ed. Livros Horizonte, 1984.

_____, *Diálogos em Roma*, José da Felicidade Alves (introd. e notas) Lisboa: Ed. Livros Horizonte, 1984.

HORIE, C.V., *Materials for conservation - organic consolidants, adhesives and coatings*. Great Britain: Butterworth Heinmann, 1987.

HOURS, Magdeleine, *Analyse scientifique et conservation des peintures: découvrir, restaurer, conserver*, Paris: Office du Livre, 1986.

_____, *Les Secrets des Chefs-d'Oeuvre*, Paris: Éditions Robert Laffont, 1988.

HUME Martin, *Calendar of State Papers, Spain (Simancas) - 1587-1603*, vol. 4, Ed. Autor, 1899.

IJF, *Boletim Informativo – 1987/1988, Actividades de Conservação e Restauro*, Lisboa: Minerva do Comércio, 1989.

IMPELLUSO, Lucia, *Nature and its Symbols*, Stephen Sartarelli (Trad.), Los Angeles: Getty Publications, 2004.

INSTITUTO SUPERIOR DA POLÍCIA JUDICIÁRIA E CIÊNCIAS CRIMINAIS (ISPJCC), *Manual Básico de Segurança, Projecto igreja segura*, Lisboa: ISPJCC/ Museu e Arquivos Históricos da Polícia Judiciária (MAHPJ), 2004.

JANSON, H. W., *História da Arte. Panorama das Artes Plásticas e da Arquitectura, da Pré-História à actualidade*, Lisboa: FCG, (s.d.).

JORGE, Padre J. E. (Coord.), *Sé Velha de Coimbra: Culto e Cultura. Ciclo de Conferências Catedral de Santa Maria de Coimbra, 2003*, Coimbra: Oficinas da Gráfica de Coimbra, 2005.

KAUFMANN, Thomas, *The Mastery of Nature, Aspects of Art, Science, and Humanism in the Renaissance*, New Jersey: Princeton University Press, 1993.

KRIŽNAR, Anabelle, Workshop practice in Slovenian wall paintings from the fourteenth and fifteenth centuries. In *The Renaissance Workshop: The Materials and Techniques of Renaissance Art, British Museum (BM), London, 10th – 11th May 2012*, David Saunders, Marika Spring, Andrew Meek (eds.), London: Archetype Publications & British Museum, 2013, pp. 10 - 19.

KUBLER, G. (ed.), *The Antiquity of the Art of Painting by Félix da Costa*, New Haven-London: Yale University Press, 1967.

LAMEIRA, Francisco, «O retábulo em Portugal no século XVI: abordagem preliminar», *O largo tempo do Renascimento – Arte, Propaganda e Poder*, Caleidoscópio – Ed. e Artes Gráficas, SA, Casal de Cambra, Dez. 2008, pp. 289-310.

LAURIE, A. P., *The Painter's Methods and Materials*, New York: Dover Publications, 1967.

LE GAC, Agnès, «Deontologia e Formação do Conservador-Restaurador. A criação da ARP», *Boletim da Associação para o Desenvolvimento da Conservação e Restauro*, n.º 5, Lisboa: Associação para o Desenvolvimento da Conservação e Restauro (ADCR), 1996a, pp. 10-11.

_____, «Panorama sobre a Formação do Conservador-Restaurador», *Boletim da Associação para o Desenvolvimento da Conservação e Restauro*, n.º 5, Lisboa: ADCR, 1996b, pp. 24-28.

_____, «Tudo o que você quis saber sobre o “Coche dos Oceanos” e nunca ousou perguntar. Ou sobre o conceito de Autenticidade e a ética de uma apresentação museológica», *Boletim da Associação para o Desenvolvimento da Conservação e Restauro*, n.ºs 8-9, Lisboa: ADCR, 1998, pp. 37-43.

LEITE MAGALHÃES, S., SEQUEIRA BRAGA, M. A., ASCASO, C., «Pátinas biogénicas numa fachada granítica do Edifício do Largo do Paço (Braga)», *Actas do V Congresso Nacional de Geologia, Lisboa, 18-20 Nov. 1998*, Lisboa: Comissão do Instituto Geológico e Mineiro (IGM), pp. F194-F197.

LETTA, Elisabetta Marchetti, *Pontorno, Rosso Fiorentino*, Firenze: Scala, 1994.

Lexikon der christlichen Ikonographie, Allgemein Ikonographie, vol. 2, Rom - Freiburg - Basel - Wien: Helder, 1970.

LOBO, Francisco Rodrigues, *A Primavera* [ed. original: Jorge Rodrigues, 1601], Lisboa: Vega, 2003.

LOMAZZO, Giovanni Paolo, *Idea del Tempio della Pittura*, Milano: per Paolo Gottardo Pontio, 1590 .

_____, *Trattato dell'arte de la pittura*, Giovanni Paolo LOMAZZO, *Trattato dell'Arte de la Pittura*, Milano: per Paolo Gottardo Pontio, 1584.

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

LOPES, Luís, «O triângulo do mármore. Estudo geológico», revista *Monumentos*, n.º 27, Lisboa: IHRU, 2007, pp. 158-167.

LOURENÇO, Paula, «Os Bragança e a Casa Real dos Áustria: áreas de influência e espaços de domínio político», *Primeiras Jornadas de História de Vila Viçosa, 25 de Junho de 2005*, Lisboa: APH, 2005, pp. 87-108.

LUCIANI, Roberto, *Il Restauro: Storia, Teoria, Tecniche e Protagonisti*, Roma: Fratelli Palombi Editori, 1988.

MALE, Gilbert Emile, *Restauration des Peintures de Chevalet: Decouvrir, Restaurer, Conserver*, Paris: Office du livre, 1986.

MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse, «L'image ornementale et la littérature artistique importées du XVI^{ième} siècle, un patrimoine méconnu des bibliothèques et musées portugais», *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto (CMP)*, n.º 1, Porto: CMP, 1983, pp. 143-174.

MARETTE, J., *Connaissance des primitives par l'étude du bois, du XIIe au XVIe siècle*, Paris: A. & J Picard, 1961.

MARIJNISSEN, R. H., *Paintings: Genuine, Fraud, Fake - Modern Methods of examining Paintings*, Brussels/ Westport: Elsevier, 1985.

MAROCCHI, Giuseppe e PAIVA, José Pedro, *História da Inquisição Portuguesa 1536-1821*, Porto: A Esfera dos Livros, 2013.

MARTIN, Elisabeth, SONODA, N., DUVAL, A. R., «Contribution a l'Etude des Préparations Blanches des Tableaux Italien sur Bois», *Studies in Conservation*, n.º 37, London : IIC, 1992, pp. 82-92.

MARTINEZ JUSTICIA, Maria José, *História y Teoría de la conservación y restauración artística*, Madrid: Editorial Tecnos, 2001.

MARTINDALE, Cyril, *Santi*, D. Luigi Giussani (pref.) e Lucia Krasnik (trad.), Milano: Editoriale Jaca Book SpA, 2007

MARTINS, M. R., FIALHO, S, Lima, M, VALADAS, S., CANDEIAS, A, MIRÃO, J., SILVA, A. S., TAVARES, D, Botto, M., «Diagnóstico da biodegradação por fungos e bactérias nas pinturas murais da Casa de Fresco de Sanches Baena (Vila Viçosa, Portugal)», *Conservar Património*, n.º 9, Lisboa: ARP, 2009, pp. 27-35.

MASSCHELEIN-KLEINER, Liliane, *Liant, Vernis et Adhésifs Anciens*, Cours de Conservation 1, Bruxelles: Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA), 1978.
_____, *Les Solvants*, Cours de Conservations 2, Bruxelles: IRPA, 1981.

MATISSE, Henri, «*Há que ver toda a vida com olhos de criança*», *Escritos e reflexões sobre a Arte*, Lisboa: Ulisseia (s.d.).

MATOS, E., SERRÃO, V., «A prática de atelier na pintura portuguesa da primeira metade do século XVI», *Estudo da Pintura Portuguesa. Oficina de Gregório Lopes – Actas*, A. I. Seruya (Coord.), Lisboa: IJF, 1999, pp. 39-45.

MATTEINI, Mauro, MOLES, Arcangelo, «Studio dei materiali e della tecnica pittorica attraverso analisi chimiche e stratigrafiche», *L'Incoronazione della Vergine del Botticelli: restauro e ricerche*, Marco Ciatti (Dir.), Firenze: Edifir, Galleria degli Uffizi, 1990, pp. 81-84.

MAUQUOY-HENDRICKX, Marie, *Les Estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert 1er*, Bruxelles: Bibliothèque Royale Albert, 1979.

MAYER, R., *The Harper Collins Dictionary of Art Terms and Techniques*, New York: Harper Perennial, 1991.

MECO, José, *Azulejaria Portuguesa*, Lisboa: Liv. Bertrand, 1985.

MEGALE, Nilza Botelho, *112 Invocações da Virgem Maria no Brasil, história, folclore e iconografia*, Petrópolis: Ed. Vozes, 1986.

MEILUNAS, Raymond J., BENTSEN, James G. and STEINBERG, Arthur, «Analysis of aged paint binders by FTIR spectroscopy», *Studies in Conservation*, n.º 35, Londres: IIC, 1990, pp. 33-51.

MELO, Helena Pinheiro e CRUZ, António, «As cores de um painel do século XVI, da igreja matriz de Pavia (Mora, Évora), atribuído ao pintor Francisco João. The colours of a 16th century panel painting, from the church of Pavia (Mora, Portugal), attributed to Francisco João», *in Conservar Património*, n.º 9, Lisboa: ARP, 2009, pp. 47-55.

MENDONÇA, M., PARENTE, C., ALVES, L. M. e CARRILHO, A., *CD Rom Narcisse, Glossário Multilingue*, Lisboa: ANTT, 1993.

MENINO, Paula, «Ferramentas inovadoras para avaliação ambiental e de dano em objectos expostos em museus. Balanço da COST Action G8 Training School realizada em Malta», *Conservar Património*, n.ºs 3-4, Lisboa: ARP, Dezembro 2006, pp. 85-88.

MICHALSCHI, Stefan, «A physical model of the cleaning of oil paint», *Cleaning, retouching and coatings: technology and practice for easel paintings and*

polychrome sculpture: preprints of the contributions to the Brussels Congress, 3-7 September 1990, London: IIC, 1990, pp. 85-92.

_____, «Paintings – their response to the temperature, relative humidity, shock, and vibration », *Art in transit: studies in the transport of paintings*, Washington DC: National Gallery of Art, 1991, pp. 223-248.

MICHELS, Ulrich, *Atlas de Musica*, vol. 1, Madrid: Alianza Editorial S. A., 2004,

MINISTÉRIO DA CULTURA, Decreto-Lei n.º 140/2009 (15 de Junho), *Diário da República*, 1.ª série, n.º 113, Regime jurídico dos estudos, projectos, relatórios, obras ou intervenções sobre bens culturais classificados, ou em vias de classificação, de interesse nacional, de interesse público ou de interesse municipal, 2009.

MIRANDA, Jorge (Coord.), *Direito do Património Cultural*, Lisboa: Ed. do Instituto Nacional de Administração, 1996.

MIRANDA, Maria A. da Conceição, *A Iluminura da Santa Cruz no tempo de Santo António*, Lisboa: Ed. Inapa, 1996.

MONGE, Maria de Jesus, *FCB – Paço Ducal de Vila Viçosa*, Eurolitho, Vila Viçosa: Impressores Gráficos, L.^{da}, 2000.

_____, «A colecção móvel do Paço Ducal», revista *Monumentos*, n.º 27, Lisboa: IHRU, 2007, pp. 60-65.

MONTEIRO, Patrícia R., *A Pintura Mural na Região dos Mármoreos (1640-1750). Estremoz, Borba, Vila Viçosa e Alandroal*, Tese de Mestrado, vol. 2, Lisboa: FLUL [2007].

_____ e CRUZ, António João, «Breve tratado de Iluminação composto por um religioso da ordem de Cristo», *The materials of the image. As matérias da Imagem*, Lisboa: Campo da Comunicação, 2010.

_____, *A pintura no Norte Alentejo (séculos XVI a XVIII). Núcleos temáticos da serra de S. Mamede*, Ramo de Doutoramento em História, especialidade História da Arte, Orientador: Prof. Doutor Vítor Serrão, 2 vols. (2012), Departamento de História da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2013. In <http://hdl.handle.net/10451/8454> (consulta: 19.07.2013)

MURAL DA HISTÓRIA, «Restauro das pinturas murais da escadaria monumental», revista *Monumentos*, n.º 6, Lisboa: IHRU, 1997, pp. 22-25.

NADAL, Jerónimo (1507-1580), *Evangelicae Historiae Imagines*, Antuérpia: [Plantin], 1593.

NASCIMENTO, A. Aires do, «A livraria de D. Teodósio I, Duque de Bragança», *Actas do Congresso de História no IV Centenário do Seminário de Évora*, Évora, 1994, pp. 209-220.

NATIONAL PARK SERVICE (NPS), «Museum House Keeping», *Museum Handbook*, Washington DC: NPS, 1998.

_____, «Handling, Packing, and Shipping», *Museum Handbook*, Washington DC: NPS, 1999.

NEMBRINI, Stefano, «Uma coragem de Hobbit - Cultura, reler Tolkien», *Passos*, Lisboa: TAC, Janeiro de 2013, pp. 23-25.

NETO, Maria João Baptista, *A Direcção dos Edifícios e Monumentos Nacionais e a Intervenção no Património Arquitectónico em Portugal (1929-1960)*, Tese de Doutoramento, vol. 1, Lisboa: FLUL [1995].

_____, «Carta de Cracóvia 2000, Os princípios de restauro para uma nova Europa», FLUL, *Património Estudos*, n.º 3, Lisboa: DE-IPPAR, 2002a, pp. 93-97.

_____, «Raul Lino ao serviço da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Uma nova perspectiva de intervenção», *Artis - Revista do Instituto*

de *História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 1, Lisboa: CDFLL e CHUL, 2002b, pp. 253-269.

NEWCOME, Mary, «Fresquistas genoveses en El Escorial», *Los frescos italianos de El Escorial*, Mario Di Giampaolo (Coord.), Madrid: ed. Electa, 1993, pp. 25-39.

_____, «Affreschisti genovesi nell'Escorial», *Los frescos italianos de El Escorial*, Mario Di Giampaolo (Coord.), Madrid: ed. Electa, 1993, pp. 40-97.

NUNES, E. Borges, *Abreviaturas paleográficas portuguesas*, Lisboa: FL, 1981.

NUNES, Philippe, *Arte Poetica e da Pintura e Symmetria com Princípios da Perspectiva*, Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1615.

_____, *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*, fac-simile da edição de 1615 com um estudo introdutório de Leontina Ventura, Porto: Editorial Paisagem, 1982.

NUNES, Rodrigo Fugiyama, «Á escolástica em pedra. A irresistível doçura cristã», *Arautos do Evangelho – Associação Internacional de Direito Pontifício (AIDP)*, Ano XII, n.º 82, Lisboa: Associação dos Custódios de Maria, 2010, pp. 50-51.

OLIVEIRA, C. R., *Lisboa em 1551: sumário em que brevemente se contém algumas coisas assim eclesiásticas como seculares que há na cidade*, Lisboa: Livros Horizonte, 1987.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de, *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, Tese de Doutoramento, São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____, e JUSTINIANO, Fátima, *Barroco e Rococó nas Igrejas do Rio de Janeiro. Roteiro do Património*, Rio: Instituto do Património Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Programa Monumenta, 2008.

ORNELAS, M. A., *Promover o Museu, Comunicar com o Público*, Lisboa, Tese de Mestrado em Museologia e Património, Natália C. GUEDES (orient.), vol. 1, Lisboa: FCSH/UNL [2005]

OVID, P., *La Metamorphose d' Ovide figurée*, Bernard Salomon (ilust.), Lyon: Jan de Tournes, 1557.

PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura*, Edición [1649] del Manuscrito original acabado el 24 de enero de 1638 [1649], vol. 2, Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan, 1956.

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

_____, *A perspectiva como forma simbólica*, tradução de Elisabete Nunes, Lisboa: Ed. 70, 1999.

PESTANA, José, *Gallerietta do Paço Ducal de Vila Viçosa* [relatório dos locais da amostragem], Lisboa: Arquivo da firma Mural da História, s.d. [2004].

_____, *Capela de S. João Evangelista do Convento das Chagas de Vila Viçosa* [relatório dos locais da amostragem], Lisboa: Arquivo da firma Mural da História, s.d. [2007].

PLENDERLEITH, H.J., WERNER, A.E.A., *The Conservation of Antiquities and Works of Art: Treatment, Repair and Restoration*, 2ª ed., Oxford: University Press, 1989.

PÉREZ DE VARGAS, Bernardo, *De Re Metallica en la qual se tratan muchos y diversos secretos del conocimiento de toda suerte de minerales...*, Madrid: Pierres Cosin, 1569.

PEREIRA, Alexandre, CARLOS Poupá, *Como escrever uma tese, monografia ou livro científico usando o Word*, 3.ª Ed., Lisboa: Ed. Sílabo, L.^{da}, 2006.

PEREIRA, Frei José António Correia, *Santa Clara de Assis. Escritos – Biografia – Documentos*, Braga: Editorial Franciscana, 1985.

PERUSINI, Giuseppina, *Il Restauro dei Dipinti e delle Sculture Lignee: Storia, Teorie e Tecniche*, Udine: Del Bianco Editore, 1994.

PETROSILLO, Orazio, *Cidade do Vaticano*, Roma: Edizioni Musei Vaticani, 2002.

PHILIPPOT, P., «Réflexions sur le problème de la formation des restaurateurs de peinture et de sculpture», *Studies in Conservation*, n.º 5, IIC, 1960, pp. 61-64.

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

PLINI SECUNDI, *Naturalis Historia*, Venezia: Giovanni da Spira, 1469.

_____, *Historia Naturalis*, Philippus Beroaldus (ed.), Parma: Stefano Corallo (impr.), 1476.

_____, (Plinius Secundus), *The Naturall Historie*, Philemon Holland (trad.), London: printed by Adam Flip, 1601.

PORRAS GIL, Concepción, «Conquistar y defender. Imágenes del poder y de la guerra», *O largo tempo do Renascimento – Arte, Propaganda e Poder*, Casal de Cambra: Caleidoscopio – Ed. Artes Gráficas, S.A., Dez. 2008, pp. 153-192.

PRADO, Giraldo Fernandes de, *Tratado de Letra Latina*, 1560-1561.

QUARESMA, José Simões, *Albergaria, Hospital e Misericórdia de Aldeia-Galega do Ribatejo*, Montijo: Ed. de autor, 1948.

RAMALHO, Margarida, «Real Convento das Chagas de Cristo», *Pousada D. João IV*, Duarte Guerreiro e Vasco d'Orey Bobone (Coord.), Lisboa: Critério Produção Gráfica L.^{da}, 1997.

RAPOSO, Jorge Rebotim (Coord. Cient.), Cabido da Sé de Évora (CSE), Prom., Gabinete de Arquitectura e Património da Arquidiocese de Évora (GAPAE), Coord. geral, *Cânticos ao Divino, Chants to the Divine, Testemunhos documentais do Arquivo da Sé de Évora, Documentary testimonies in the Archives of Évora Cathedral*, Évora: GAPAE, 2010.

RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, vols. 1-3, Paris: Presses Universitaires de France, 1955-1957-1959.

REDÍN MICHAUS, Gonzalo, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*, Madrid: Biblioteca de Historia del Arte, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 2007.

REDONDO CANTERA, María José e SERRÃO, Vítor, *Simpósio Internacional de História da Arte O Largo Tempo do Renascimento - Arte, Propaganda e Poder*, María José Redondo Cantera e Vítor Serrão (Coord.), Casal de Cambra - Lisboa: Caleidoscópio, Centro de História da Universidade, 2008.

_____, *Palacios españoles del Renacimiento, Colóquio do IHA-FLUL, 20 de Maio de 2013*, Lisboa: IHA-FLUL, [2013].

_____, «Aportacion de los franceses a la escultura castellana del siglo XVI: Bigarny, Picardo, Juni y Jamete», *Colóquio do IHA-FLUL, 21 de Maio de 2013*, Lisboa: IHA-FLUL, [2013].

REIS-SANTOS, Luís, *Jorge Afonso*, Lisboa: Artis, [s.d].

REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid: Ed. Cátedra S.A., 1995.

RIBEIRO, Isabel, Relatório *Visitação da Virgem*, Arquivo do LJF-DGPC (ex. Departamento de Estudo dos Materiais do Instituto Português de Conservação e Restauro – DEM-IPCR), solicitado por Filipa R. Cordeiro (Coord.) [2004a] (pp. 1-11).

_____, Relatório *Visitação da Virgem* [aditamento - μ -FTIR da camada de «verniz»], Arquivo do LJF-DGPC (ex. DEM-IPCR), solicitado por Filipa R. Cordeiro (Coord.), [2004b] (p. 1).

RIBEIRO, Vítor, *Privilégios de estrangeiros em Portugal: ingleses, franceses, alemães, flamengos e italianos*, Coimbra: [s.n.], 1917.

RIPA, Cesare, *Iconologie* [1593], *explications nouvelles de plusieurs images, emblèmes, et autres figures*, Paris: Ed. Mathieu Guillemot, 1644.

_____, *Iconologia*, Venetia: Nicolo Pezzana, 1669.

ROBERTS, Helene E. (Coord.), *Encyclopedia of Comparative Iconography, Themes depicted in works of art*, Chicago: Fitzroy Dearborn publishers, 1998.

ROCCA, Sandra Vasco (Direc.), GUEDES, Natália Correia, *Thesaurus, Vocabulário de Objectos de Culto Católico*, Caxias: FCB, 2004.

RODRIGUES, Dalila (Com. Cient.), *Grão Vasco e a pintura europeia do Renascimento*, Lisboa: CNCDP e Instituto Português do Património Cultural (IPPC), 1992.

_____, *Modos de expressão na pintura portuguesa. O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*, Dissertação de Doutoramento apresentada à FLUC [Abril de 2001].

RÖLLEKE, Sabine; MUYZER, Gerard; WAWER, Cathrin; WANNER, Gerhard and WERNER, Lubitz, «Identification of bacteria in biodegraded wall painting by denaturing gradient gel electrophoresis of PCR – Amplified Gene Fragments Coding for 16S rRNA», *Applied and Environment Microbiology*, n.º 62, 1996, pp. 2056-2065.

RUAS, João, *Manuscritos da Biblioteca de D. Manuel II. Paço Ducal de Vila Viçosa*, Caxias: FCB, 2006.

RUIZ-MATEOS, María Dolores Ruiz de Lacanal, *Conservadores y restauradores en la conservación y restauración de Bienes Culturales, Estudio del perfil y de la formación*, Sevilla: Gráficas Olimpia S.L., 1994.

SÁ, Isabel dos Guimarães, *As Misericórdias Portuguesas de D. Manuel I a Pombal*, Lisboa: Livros Horizonte, 2001.

SALGUEIRO, Joana, «Contexto histórico da pintura quinhentista de Vasco Fernandes: a necessidade do estudo técnico e material do suporte», *Materiais e Técnicas de Pintores do Norte de Portugal*, Porto: UCP, 2009, pp. 1-10. In http://artes.ucp.pt/citar/mtpnp/estudos/Vasco_fernandes_01_contexto_historico.pdf

SALGUEIRO, Tiago, «Famoso lugar de delícias... A Tapada Real de Vila Viçosa», *Callípole, Revista de Cultura*, n.º 19, Vila Viçosa: CMVV, 2011, pp. 105-119.

SANCHES, A. (1699-1783), *Christãos novos e christãos velhos em Portugal*, Raul Rêgo (Pref.), Porto: Ed. Paisagem, 1973.

SANCHES-LASSA DE LOS SANTOS, Ana, *Conservation y Restoration en el Museo*, Laboratorio de Restauration del Museo de Bellas Artes de Bilbao, Pamplona: EISEV, 1987.

SANCHEZ LEDESMA, A., GÓMEZ GARCÍA, M. J., GONZÁLEZ SECO, I., MAZO VALENTÍN, M., *Estudio de doce micromuestras de pintura mural y dos micromuestras de elementos metálicos*, Estoril/ Madrid: ACV & Arte-Lab S.L., relatório policopiado, 2011.

SANTOS, João Miguel Lameiras Crisóstomo, *O elogio do fantástico: a arte do brutesco em Portugal nos séculos XVI e XVII*, Tese de Mestrado policopiada da FLUC [1996].

SANTOS, Miguel Ferreira dos Santos, «O Portal da Igreja de Nossa Senhora da Conceição Velha. Da Ornamentação de Grottesche à Representação da *Mater Omnium*», *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 7-8, Lisboa: FUL, CHUL e CDFLL, 2009, pp. 43-72.

SANTOS, Reynaldo dos, *Oito séculos de Arte Portuguesa, História e Espírito*, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, (s.d.).

_____, *Oito Séculos de Arte Portuguesa, História e Espírito*, vol. 1, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1966.

SARAIVA, António José, *Inquisição e cristãos-novos*, Coleção Imprensa universitária, n.º 42, Lisboa: 5ª ed. Estampa, 1985.

SAWCZAK, M., KAMINSKA, A., RABCZUK, G., FERRETTI, M, JENDRZEJEWSKI, R., SLIWINSKI, G., «Complementary use of Raman and XRF techniques for non-destructive analysis of historic paint layers», *Journal homepage*, Elsevier B.V. (ed), 2008, pp. 5542-5545. <http://www.cheric.org/research/tech/periodicals/view.php?seq=759840>

SCARZANELLA, Chiara Rossi, CIANFANELLI, Teresa, «La percezione visiva nel restauro dei dipinti. L'intervento pittorico», *Problemi di Restauro, Riflessioni e Ricerche*, M. Ciatti/ OPD-MBCA (Coord.), Firenze: Edifir, 1992, pp. 185-211.

SCHENONE, Héctor, *Iconografía del Arte Colonial*, Santa María, Buenos Aires: Editorial de la Pontificia Universidad Católica, 2008.

SCHNEIDER, Norbert, *Naturezas-Mortas. A pintura de Naturezas-Mortas nos primórdios da Idade Moderna*, Koln: Tashen, 1999.

SCMM, *Ofício ref.^a 614/04* (documentação fotográfica do relatório da intervenção de 1998 no painel quinhentista *Visitação* da SCMM), Montijo: SCMM [07/12/2004].

SCOLA, Cardeal Angelo, *Via Sacra 2013*, Lisboa: Paróquias da Baixa-Chiado, Março de 2013.

SERLIO, Sebastiano, *Regole Generali di Architettura sopra de Cinque Maniere degli Edifici*, Venecia: Francesco Marcolino da Forlì, 1537.

_____, Joaquim Veríssimo, _____, *Prior do Crato (1580-1582)*, vol. 1, Coimbra: Universidade de Coimbra, 1956.

_____, *História de Portugal. Governo dos reis espanhóis (1580-1640)*, vol. 4, Lisboa: Editorial Verbo, 1979.

SERRÃO, Joel (direcç.), *Dicionário de História de Portugal*, vol. 4, Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1971.

SERRÃO, Vítor, «O pintor Cristóvão Vaz, mestre dos retábulos da Igreja da Misericórdia de Sintra (1581-84)», *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, III série, n.º 85, Lisboa: Assembleia Distrital de Lisboa, 1979, pp.3-48.

_____, *A pintura maneirista em Portugal*, Lisboa: 1ª Ed. Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.

_____, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa: Ed. Imprensa Nacional Casa da Moeda (INCM), 1983.

_____, «A pintura maneirista e o desenho», *O Maneirismo, História de Arte em Portugal*, vol. 7, Lisboa: Publicações Alfa, 1986, pp. 31-91.

_____ (Dir.), *A pintura Maneirista em Portugal, Arte no tempo de Camões*, Lisboa: CCB/CNCDP, 1995a.

_____, «Entre a *maniera* moderna e a ideia de *decoro*: bravura e conformismo na pintura do Maneirismo português», *A pintura Maneirista em Portugal, Arte no tempo de Camões*, Lisboa: CCB/CNCDP, 1995b, pp. 16-57.

_____, «Tábua da igreja do Convento de S. Domingos de Elvas, *Adoração dos Pastores*, Simão Rodrigues, c. 1595», *A Pintura Maneirista em Portugal - Arte no tempo de Camões*, Lisboa: CNCDP, 1995c.

_____, «A Pintura Fresquista à sombra do Mecenato Ducal calipolense (1600-1640)», revista *Monumentos*, n.º 6, Lisboa: IHRU, 1997, pp. 14-21.

_____, «Uma obra desconhecida do pintor maneirista André Peres: as tábuas do antigo retábulo da Misericórdia de Arraiolos (1603)», *Callípole, Revista de Cultura*, n.ºs 5-6, Vila Viçosa: CMVV, 1997-98, pp. 123-140.

_____, «Francisco Nunes Varela e as oficinas de pintura em Évora no século XVII», *Separata de "A Cidade de Évora"*, II Série, n.º 3, 1998-1999.

_____, «A pintura maneirista em Portugal, Tomás Luís e o antigo retábulo da Misericórdia do Montijo (1591-1597)», *Súmula da Conferência nos Paços do Concelho do Montijo*, [1999a] (pp. 1-7).

_____, *Ver através da imagem – O sentido profundo das obras de arte*, Lisboa: FLUL [1999b].

_____, «O Bispo D. Fernando de Meneses Coutinho, um mecenas do Renascimento na Diocese de Lamego», *Actas do Congresso de Arte Peninsular sobre Propaganda e Poder* (Reitoria da Universidade de Lisboa, Maio de 1999), Lisboa: ed. Colibri, 2001, pp. 259-283.

_____, «O pintor maneirista Tomás Luís e o antigo retábulo da Igreja da Misericórdia de Aldeia Galega do Ribatejo (1591-1597)», *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 1, Lisboa: FUL, CHUL e CDFLL, 2002, pp. 211-235.

_____, «O contexto artístico de Tavira quinhentista», *Tavira, Território e Poder*, M. Maia, C. Fernandes, M. Lopes e S. Cavaco (ed.), Tavira: Museu Nacional de Arqueologia (MNA)/ Câmara Municipal de Tavira (CMT), Lisboa –, 2003, pp. 221-233.

_____, «Giraldo de Prado, cavaleiro-pintor de D. Teodósio II, duque de Bragança. Obras em Almada e Vila Viçosa», *Callípole, Revista de Cultura*, n.º 12, 2004a, pp. 247-271.

_____, «El Manierismo en la pintura portuguesa: los artistas y su contexto socio-cultural», *Actas do Simpósio Internacional El modelo italiano en las artes*

plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004**b**, pp. 41-76.

_____, «O pintor maneirista Tomás Luís. A Visitação da Virgem a Santa Isabel, da igreja da Misericórdia do Montijo (1591-1597)», V. Serrão e F. R. Cordeiro, *Tomás Luís e o Retábulo da Igreja da Misericórdia*, Lisboa: Ed. Colibri, 2005**a**, cap. I, pp. 11-50.

_____, «Mitologia e fausto na pintura a fresco em Vila Viçosa ao tempo do Duque D. Teodósio II, 1568-1630», *Primeiras Jornadas de História de Vila Viçosa, 25 de Junho de 2005, Actas*, Lisboa: MMV, APH, 2005**b**, pp. 87-108.

_____, «“Renovar”, “repintar”, “retocar”: estratégias do pintor-restaurador em Portugal, do século XVI ao XIX. Razões ideológicas do iconoclasma destruidor e da iconofilia conservadora, ou o conceito de “restauro utilitarista” versus “restauro científico”», *Conservar Património*, n.º 3-4, Lisboa: ARP, 2006, pp. 53-71.

_____, «O Parnaso pictórico: Mitologia, fábula e alegoria moral nas decorações a fresco no Paço de Vila Viçosa (1550-1630)», Lisboa: revista *Monumentos*, n.º 27, Lisboa: IHRU, Dez. 2007, pp. 66-81.

_____, *O fresco maneirista do Paço de Vila Viçosa, Parnaso dos Duques de Bragança (1540-1640)*, Caxias: FCB, 2008.

_____ e PESTANA, José Artur, «Os fresco do Paço de Vila Viçosa, um ciclo artístico de dimensão internacional», *Pedra & Cal*, n.º 39, Julho-Setembro 2008, pp. 19-22.

_____, «Acordar as cores: os pigmentos nos contratos de pintura portuguesa dos séculos XVI e XVII», *The materials of the image. As matérias da Imagem*, Lisboa: Campo da Comunicação, 2010, pp. 97-132.

_____, «Ver e Crer: “os Cinco Sentidos da Arte da Pintura”», súpula do *Ciclo de debates do átrio dos Gentios – Diálogos sobre Deus: O Crer e o ver, Igreja de S. Nicolau, 1 de Março de 2011, Lisboa*, Zita Seabra (Coord.) [2011**a**] (pp. 1-6).

_____, «A pintura, a escultura e a talha nas Santas Casas das Misericórdias portuguesas (séculos XVI-XXI)», *Portugaliae Monumenta Misericordiarum*, n.º 10 [2011**b**] (pp. 1-79).

_____, «Uma visão ecuménica do oriente na pintura portuguesa do séc. XVI, O “Pentecostes” de António Leitão em Freixo de Espada-à-Cinta», *Cadernos Terras Quentes. Martim Gonçalves de Macedo 1386/2011 (625 anos)*, Macedo de Cavaleiros: Associação de Defesa do Património Arqueológico do Concelho de Macedo de Cavaleiros “Terras Quentes”/ Câmara Municipal de Macedo de Cavaleiros, 8 de Maio 2011, pp. 63-66.

_____, «O Retábulo de D. Lopo de Almeida e a actividade do pintor maneirista Diogo Teixeira na Misericórdia do Porto (1590-1592). Inovação da obra e expansão regional dos seus modelos», *Culto, Cultura, Caridade, Actas do II Congresso de História da Santa Casa da Misericórdia do Porto (SCMP), 28 – 29 de Junho de 2012*, Porto: SCMP, 2012, pp. 109-147.

_____, «Um ciclo sublime da pintura maneirista portuguesa: o fresco do século XVI no Paço dos Condes de Basto», *Ciclo de Conferências sobre o Paço dos Condes de Basto da Fundação Eugénio de Almeida, Palácio dos Condes de Basto, 26 de Fevereiro de 2013*, Évora: FEA e IHA-FLUL, [2013a], s.p.

_____, «Focos de pintura quinhentista entre Tomar, Abrantes, e a raia albicastrense», *Colóquio Entre Tomar e a Raia Beirã: o Desenvolvimento Artístico no Séc. XVI. Continuidades e Práticas de Perduração...*, 3 de Maio de 2013, Escola Superior de Tecnologia do Instituto Politécnico de Tomar (EST-IPT), Tomar: EST-IPT, Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco (ESAA-IPCB), IHA-FLUL, [2013b], s.p.

_____, ANTUNES, Vanessa, SERUYA, Ana Isabel (Coord.), *As Preparações na Pintura Portuguesa. Séculos XV e XVI. Actas do Colóquio Internacional, 28-29 Junho 2013*, MNAA, Lisboa: FLUL/ FCT, 2013.

SERRERA, Juan Miguel, «A Virgem com o Menino e Anjos Músicos», *A pintura Maneirista em Portugal – Arte no tempo de Camões*, Lisboa: CNCDP, 1995, pp. 289 – 291.

SERUYA, Ana Isabel (Coord.), *Cadernos de Conservação e Restauro*, n.º 2, Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro (IPCR), 2001a.

_____ (Coord.), “1º Encontro do IPCR - A Conservação Preventiva e as Exposições Temporárias”, *Encontros Científicos do IPCR*, Lisboa: IPCR, 2001b.

_____ (Coord.), *Pintura da Charola de Tomar*, Lisboa: IPCR, 2004.

SILVA, Nuno Vassalo (Coord.), *Mater Misericordiae – Simbolismo e representação da Virgem da Misericórdia*, Museu de S. Roque, Lisboa: Livros Horizonte, 1995.

SIMÕES, Celina, *As pinturas da Sacristia do Colégio do Espírito Santo de Évora*, tese de Mestrado da UE [2007].

SOARES DA CUNHA, Mafalda, *A casa de Bragança 1560-1640. Práticas senhoriais e redes clientelares*, Lisboa: Editorial Estampa, 2000.

_____, «D. Teodósio II, sétimo duque de Bragança. Práticas senhoriais como política de reputação», revista *Monumentos*, n.º 27, Lisboa: IHRU, Dezembro de 2007, pp. 52-59.

SOLIS, Virgil (1514-1562), *Bibliche figuren dess Alten Testaments, gantz künstlich gerissen durch Vergilium Solis*, Franckfurt am Mayn: Durch David Zephelium, Johan Rashen, und Sigmund feyerablend, 1562.

SOUSA, Manuel de, *Reis e Rainhas de Portugal*, Mem-Martins: SporPress – Sociedade Editorial e Distribuidora L.^{da}, 2002.

SOUSA, Maria João e CRUZ, António João, «Materiais e técnica do painel representado a Visitação executado para o retábulo da capela de Santa Isabel (Porto), pelo pintor maneirista Diogo teixeira», *Estudos de Conservação e Restauro* 4, Porto: CITAR/ UCP, 2013, p. 218. In http://artes.ucp.pt/citar/ecr/ecr_04/ecr_04.pdf

STRINATI, Caludio, VODRET, ROSELLA (Com. Cient.), *Caravaggio*, Madrid: Museo Nacional del Prado (MNP), Electa, 1999.

SWAN, Claudia, *The Clutius Botanical Watercolors: Plants and Flowers of the Renaissance*, New York: Hay N. Abrams Publishers, 1998.

TAVARES, Jorge Campos, *Dicionário de Santos*, Porto: Lello & Irmão Ed., 2ª Ed. 1990.

TEIXEIRA, José de Monterroso, *O Paço Ducal de Vila Viçosa. Sua arquitectura e suas colecções*, Lisboa: FCB, 1983.

THOMAS, «Anabel, Restoration or Renovation: Remuneration and Expectation in Renaissance 'acconciatura'», *Studies in the History of Painting Restoration*, Christine Sitwell and Sarah Staniforth (ed.), London: Archetype Publications, 1998, pp. 1-14.

TOLLON, Françoise, «Quelques questions sur la dé-restauration», *Restauration, Dé-Restauration, Re-restauration, 4^{ième} Colloque de l'Association des Restaurateurs d'Art et d'Archiologie de Formation Universitaire, 5-7 Octobre 1995*, Paris: ARAAFU, pp. 9 -16.

The Holy Bible, New International Version, London, Sidney, Auckland: Ed. Hodder & Stoughton, 1995.

TRESIDDER, Jack, *Os Símbolos e o seu significado, um guia ilustrado da interpretação de mais de 1000 símbolos*, Lisboa: Estampa, 2000.

ULRICH, Michels, *Atlas de música*, vol. 1, Spain: Alianza Editorial, 2004.

UNESCO, *Operational guidelines for the implementation of the World Heritage Convention*. Paris: UNESCO, 1977.

_____, ICCROM, ICOMOS, *The Nara Document on Autenticity*, Japan: Mr. Raymond Lemaire, Mr. Herb Stovel (Ed.), 1994.

UPJOHN, Everard M., WINGERT, P. S. , MAHLER, J. G., *História Mundial da Arte, Dos Etruscos ao fim da Idade Média*, Venda Nova: Bertrand Ed., 8ª ed., 1987.

URZÌ, C., KRUBEIN, W. E., CRISEO, G., GORBUSHINA, A. A., WOLLENZIEN, U., «Are colour changes of rocks caused by climate, pollution, biological growth, or by interaction of the three?», *21 Proceedings of the International RILEM/UNESCO Congress on Conservation of Stone and other Materials, Paris, June 29th - July 1st*, n.º 1, London: Thiel, M. J. ed. E & FN Spon, pp. 279-286.

UZIELLI, L., «Historical overview of panel-making techniques in Central Italy», *The structural conservation of panel paintings: proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum, 24-28 April 1995, Part II*, California: Katheen Dardes and Andrea Rothe (ed.), 1998, pp. 110-135.

VANIER, Jeans (Introd.), *Visages de Marie dans la littérature et la peinture*, Madrid: Nouvelles Éditions Mame, 2001.

VASARI, Giorgio, *Vasari on Technique being the Introduction to the Three Arts of Design, Architecture, Sculpture and Painting, prefixed to the Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects*, Louisa Maclehorse (trad.) and G. Baldwin Brown (introd. and notes), New York: Dover Publications, 1960.

_____, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori* [1550, Florença: 1ª ed. Lorenzo Torrentino], 9 vols., Milano: Edizioni per il Club del Libro, 1963-66.

VASCONCELLOS, João de Carvalho e, «Identificação de Madeiras pelos seus caracteres Macroscópicos», *Agros*, Lisboa: Instituto Superior de Agronomia (ISA), 1929.

VEROUGSTRAETE-MARCQ, H. and VAN SCHOUTE, R., «Painting technique: supports and frames», *Art History and Laboratory, Scientific Examination of Easel Paintings*, Strasbourg: Conseil de L'Europe, 1986, pp. 13-34.

_____, *Cadres et Support dans la peinture Flamende aux 15e et 16e Siècle*, Heure-le-Roman: ed. de auteur, 1989.

VIGORELLI, Giancarlo (introd.), BACCHESCHI, Edi (fortuna crítica), *L'opera completa di Giotto. Classici dell'Arte Rizzoli*, Milano: Rizzoli Editore, 1971.

VITRÚVIO [séc. 1 a.C.], *Tratado de Arquitectura*, Manuel Justino P. Maciel (trad.) e Luís Filipe Coelho (rev.), Lisboa: editora Instituto Superior Técnico (IST) Press, 2006.

VORAGINE, Jacobus de, *The Legende named in Latyn Legenda Aurea [1264], that is to saye in Englysse the Golden Legende*, London: Julyan notary, 1503.

_____, (Voragine, Santiago de), *La Leyenda Dorada [1264]*, Traducción del latín por Fray José Manuel Macías, Madrid: Alianza Fama Editorial, 1982.

WADUM, Jorgen, HOPPENBROUWERS, René, LOEFF, Luuk Struick van der, *Vermeer en Plein Jour*, Inmerc Naarden: V+K Publishing, 1995.

WAINWRIGHT, Ian N.M., *Étude des tableaux par les méthodes physiques et chimiques*, Ottawa: Musée des beaux-arts du Canada, 1990, pp. 85 a 102.

WARD, P., «La conservation: l'avenir du passé», *Museum*, n.º 34, n.º 1, UNESCO, 1982.

WISCH, Barbara, «Memorie di teatro o rappresentazioni teatrali? Le rappresentazioni del Gonfalone nel Cinquecento e le scene “teatrali” del suo Oratorio», *L'Oratorio del Gonfalone a Roma, Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*, cura di Maria Grazia Bernardini, Milano: Silvana Editoriale, 2002, pp. 55-59.

WOODS, JR. e Thomas E., *Como a Igreja Católica construiu a civilização Ocidental*, São Paulo: Quadrante, 2008.

ZERI, Federico, *Pittura e Controriforma. La pittura senza tempo di Scipione Pulzone da Gaeta*, Turim: ed. Einaudi, 1957.

ZUCCARI, Alessandro, *Arte e Committenza nella Roma di Caravaggio*, Torino, 1984.

_____, «Il cantiere pittorico della Capella del Presepe», *I pittori di Sisto V*, Maurizio Calvesi (introd.), Roma: Fratelli Palombi Editori, cap. II, 1992.

3 – Recursos electrónicos

Instituições

<http://www.arcadja.com>

<http://www.arp.org.pt>

<http://artes.ucp.pt/citar/mtpnp/estudos/>

<http://www.bne.es/es/Inicio/index.html>

<http://www.bnportugal.pt/>

<http://www.ecco-eu.info>

<http://www.encore-edu.org>

<http://www.fcbraganca.pt>

<http://www.fundacaoeugeniodealmeida.pt>

<http://www.ipmuseus.pt>

<http://museudevora.imc-ip.pt>

<http://www.ippar.pt>

<http://www.misericordiadomontijo.pt>

[http:// www.scma.pt/bens-culturais/bens-artisticos](http://www.scma.pt/bens-culturais/bens-artisticos)

<http://www.virtualuffizi.com/uffizi1/Uffizi>

<http://www.zenit.org>

Teses de doutoramento

<http://hdl.handle.net/10451/2829>

<http://hdl.handle.net/10451/3938>

<http://hdl.handle.net/10451/8454>

Artigos da autora, de co-autoria e poster

<http://www.ciarteblog.blogspot.com/2010/01/actas-das-ii-jornadas-da-arp.html>

<http://www.e-conservationline.com/content/view/868/279>

<http://www.e-conservationline.com/content/view/866/288>

<http://ge-iic.com/revista/numero-2es>

http://artes.ucp.pt/citar/ecr/ecr_04/ecr_04.pdf

<http://www.gla.ac.uk/schools/cca/research/instituteofarthistory/projectsandnetworks/researchnetworkfortextileconservationdresstextilehistorytechnicalarthistory/therealthingconferenceposters/#d.en.275379>

<http://www.archetype.co.uk/publication-details.php?id=192>

Artigos de outros autores

<http://www.cheric.org/research/tech/periodicals/view.php?seq=759840>

http://e-conservationline.com/component/option,com_docman/task,catalog_view/gid,95/Itemid,242/

http://artes.ucp.pt/citar/mtpnp/estudos/triptico_pentecostes_01_contexto_historico.pdf

http://artes.ucp.pt/citar/ecr/ecr_04/ecr_04.pdf

<http://www.cheric.org/research/tech/periodicals/view.php?seq=759840>

http://artes.ucp.pt/citar/mtpnp/estudos/Vasco_fernandes_01_contexto_historico.pdf

Documentação fotográfica

http://www.gallery.euroweb.hu/art/m/master/zunk_sp/zunk_sp2/08visita.jpg

http://www.kelownaartgallery.com/1999/albrecht_durer.htm

<http://www.mdb.pt/noticia/2128>http://www.montesion.net/es/c_hist_nad_hist.php

http://www.mnemosyne.org/mmw/fullsize/mmw_10f14_017v_init.jpg

http://redeazulejo.fl.ul.pt/redeazulejaria_en/multimedia/File/fress_pre_print.pdf

ANEXOS

I - ELENCO DOCUMENTAL

Apresentam-se aqui trinta e dois documentos presentes em arquivos nacionais (AHMM, ADE, AHFCB, ANTT, BNP) e num estrangeiro (de Simancas).

Estes documentos são referentes a: um retábulo e pinturas murais de Thomas Luis (testemunhos coevos e ulteriores – restauros), outras decorações palacianas coevas (para cotejos na Parte I desta tese), e ao artista.

Os documentos n.^{os} 1, 2, 3, 4 e 18 são inéditos, bem como 21 dos 22 doc.^{os} fotografados (todos excepto o doc. n.^o 20). Os restantes documentos aqui reunidos estavam mencionados em estudos dispersos com outras ref.^{as}, aqui actualizadas com base na sua redescoberta no AHMM.

Os documentos estão elencados por ordem cronológica e agrupados por três capítulos, nomeadamente: Misericórdia da antiga Aldeia Galega do Ribatejo, que inclui documentos referentes ao retábulo da igreja da SCM, a mecenas e a três artistas; Paço Ducal de Vila Viçosa, que contempla uma encomenda a Thomas Luis, a descrição de outras divisões do mesmo palácio, com características às pinturas de Thomas Luis, e as intervenções de conservação e restauro nos frescos do mesmo artista; e Inquisição (perseguição a Thomas Luis por Felipe II de Espanha, Filipe I de Portugal).

Embora estudos narrem a leitura paleográfica dos documentos n.^{os} 5-15¹¹⁴⁰, 16-17¹¹⁴¹ e 19-24¹¹⁴², apresenta-se aqui uma leitura nova¹¹⁴³ junto da documentação fotográfica dos mesmos.

¹¹⁴⁰ Doc.^{os} referidos em: J. António FALCÃO, J. M. FERREIRA, «Jaques de Campos e o retábulo-mor da igreja da Misericórdia de Aldeia Galega do Ribatejo (Montijo)», *Boletim de Trabalhos Históricos*, Lisboa: Conselho dos Monumentos e Bens Artísticos do Distrito de Setúbal, 1986, pp. 238-243 (com ref.^{as} distintas das presentes hoje no AHMM).

¹¹⁴¹ Doc.^{os} referidos em: Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, pp. 153-155.

¹¹⁴² Doc.^{os} elencados por: *Id.*, *op. cit.*, 1983, pp. 226-227, 328, 331 e 348 (com ref.^{as} distintas das presentes hoje no AHMM).

¹¹⁴³ Leitura da autora com base no seguinte estudo: E. BORGES NUNES, *Abreviaturas paleográficas portuguesas*, Lisboa: FL, 1981.

A transcrição paleográfica dos documentos n.^{os} 3-15 e n.^{os} 18-22 obedeceu aos seguintes critérios:

- Mantiveram-se a ortografia, as maiúsculas e minúsculas, as abreviaturas, bem como a pontuação existentes no texto original;
- Nesse sentido, manteve-se igualmente o “j”, inclusive nas situações em que este tem o valor vocálico “i”;
- Utilizaram-se os parêntesis rectos [] para as reconstituições na leitura de algumas palavras e quando se interrompe a leitura do documento, colocando neste último caso reticências;
- Colocaram-se em itálico todos os textos transcritos;
- as reticências correspondem às partes não transcritas de documentos por não terem relevância neste estudo – doc.^{os} n.^{os} 25-32).

ÍNDICE DO ELENCO DOCUMENTAL

1 – Misericórdia da antiga Aldeia Galega do Ribatejo	522
1.1 – Documentos relativos ao mestre de marcenaria Jaques de campos e aos donativos para o retábulo da igreja da antiga Aldeia Galega, datados entre 1588 e 1594	522
Doc. 1 – Contrato entre o Provedor da SCM e Jaques de Campos, datado de 24 de Agosto de 1588	522
Doc. 2 – Esmola da Santa Casa para o retábulo, em 1588	523
Doc. 3 – Despesa dos anos de 1588-1589, com início em Julho	526
Doc. 4 – Lista de despesas da Misericórdia (sequente ao doc. 3), que inclui o primeiro pagamento ao « <i>mestre do retabolo</i> » (240 rs) quando este vai tomar as medidas, em Agosto de 1588	527
Doc. 5 – Declaração referente ao primeiro pagamento da Misericórdia a Jaques de Campos para que este inicie o entalhe do retábulo (30.000 rs), datada de 16 de Outubro de 1589	528
Doc. 6 – Recibo de Jaques de Campos (9.000 rs), 3 de Janeiro de	529

1590

- Doc. 7 – Obrigação de «*Jácome*» de Campos para realizar o retábulo da igreja da SCM da Aldeia Galega até ao dia de Páscoa do ano seguinte, datada de 7 de Agosto 1590 530
- Doc. 8 – Declaração de «*Jacomo de Campos*» confirmando o valor mencionado no contrato e a possibilidade de ser imposta uma acção judicial caso este não cumpra o acordo, Agosto 1590 532
- Doc. 9 – Recibo de Jaques de Campos (20.000 rs), datado de 9 de Dezembro de 1590 533
- Doc. 10 – Recibo de Jaques de Campos (14.000 rs), datado de 14 de Fevereiro de 1591 534
- Doc. 11 – Recibo de Jaques de Campos (17.000 rs, ficando 90.000 rs pagos do total de 120.000 rs), datado de 30 de Março de 1591 535
- Doc. 12 – Recibo de Jaques de Campos (10.000 rs), do mês de Maio de 1591 536
- Doc. 13 – Recibo de Jaques de Campos (7.000 rs), datado de 17 de Fevereiro de 1592 537
- Doc. 14 – Recibo de Jaques de Campos (7.000 rs), datado de 17 de Abril de 1592 538
- Doc. 15 – Recibo de Jaques de Campos (6.000 rs), datado de 7 de Junho de 1594 539
- 1.2 – Documentos relativos à Santa Casa de Aldeia Galega, ao pintor de óleo Thomas Luis e ao pintor de têmpera Domingos Pacheco, datados entre 1588 e 1597 540
- Doc. 16 – Bandeira Real, Agosto de 1588 540
- Doc. 17 – Contrato entre o Provedor da SCM de Aldeia Galega, Thomas Luis e Domingos Pacheco, 26 de Maio de 1591 540
- Doc. 18 – Donativos de D. Antónia da Gama de Mendonça para a janela, o portal e a escada (total de 23.000 rs), e do Provedor D. António da Gama de Mendonça (seu marido) para o retábulo (20.000 rs) 542
- Doc. 19 – Donativo de D. Antónia da Gama de Mendonça para o 543

retábulo (14.000 rs)

- Doc. 20 – Recibo de Thomas Luis e de Domingos Pacheco (100 cruzados) referente à pintura do painel do meio, a *Visitação*, e à douradura das colunas e de um friso, 28 de Junho de 1592 544
- Doc. 21 – Recibo de Domingos Pacheco (20. 000 rs), datado de 8 de Junho de 1595 545
- Doc. 22 – Recibo de Domingos Pacheco (10.000 rs), datado de 23 Abril de 1596 546
- Doc. 23 – Recibo de Thomas Luis (5.000 rs), datado de 13 de Maio de 1597 547
- Doc. 24 – Conclusão dos pagamentos a Thomas Luis (18.000 rs) e a Domingos Pacheco (11.000 rs) relativos ao retábulo, junho de 1597 548

2 – Paço Ducal de Vila Viçosa 549

2.1 – Avaliação da pintura feita, entre 1540 e 1559, nas camaras do Paço de Vila Viçosa, por ordem de D. Teodósio I¹¹⁴⁴ 549

Doc. 25 – Avaliação realizada pelo dourador Manuel Fernandes e pelo pintor Francisco João, ambos de Évora, em Março de 1565 549

2.2 – Contrato entre o Duque D. Teodósio II de Bragança e o pintor Thomas Luis, para pintar a fresco uma «*camara*», plausivelmente a *Gallerietta* datada de 1602, do Paço Ducal calipolense 551

Doc. 26 – Contrato relativo ao pintor Thomas Luis, datado de 7 de Agosto de 1602 551

2.3 – Relato das festas do Casamento de D. Teodósio II com D. Ana de Velasco y Girón, em Junho de 1603 549

Doc. 27 – Referência às decorações pictóricas, de salas novas, e florais de um arco triunfal 559

2.4 – Relato sobre pinturas do Paço Ducal, datado de 1618 562

Doc. 28 – Descrição de pinturas do Paço de Vila Viçosa pelo escritor 562

¹¹⁴⁴ O gosto erudito de D. Teodósio I, avô de D. Teodósio II, notório na descrição aqui exposta dos requintados interiores do Paço Ducal, influiu nos programas iconográficos das pinturas murais encomendadas por este último a Thomas Luis.

Francisco Moraes Sardinha, em 1618.

2.5 – Intervenções de restauro nas pinturas do Paço Ducal	264
Doc. 29 – Restauro do tecto da <i>Sala da Saga de Perseu</i> , ou « <i>sala de meduza</i> », efectuado pelo pintor Serafim Gomes, em 1888.	264
Doc. 30 – Restauro dos frescos do Paço Ducal, considerados « <i>os mais preciosos que existem em Portugal</i> », segundo o relatório do Dr. João Figueiredo, Conservador do Museu-biblioteca de Vila Viçosa, a 30 de março de 1950. Referência a três salas com frescos de Thomas Luis: o « <i>Oratório da Duquesa</i> » ou <i>das Santas Catarina de Alexandria e Apolónia</i> ; o « <i>pequeno gabinete</i> » ou <i>Gallerietta</i> ; e a « <i>Sala da Medusa</i> » ou da <i>saga de Perseu</i> .	265
Doc. 31 – Designação das salas do Palácio de Vila Viçosa restauradas pelo pintor António Martins Gomes no Relatório de 1950.	567
3 – Inquisição	568
3.1 – Acusações contra cristãos-novos residentes em Lisboa, incluindo o pintor « <i>Thomas Lewis</i> » (Thomas Luis)	568
Doc. 32 – Lista dos acusados e descrição das denúncias	568

1 – MISERICÓRDIA DA ANTIGA ALDEIA GALEGA DO RIBATEJO

1.1 - Documentos relativos ao mestre de marcenaria Jaques de campos e aos donativos para o retábulo da igreja da antiga Aldeia Galega, datados entre 1588 e 1594

Doc. 1

Contrato entre o Provedor da SCM e Jaques de Campos, datado de 24 de Agosto de 1588¹¹⁴⁵

Obrigação de Jaques de Campos feita a meza desta confraria da Misericórdia della villa de Aldeia Galega do Ribatejo de Ma. - is 88 -

Por este meu assignado do obrigados dizeu eu Jaque de campos mestre carpinteiro de Vila de Macanaria (q he verdade q estou contratado com o sr D. Jogo bethelmo provedor da casa da Misericórdia da villa da Aldeia Galega de Ribatejo e com os mais irmãos q na meza derrem esta ago de oitenta e oito pa oitenta e nove a lre por feito e acabado no altar da dita casa um Retabulo de Macanaria em branco de obra contida na traca q por ~~esta~~ esta assignada por preço de cento e vinte mil rs, os quaes me ad de pagar dos quatro dias conforme ao seu assignado q em meu poder tenho e por este me obriga a lre dar o dito Retabulo feito e acabado dentro de oitenta e nove no altar da dita casa da Misericórdia em todo o mês de Maio de oitenta e nove annos q com lora vem e declare q o carpenteiro do dito Retabulo e des pachos delle no pau fica a conta do dito provedor e irmãos testemunhas q presentes e toraõ ao fazer desta obrigação Antonio go mes, D. Joaquin tenreiro morador em Lisboa e Andria fil morador nesta villa da Aldeia Galega, seu Miguel Corredo escrivão da Confraria da Misericórdia desta villa da q este assignado do obrigados fiz a lora do dito Jaque de campos por não saber escrever. E vinte e quatro dias do mês de agosto de 1588ados Miguel Corredo Jaques de Campos

Miguel Corredo
Jaques de Campos

¹¹⁴⁵ AHMM, núcleo da SCMM, Livro dos Inventarios desta S.^{ta} Caza... 1586, fl. 25. Doc. inédito.

Doc. 2

Esmola da Santa Casa para o «retabolo», em 1588¹¹⁴⁶

Vinho prometido de esmola
 da o Retabolo e se oig
 faz desta casa, cujo pagam
 se ade fazer da estas vindi
 mas de 88 annos.

#	Diego Botelho	quatro almudes
+	Miguel Casado	dois almudes
+	Juão Varalla	dois almudes
+	Fernão Rôiz	seis almudes
+	Juã Rôiz	seis almudes
+	Juão Gomes de fe ^{do}	seis almudes
+	Fernão da goma	dois almudes
+	Antônio pereira	tres almudes
+	Domingos nunez	almude em
+	Bras dias	um almude
+	Fernão Jimad	tres almudes
+	Juão Jimad	um almude
+	Gaspar nunez	um almude
+	Dias alho cozpo ^{to}	meio almude
+	Felipe nunez	tres almudes
+	Antônio Rôiz pescador	um almude
+	Jorge Rôiz virtude	quatro almudes
+	pezo nunez	um almude
+	thome nunez	meio almude
+	Luis de	um almude
+	Bras moxer	um almude
+	Mathens quadrado	um almude

¹¹⁴⁶ AHMM, núcleo da SCMM, Livro dos Inventarios desta S.^{ta} Caza... 1586, fl. 26. Doc. inédito.

Continuação do Doc. 2

Esmola da Santa Casa para o retábulo, 1588¹¹⁴⁷

☉ Fernão Gomes	1 ^o almude
☉ António marq	1 ^o almude
☉ Miguel a fusco	1 ^o almude
☉ Fernão milh	tres almudes
☉ Francisco marq	dois almudes
☉ Bezo etr d palmelaio	1 ^o almude
☉ Miguel Lopez	almude 5 m
☉ Andre etr	1 ^o pote
☉ Lena Gomes	1 ^o pote
☉ Antomames	1 ^o almude
☉ D. João ebeves	dois almudes
☉ D. João etr conta D. João	dois almudes
☉ Jo. etr seu filho	1 ^o almude
☉ Miguel etr	1 ^o almude
☉ A fusco etr arneloa	1 ^o almude
☉ Margarida etr da trze	dois almudes
☉ Francisco nunes marquessta	dois almudes
☉ Bezo etr o Coroa	1 ^o almude
☉ João etr alfaiate	1 ^o almude
☉ António Freire milheiro	1 ^o almude
☉ João Gomes	dois almudes
☉ António a praes	1 ^o almude
☉ Francisco de matos	dois almudes
☉ Fernão Banha	1 ^o almude
☉ João etr Coraado	1 ^o almude
☉ Ana Freire	dois almudes
☉ João Freire	1 ^o almude
☉ João marq genyzo Santa Gomes	1 ^o almude

¹¹⁴⁷ AHMM, núcleo da SCMM, Livro dos Inventarios desta S.^{ta} Casa... 1586, fl. 26 v.^o. Doc. inédito.

Continuação do Doc. 2

Esmola da Santa Casa para o retábulo, 1588¹¹⁴⁸

João de Souza	almude em
Antonio Gomes	dois almudes
Rui Gomes	dois almudes
Bastião Filho Acarrentes	m ^o almude
Ambrosio de Alcaide	m ^o almude
Diogo Casco	dois almudes
Margarida filha de Fernão Simão	m ^o almude
Felipe Reis	dois almudes
Isidoro Simão	m ^o almude
Afonso Filho o serrador	quatro almudes
Conrado Filho o picador	dois almudes
Bo dias	um almude
Bernardino Reis	dois almudes
Bastião Filho o virtuoso	m ^o almude
Fernão Cunha mais	dois almudes
Cosmo de	m ^o almude
João Reis o berrador	m ^o almude
Moncel Filho	almude em
Maria de	m ^o almude
Fentoso Filho	m ^o almude
Barbara Reis	m ^o almude
Fernão Capistrano	m ^o almude
Fernão Ardeiro	m ^o almude
Anna de Pa	m ^o almude
João de Al. do esquerdo	m ^o almude

¹¹⁴⁸ AHMM, núcleo da SCMM, Livro dos Inventarios desta S.^{ta} Caza... 1586, fl. 27. Doc. inédito.

Doc. 3**Despesa dos anos de 1588-1589, com início em Julho**

Despesa deste ano de oitenta e oito pra oitenta e nove com forme a conta q deu mo sr. Procurador q este ano serve a casa da stª Mia.

Julho

Despesa deste ano de oitenta e oito pra oitenta e nove com forme a conta q deu mo sr procurador q este ano serve a casa da stª Mia¹¹⁴⁹.¹¹⁵⁰

¹¹⁴⁹ O vocábulo «Mia» é a abreviatura de Misericórdia.

¹¹⁵⁰ Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, *Livro dos Inventarios desta S.^{ta} Caza...* 1586, fl. 72. Doc. inédito.

Doc. 4

Lista de despesas da Misericórdia (sequente ao doc. 3), que inclui o primeiro pagamento ao «mestre do retabolo» (240 rs) quando este vai tomar as medidas, em Agosto de 1588

1588 3 ^a Agosto	
Q	Deste se gastara cō hum prezo ferido mil vintez rs ————— 1020
Q	Deste se vera tres vintez a tres prezos grinos ————— 0060
Q	Deste se vera a hũa mulher por tres rs ————— 200
Q	Deste se vera duas vintez a duas mulheres por tres ————— 40
Q	Deste se vera hũa vintez e hũa por tres ————— 20
Q	Deste se vera quatro vintez e duas mulheres por tres ————— 80
Q	Deste se vera quatro vintez a duas prezos ————— 80
Q	Deste se comprara duas duzias de carcos, e hũa traca de vinho por duzentos rs ————— 200
Q	Deste se vera duas vintez a duas por tres ————— 40
Q	Deste se vera duas vintez a hũa por tres ————— 40
Q	Deste gastara cō o mestre do Retabolo q ^{do} veio tomar a medida duz ^{tos} e quarenta rs. ————— 240

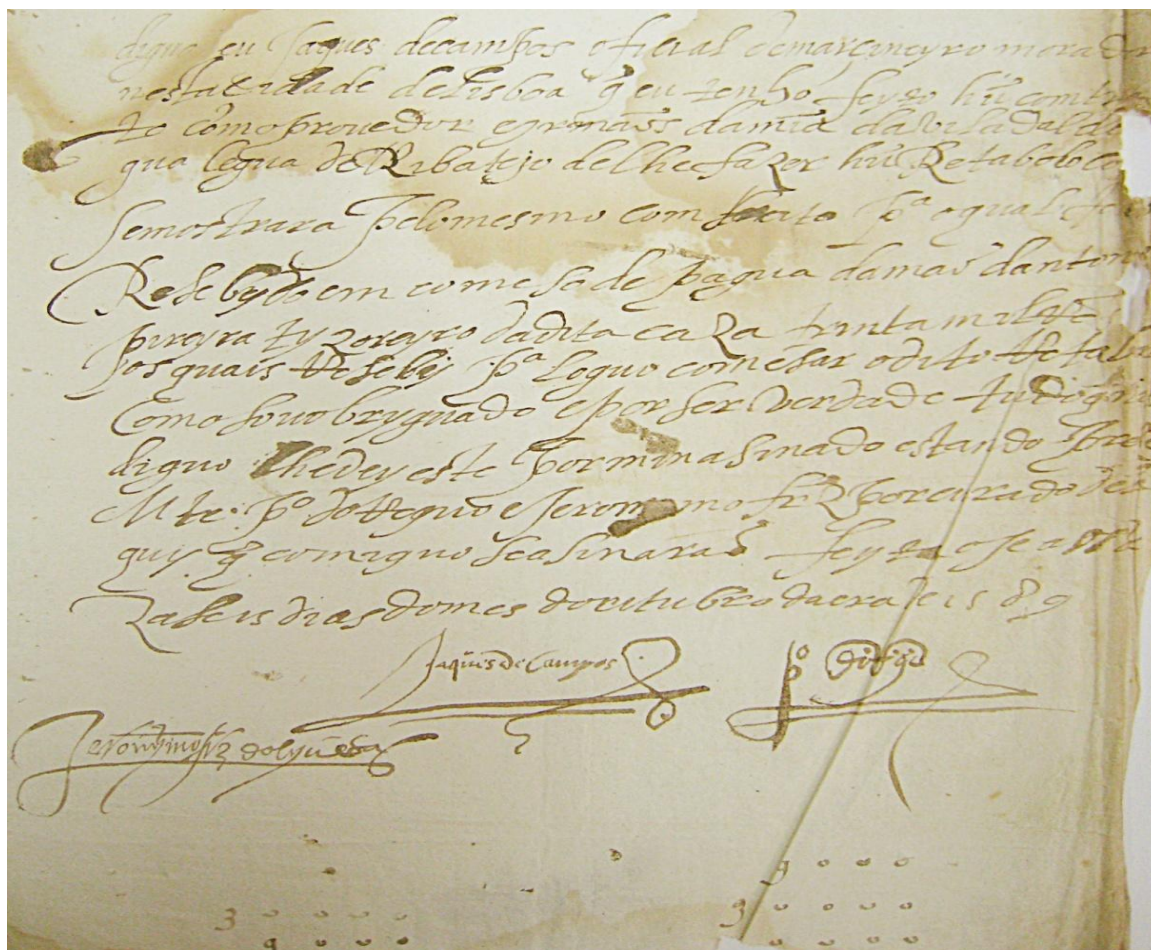
Deste gastava cō o mestre do Retabolo qu^{do} veio tomar a medida duz^{tos} e quarenta rs.

240¹¹⁵¹

¹¹⁵¹ Leitura da autora. *Idem*, v.^o. Doc. inédito.

Doc. 5

Declaração referente ao primeiro pagamento da Misericórdia a Jaques de Campos para que este inicie o entalhe do retábulo (30.000 rs), datada de 16 de Outubro de 1589



Digo eu Jaques de campos oficial de marçineyro morador nesta cidade de lisboa q eu tenho feyto hu contrato com o prouedor e yrmãss da mia¹¹⁵² da vila D alde gualegua de Ribatejo de lhe fazer hu Retabolo como se mostrava pelo mesmo contrato p^a o qual teno Recebydo em comeso de pagua da maõ d antonio pireyra tyzoreyro da dita caza trinta mil rs os quais Receby p^a loguo comesar o dito Retabolo Como sou obryguado e por ser verdade tudo quan diguo lhe dey este por mim asinado estando prezente ... p^o [Pero] do Reguo e

¹¹⁵² O vocábulo «mia» é a abreviatura de Misericórdia.

Jeronimo fernandez procuradores quy q comiguo se asinaraõ feyta oje a dezaseis dias do mes d Outubro da era de 1589

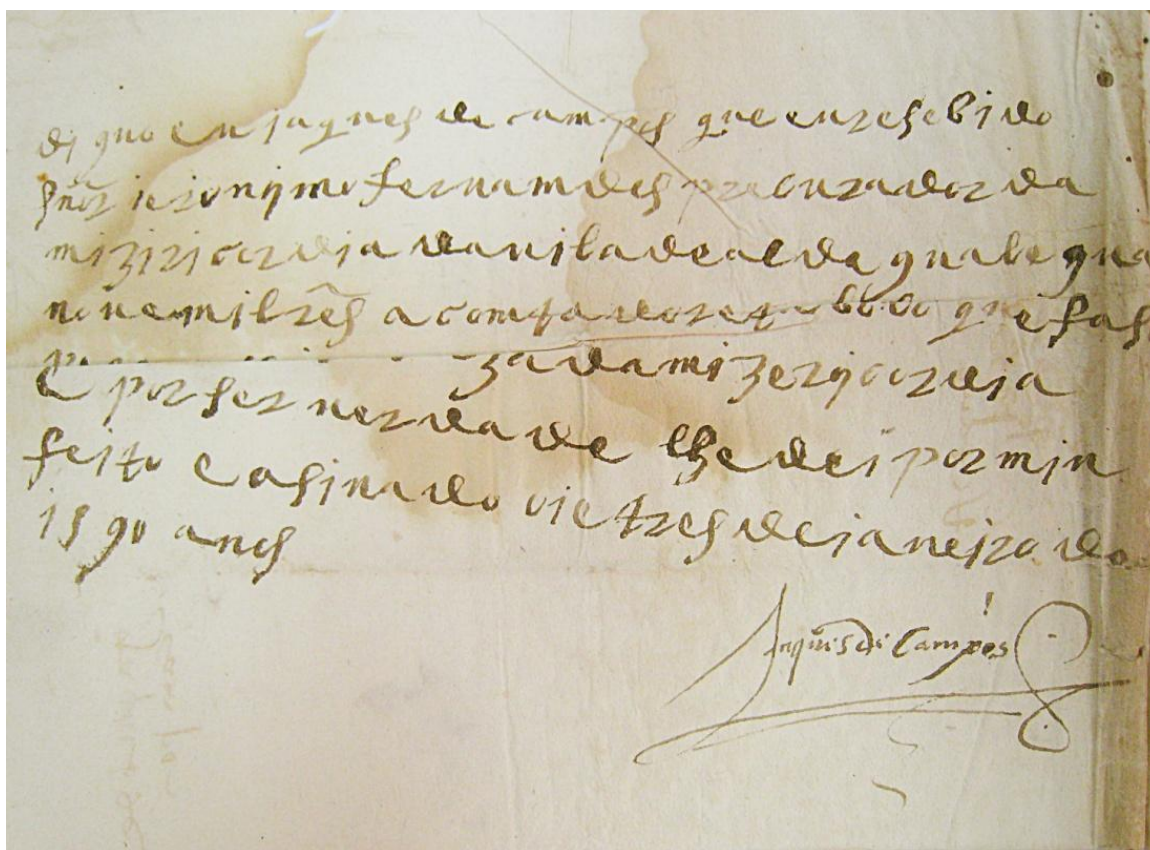
(aa) Jaques de Campos

Jeronymo frz dolyveira

*Pº Rego*¹¹⁵³

Doc. 6

Recibo de Jaques de Campos (9.000 rs), 3 de Janeiro de 1590



digo eu jaques de campos que eu recebi do Snõr ieronymu fernamdes procuraador da miziricordia da vila de alda gualagua nove mil rês a comta do retabolo que faso p [ca]za da mizericordia e por ser verdade lhe dei por mim feito a asinado oje tres de ianeiro do 1590 anos

(a) Jaques de Campos¹¹⁵⁴

¹¹⁵³ Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 832 (2955), fl. [1].

Doc. 7

Obrigaçõ de «Jácome» de Campos para realizar o retábulo da igreja da SCM da Aldeia Galega até ao dia de Páscoa do ano seguinte, datada de 7 de Agosto 1590

equo a de Jácome de Campos malineiro e carpinteiro
 morador na freguesia de S. Pedro q' eu me obriguo a fazer
 e fazer e fazer da igreja da Aldeia Galega de S. Mateus
 a fazer hui retábulo conforme a obra q' per a dita e a dita
 casa mais me obriguo a fazer hui mais en fazer o dito retábulo
 por quanto tenho ra recebido da dita casa o que consta por
 como com q' tenho de dar e aqui adouz me se se obrigado
 a dar feito obra que valha a cobrada do dito dinheiro q' tenho recebido
 e assim elle se me obrigará na fim deste doze me se adouz vinte mil
 e mais dinheiro que me se fad de uendo forá obrigado a dar como
 forme a obra que uou fazendo tirando trinta mil e mais me se fad
 e sentado o retábulo na dita casa e na com pendo assim eu como elle
 perdere mos dez mil e mais me se obriguo a pôr na dita casa a centado
 dia de pascoa deste anno q' uem de agosto e quero q' por este não uo
 não nenhuma obrigacão q' afor desta tenha feito e pedi ad uero
 uo q' fize este por mim e assim como se temunha com uenta
 de apinar e for morador e por curador da dita casa que a este se
 tem presentes testemunhas que forá presentes Belchior Coelho
 e Gasparito filhos a sete de agosto de 1590
 Por Jácome de Campos
 Ant. da gama de m.
 Joao Baptista
 Gaspar de m. terra
 João Baptista de S. Pedro

¹¹⁵⁴ Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 826 (2955), fl. [1].

Diguo Eu Jacome de campos macineiro e carpinto^o morador nesta Cidade de Lisboa q eu me obriguao ao Sor provedor e yrmaõs da mia¹¹⁵⁵ da villa de aldea galega de ribatejo a fazer hu ratabolo conforme a trassa que pera iso esta feita e asim mais me obriguao a por loguo a maõ en fazer o dito retabolo porquanto tenho ia recebido da ditta casa o que constar pollos conhecimen^{tos} q tenho dados e daqui a dous meses serey obrigado a ter feito obra que valha a contia do ditto dinheiro q tenho recebido e assim elles se me obrigaraõ na fim destes dous meses a dar vinte mil rs e o mais dinheiro que me ficaõ devendo seraõ obrigados a dar mo conforme a obra que uou fazendo tirando trinta mil rs os quais me paga asentando o retabolo na ditta casa e naõ comprindo assim eu como elles perderemos des mil rs e me obriguao a pollo na dita casa acentado dia de pascoa deste anno q vem digo e quero q por este naõ valhaõ nenhuma obrigacaõ q atras desta tenha feito e pedi a alvaro Varela q fisesse este por mim e asinase como testemunha conjuntam^{te} asinar o Sor provedor e o procurador da ditta casa que a este foram presentes testemunhas que foraõ presentes belchior Coelho e Gas pinto feito a sete d agosto de i590 annos

(aa) *Jácome de Campos*

O procurador João de Paiva

O P^{dor} Ant^o da gama de m^{ca}

Gaspar pinto ferras

Alvaro Varella

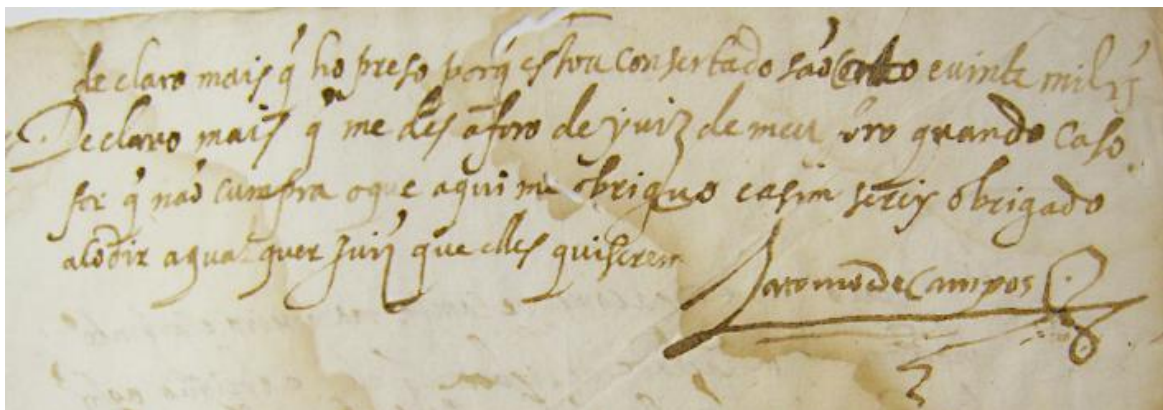
Belchior coelho¹¹⁵⁶

¹¹⁵⁵O termo «*mia*» é a abreviatura de Misericórdia, como se referiu.

¹¹⁵⁶Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 827 (2962), fl. [1].

Doc. 8

Declaração de «Jacom de Campos» confirmando o valor mencionado no contrato e a possibilidade de ser imposta uma acção judicial caso este não cumpra o acordo, Agosto 1590



declaro mais q ho preso por q estou consertado são cento e vinte mil rs
 Declaro mais que me desaforo de yuiz de meu foro quando caso for q não
 cumpra o que aqui me obriguo e assim serey obrigado acodir a qualquer juis que
 elles quiserem

(a) Jacomo de Campos¹¹⁵⁷

¹¹⁵⁷ Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 827 (2962), fl. [1] v.º.

Doc. 9

Recibo de Jaques de Campos (20.000 rs), datado de 9 de Dezembro de 1590

Digo eu Jaques de campos carpinteiro de marcenaria que he verdade que recebi do S^{or} Ant^o da guama provedor da mia da vila d aldea gualega vinte mil rs a conta do retabolo que faco p a mia da dita villa e per verdade Rogey a Duarte Dias q este fizese sasynase como testemunha por eu naõ saber escrever feito a nove de dezembro de 90

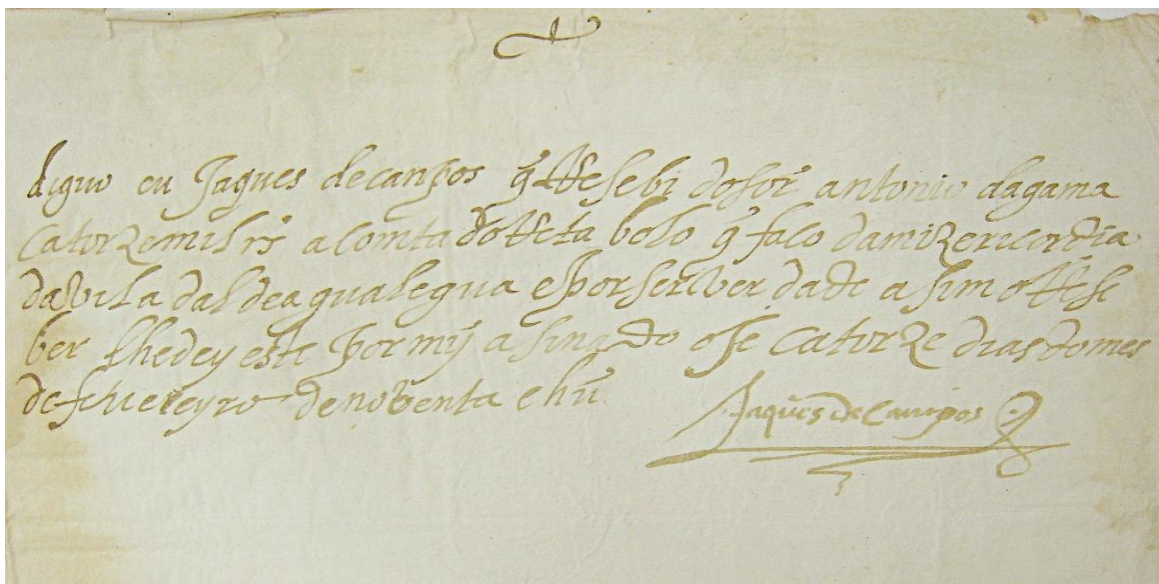
Duarte-Dias Jaques de Campos

Digo eu Jaques de campos carpinteiro de marcenaria que he verdade que recebi do S^{or} Ant^o da guama provedor da mia da vila d aldea gualega vinte mil rs a conta do retabolo que faco p a mia da dita villa e per verdade Rogey a Duarte Dias q este fizese sasynase como testemunha por eu naõ saber escrever feito a nove de dezembro de 90

(aa) Duarte-Dias

Jaques de Campos¹¹⁵⁸

¹¹⁵⁸ Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 828 (2961), fl. [1].

Doc. 10**Recibo de Jaques de Campos (14.000 rs), datado de 14 de Fevereiro de 1591**

Diguo eu Jaques de campos q Resebi do Sor antonio da gam catorze mil rs a comta do retabolo q faco da mizericordia da Vila d aldea gualegua e por ser verdade assim o Reseber lhe dey este por my asinado oje catorze dias do mes de febreiro de noventa e hu.

(a) Jaques de Campos¹¹⁵⁹

¹¹⁵⁹ Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 829 (2958), fl. [1].

Doc. 11

Recibo de Jaques de Campos (17.000 rs, ficando 90.000 rs pagos do total de 120.000 rs), datado de 30 de Março de 1591

Digo eu Jaques de campos por este por my asinado
 q eu Recebi do sro Ant^o da gama provedor da mia¹¹⁶⁰
 da vila d aldea galega dezasete mil
 rs com q me acabou de fazer os noventa mil
 q do Retaulo q faco p^a a mia e quanto aos
 trinta q mais se motaõ p^a conprim^{to} e pagam^{to}
 do dito Retaulo me mandara pagar o dito sor
 provedor tanto q poser o Retaulo na mia
 de todo acabado e por verdade e lenbrança
 asiney este q fez duarte dias q foy test^a
 aos 30 de março de 1591 —
 Jaques de Campos Duarte Dias

Digo eu Jaques de campos por este por my asinado q eu Recebi do Sro Ant^o da gama provedor da mia¹¹⁶⁰ da vila d aldea galega dezasete mil rs com q me acabou de fazer os noventa mil q do Retabolo q faco p^a a mia e quanto aos trinta q mais se motaõ p^a conprim^{to} e pagam^{to} do dito retauolo me mandara pagar o dito Sor Pvedor tanto q poser o retaulo na mia de todo acabado e por verdade e lenbrança asiney este q fez duarte Dias q foy test^a ¹¹⁶¹ aos 30 de março de 1591

(aa) Jaques de Campos

Duarte Dias¹¹⁶²

¹¹⁶⁰ «mia» - abreviatura para Misericórdia.

¹¹⁶¹ «Test^a» - abreviatura para testemunha

¹¹⁶² Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 830 (2960), fl. [1].

Doc. 12**Recibo de Jaques de Campos (10.000 rs), do mês de Maio de 1591**

Digo eu Jaques de campos q he verda de q
 eu Recebi des mil rs do Sõr anto da gua
 a conta do retabol q fis na misericordia
 das dea gualegua feyta oje derradrº
 dia do mes de mayo na era de 591

Jaques de campos

Digo eu Jaques de campos q he verda de q eu Recebi des mil rs do Sõr antº da gua[ma] a Conta do retabol q fis na misericordia d aldea gualegua feyta oje derradrº¹¹⁶³ dia do mes de mayo na era de 591

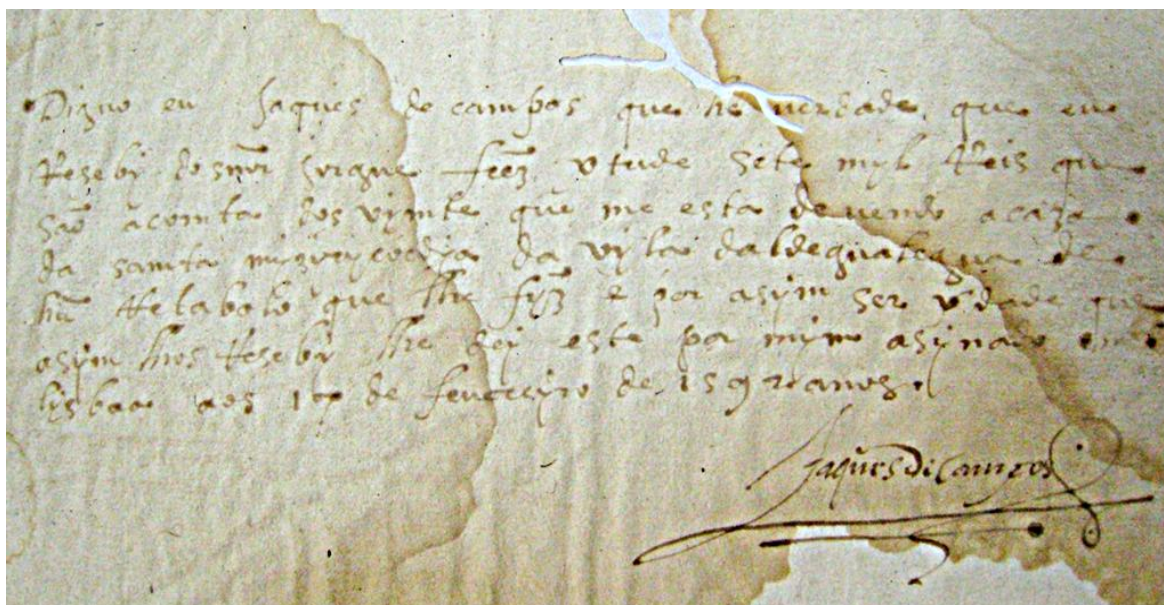
(a) *Jaques de campos*¹¹⁶⁴

¹¹⁶³ «derradrº» - abreviatura para derradeiro. Transcrição que corrobora com um estudo relativo a este documento: J. António FALCÃO, J. M. FERREIRA, *op. cit.*, p. 242.

¹¹⁶⁴ Leitura da autora, AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 832 (2959), fl. [1].

Doc. 13

Recibo de Jaques de Campos (7.000 rs), datado de 17 de Fevereiro de 1592



Digo eu Jaques de campos que he verdade que eu Recebi do snõr jorgue feez¹¹⁶⁵ ... [vir]tude¹¹⁶⁶ sete myl Reis que são a comta dos vymte que me esta devendo a caza da samta myzyrycordya da Vyla d alde gualagua de hu Retabolo que lhe fyz e por assim ser verdade que asy m lhos Recebi lhe dey este por mym asynado em lysboa aos 17 de fevereyro de 1592 anos.

(a) *Jaques di Campos*¹¹⁶⁷

¹¹⁶⁵ O termo «feez» é a abreviatura de fernandez, apelido actual Fernandes.

¹¹⁶⁶ A abreviatura «tude» derivará de virtude conforme se poderá deduzir da transcrição paleográfica do documento que se segue (doc. 14).

¹¹⁶⁷ Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 833 (2956), fl. [1].

Doc. 14**Recibo de Jaques de Campos (7.000 rs), datado de 17 de Abril de 1592**

Digo eu Jaques de campos que he verdade que eu
 Recebi do Snõr Jorge frz vertude sete mil rs que são
 a conta dos vinte que me esta devendo a caza da Santa
 misericordia da vila da alde gualagua de hu retabolo
 que lhe fiz e por assim ser verdade que assim hos
 Recebi lhe dey este por mim asinado em Lisboa
 aos 17 d abril de 1592 anos

Jaques de Campos

Digo eu Jaques de campos que he verdade que eu Recebi do Snõr Jorge frz¹¹⁶⁸ vertude sete mil rs que são a conta dos vinte que me esta devendo a caza da Santa misericordia da vila d alde gualegua de hu retabolo que lhe fiz e por assim ser verdade que assim lhos Recebi lhe dey este por mim asinado em Lisboa aos 17 d abril de 1592 anos

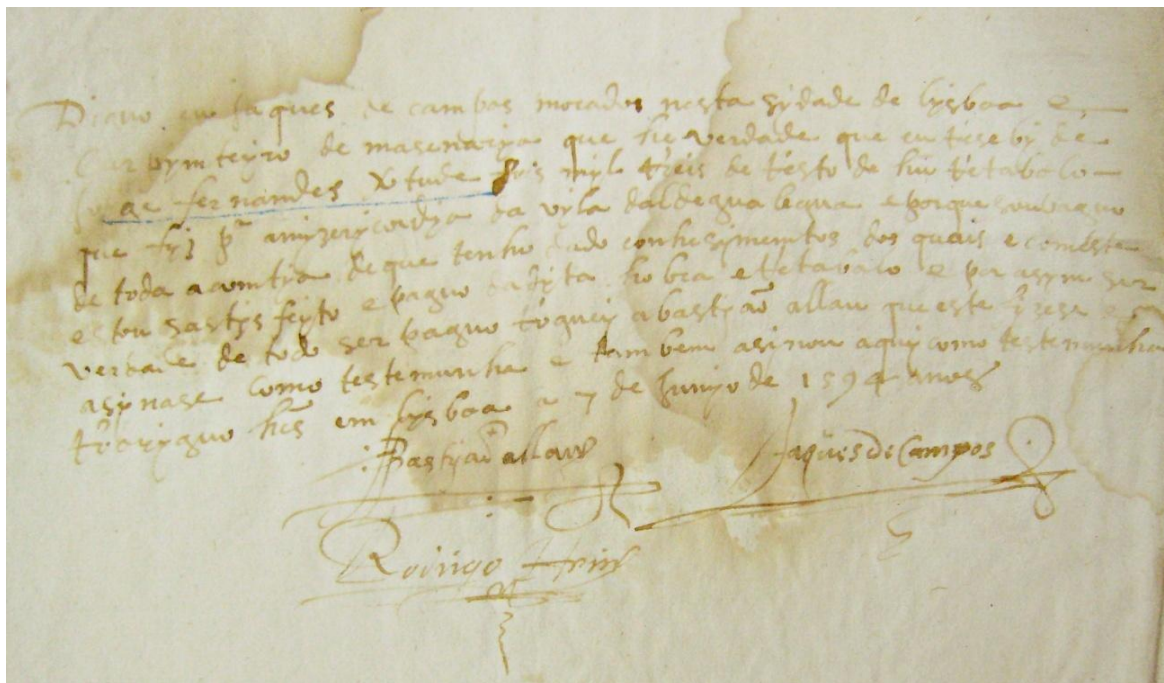
(a) Jaques de Campos¹¹⁶⁹

¹¹⁶⁸ O termo «frz» é a abreviatura de fernandez (tal como «feez» referido atrás).

¹¹⁶⁹ Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 833 (2956), fl. [1]. Documento inserido no mesmo fólio que o precedente.

Doc. 15

Recibo de Jaques de Campos (6.000 rs), datado de 7 de Junho de 1594



Digo eu Jaques de campos morador nesta cidade de lysboa e carpymteiro de marsenarya que he verdade que eu Receby de Jorge fernandes vertude seis myl reis de resto de hu retabolo que fiz pa a myzerycordia da vila d alde gualagua e porque sou ... de toda a comtya de que tenho dado conhesymentos dos quais e com este estou sastyfeyto e paguo da dyta hobra e Retabolo e por asy m ser verdade de tudo ser paguo Roguey a bastyaõ allan qye este fizesse e asinase como testemunha a também assinou aquy como testemunha Rodryguo hes¹¹⁷⁰ em lysboa a 7 de Junyo de 1594 anos

(aa) Basyaõ allan

Jaques de Campos

Rodrigo Hring¹¹⁷¹

¹¹⁷⁰ A abreviatura «hes» derivará de Henrinques (tal como a abreviatura «Hring»).

¹¹⁷¹ Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 835 (2957), fl. [1].

1.2 – Documentos relativos à Santa Casa de Aldeia Galega, ao pintor de óleo Thomas Luis e ao pintor de têmpera Domingos Pacheco, datados entre 1588 e 1597

Doc. 16

Bandeira Real, Agosto de 1588

D. Antónia da Silva de Mendonça, mulher de D. António da Gama de Mendonça, Provedor da SCM de Aldeia Galega do Ribatejo, pagou a Bandeira Real composta por duas telas, *Nossa Senhora da Misericórdia* (frente) e *Nossa Senhora da Piedade* (verso), «*pelo elevado preço de 45.000 rs*»¹¹⁷² (obras infelizmente desaparecidas). A Bandeira Real terá sido encomendada a Thomas Luis¹¹⁷³.

Doc. 17

Contrato entre o Provedor da SCM de Aldeia Galega, Thomas Luis e Domingos Pacheco, 26 de Maio de 1591

«*Obrigassão do Retabolo.*

Aos vinte e seis dias do mês de Maio de mil e quinhentos e noventa e um anos, estando em mesa o senhor Antonio da Gama de Mendonça, provedor, com os mais irmãos que este ano na dita mesa çervem [...], ao som da campa tangida, e outrossim Tomás Luís, pintor de óleo, e Domingos Pacheco, pintor de têmpera, ambos moradores na cidade de Lisboa, logo entre elles o senhor Provedor e irmãos se concertaram para dourarem e pintarem hum Retabolo que na dita casa da Misericórdia desta vila de Aldeia Gualagua de Ribatejo

¹¹⁷² AHMM, núcleo da SCMM, L^o 1^o dos Inventarios desta Santa Caza da Miz^a, 1586-1589, fl. 53 v.º. *Apud* Vítor SERRÃO, Filipa CORDEIRO, *op. cit.*, 2005, p. 27.

¹¹⁷³ À semelhança de outras Misericórdias que encomendaram a Bandeira Real e o retábulo do altar-mor ao mesmo artista (ex. caso das pinturas da SCM de Alcochete encomendadas a Diogo Teixeira), é provável que a Bandeira tivesse sido encomendada a Thomas Luis que anos volvidos seria convidado para pintar o retábulo da SCM da Aldeia Galega. Estudos que corroboram com esta hipótese: *Idem* e Vítor Serrão, *op. cit.*, 2008, p. 153.

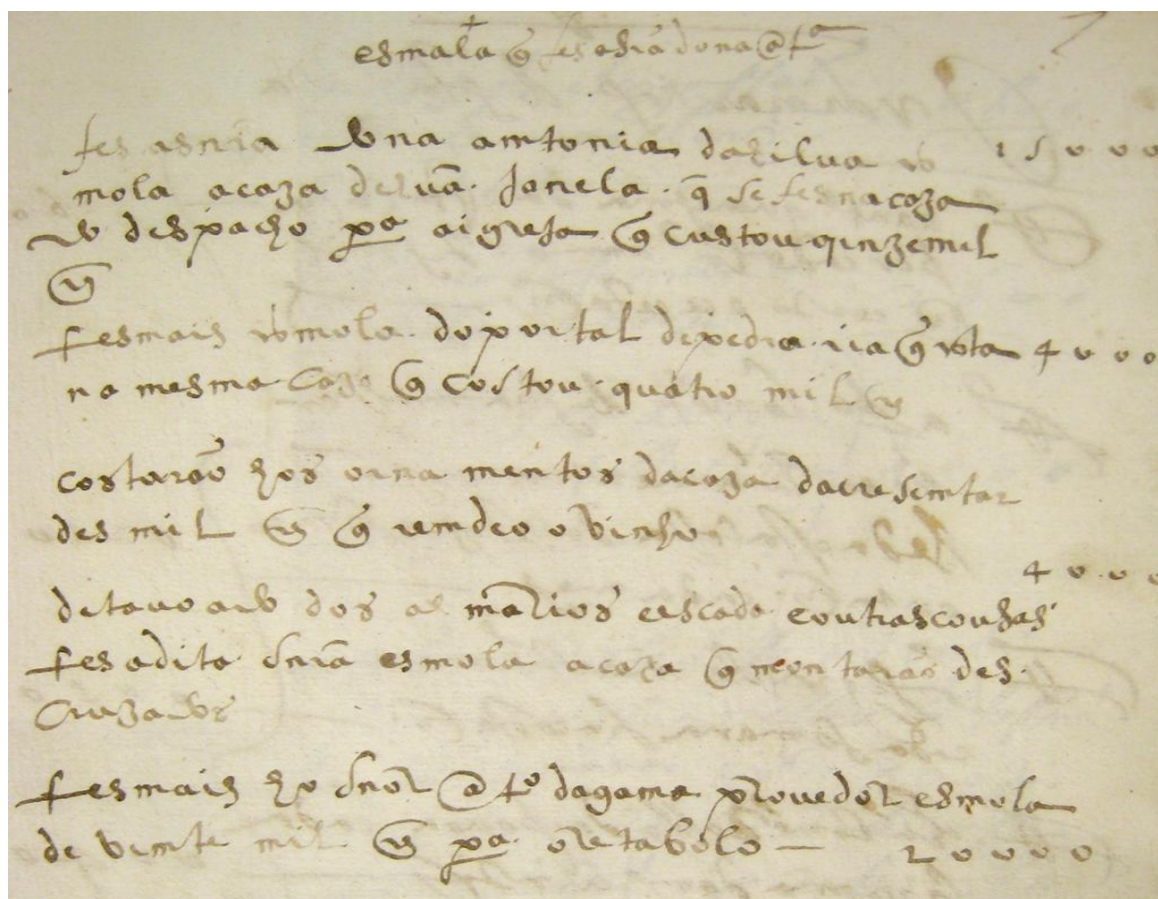
está de alto a baixo, e nos painéis pintarão as historias que os irmãos da meza lhe pedirem, e isto por preço e contia de cento e vinte mil Rês, pintado assim e da maneira que estiver acabado na dita parede e assim eles ditos pintores se lhe obrigaram a pintar e dourar este Retabolo pelo dito preço asima dito todas as vezes que pera isso lhe derem dinheiro, e indo contra isto se desaforam de Juíz, de seu foro, leis, liberdades que tiverem para o que eles ditos irmãos da meza citarem e leguarem de sua justiça, e o senhor Provedor e irmãos da meza se obrigaram em nome de toda a irmandade de ter e manter este concerto até em todo o cumprir, do qual concerto fica um na dita casa e eles levam outro assinado pelo senhor provedor e mais irmãos da mesa, e pelos ditos pintores abaixo assinados e eu Jerónimo Gomes de Paiva, irmão na dita mesa, que esta fiz hoje a vinte seis dias [de Maio] da dita era de mil e quinhentos e noventa e um anos.

(aa) Thomas Luis – Domingos Pacheco – Gaspar Nunes – Provedor Ant^o da gama de Mendonça – Cosme Gonçalves – Jerónimo Guomes de Paiva – Francisco Marques – Paulo Mar(tins?) – Antonio Ferreira – Bertolameu Roiz – Francisco Logro(?) de Moura – Fernão Manoel Pedroso»¹¹⁷⁴.

¹¹⁷⁴ Leitura de Vítor Serrão. AHMM, núcleo da SCMM, *maço de avulsos da Miz^a, sécs. XVI-XVII*. Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 1983, doc. nº 60, pp. 326-327. A autora não encontrou o referido contrato no AHMM (terá desaparecido).

Doc. 18

Donativos¹¹⁷⁵ de D. Antónia da Gama de Mendonça para a janela, o portal e a escada (total de 23.000 rs), e do Provedor D. António da Gama de Mendonça (seu marido) para o retábulo (20.000 rs) da igreja da SCM da Aldeia Galega



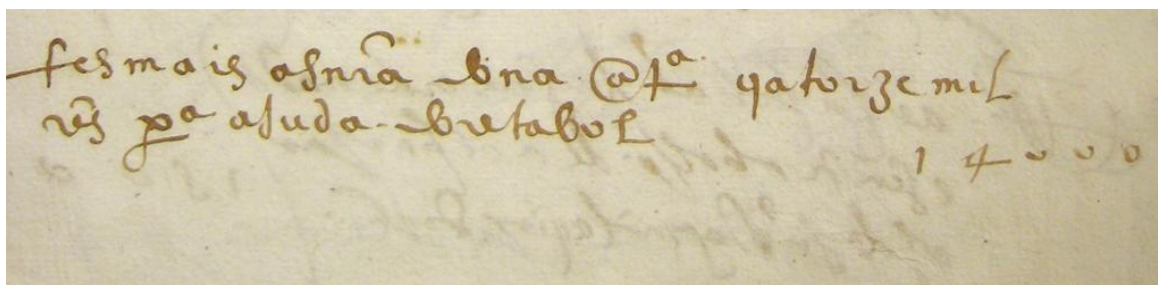
Fes mais o Snor A^o da gama provedor esmola
 de vinte mil rs p^a o retabulo.....20 000¹¹⁷⁶.

¹¹⁷⁵ Lista de donativos sem data, elencados entre uma despesa datada de Julho de 1589 e outra de Julho de 1592.

¹¹⁷⁶ Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, Livro das receita e despesas... anno de 1591 (inclui o registo de despesas do ano de 1589), fl 7. Documento inédito.

Doc. 19

Donativo de D. Antónia da Gama de Mendonça para o retábulo (14.000 rs)¹¹⁷⁷



*Fes mais a Snra dna Aª qatorze mil
rês pa ajuda do retabol 14 000¹¹⁷⁸.*

¹¹⁷⁷ Lista de donativos sem data, discriminados entre uma despesa datada de Julho de 1589 e outra de Julho de 1592.

¹¹⁷⁸ Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, *Livro das receita e despesas... anno de 1591*, fl 7 (mesmo fólio que o doc. precedente). Este documento será o correspondente ao descrito num estudo de Serrão que narra: «*fez mais a senhora dona amtonia qoatorze mil rs pera ajuda do retabolo*». Registo de esmola datado de «*Mai*» de 1592. Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 154.

Doc. 20

Recibo de Thomas Luis e de Domingos Pacheco (100 cruzados) referente à pintura do painel do meio, a *Visitação*, e à douradura das colunas e de um friso, 28 de Junho de 1592

Dyzemos nos Tomas Luis e domyngues
 pache que ambos pytores q e be
 verdade que Recebemos sen cruzados da snerã
 dona antonya por pyntarmos o panell
 do mejo e dourar as culunas e fryzo
 de syrna o quall entrou no contrato
 que temos feyto à mysyrycordia e por
 ser verdade que estamos entregues e
 sastyfeytes fizemos este por nos asynado
 oje vynte oito do mes de Junho da era
 de mill e quynhentes e noventa e dous

Thomas Luis
 Despachegu

40000

Dyzemos nos Tomas Luis e Domyngues Pacheco ambos pytores q e be
 verdade que Recebemos sen cruzados da snerã dona antonya por pyntarmos o
 panell do mejo e dourar as culunas e fryzo de syrna o quall entrou no contrato
 que temos feyto à mysyrycordia e por ser verdade que estamos entregues e
 sastyfeytes fizemos este por nos asynado oje vynte oito do mes de Junho da
 era de mill e quynhentes e noventa e dous

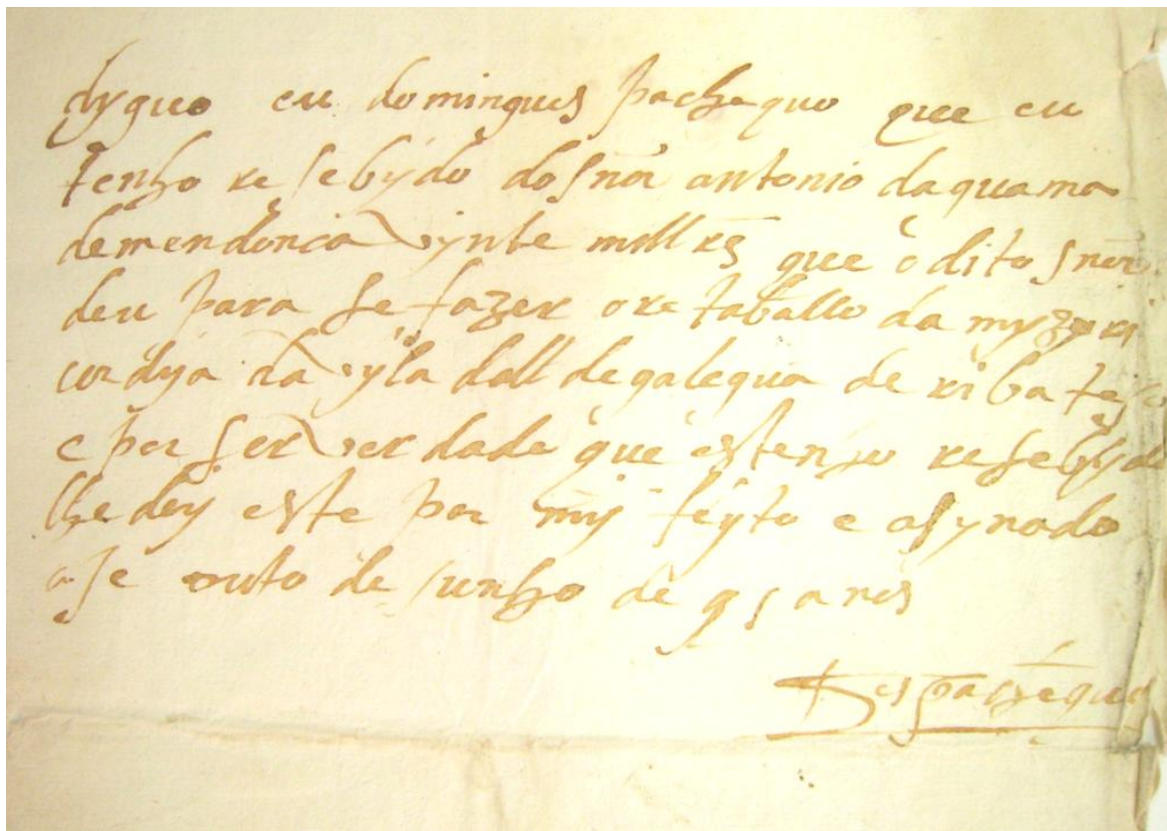
(aa) Thomas Luis B

D^{es} Pacheco

40 000¹¹⁷⁹.

Doc. 21

Recibo de Domingos Pacheco (20.000 rs), datado de 8 de Junho de 1595



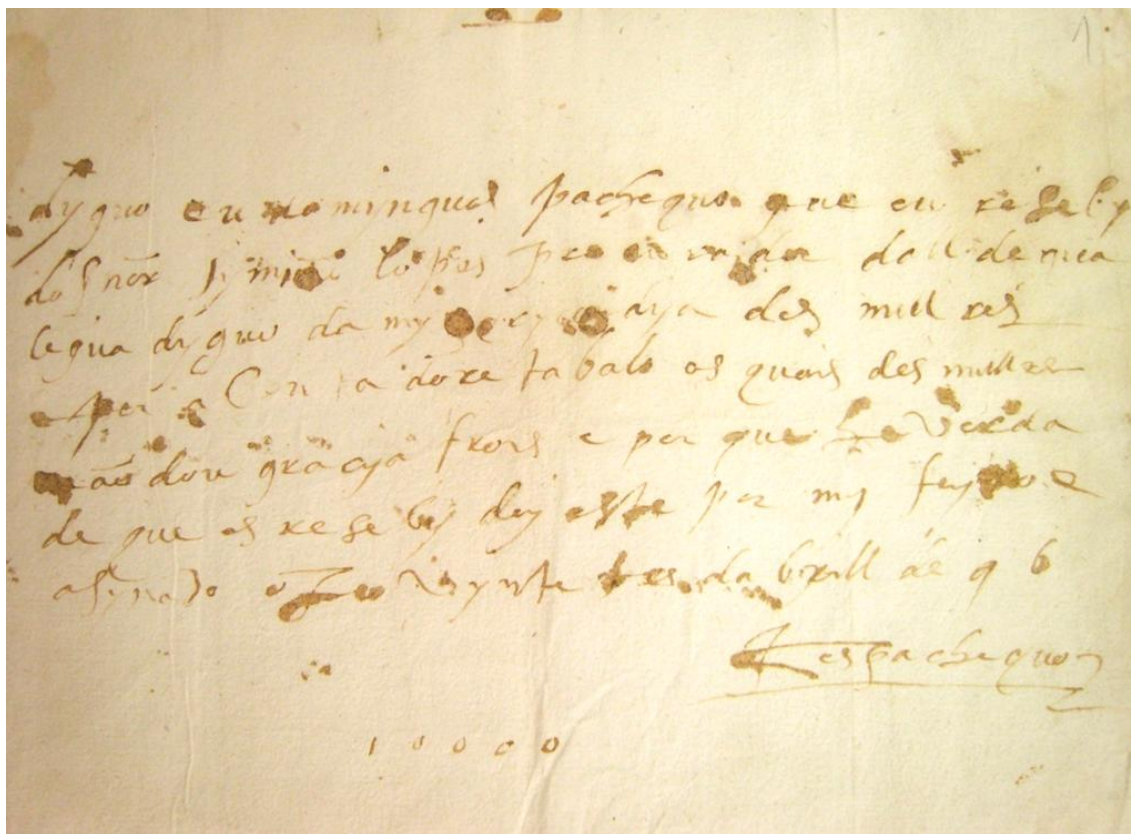
dyguo eu Domingues Pacheco que eu tenho recebydo da snõr Antonio da Guama de Mendonça vynte mill rs que o dito Snõr deu para se fazer o retaballo da mysyricordya da vyla daldegalegua de ribatejo c per ser verdade que este... reseydo lhe dey este por my feyto e asynado oje oito de Junho de 95 anos
(a) D^{es} Pacheco¹¹⁸⁰.

¹¹⁷⁹ Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 834 (2953), fl. [1].

¹¹⁸⁰ Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 836 (2950), fl. [1].

Doc. 22

Recibo de Domingos Pacheco (10.000 rs), datado de 23 Abril de 1596



dyguo eu domynges pachequo que eu receby do Snõr... Lopes provedor d allde gualagua dyguo da myserycordya des mill res per conta do retabalo os quais des mill res são dou gracya... e por que e verdade que os receby dey este por my feyto e asynado oje vynte tres de abril de 96

(a) D^{es} Pacheco

10 000¹¹⁸¹.

¹¹⁸¹ Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 837 (2951), fl. [1].

Doc. 23**Recibo de Thomas Luis (5.000 rs), datado de 13 de Maio de 1597**

diguo eu ^{Luis} Tomas Luis pintor que he verdade que rese
 bi cinco mil rajs a conta da pintura que faso no ro
 tabolo da misericordia de al dia galega do riba Tejo e por
 ser verdade dei este por mi feito
 e assinado oje 13 de maio de 97 anos
 Tomas Luis
 5000

Diguo eu Tomas Luis pintor que he verdade que resibi cinco mil rais a conta da pintura que faso no retabolo da miserecordia de aldia galega do riba Tejo e por ser verdade dei este por mi feito e asinado oje 13 de maio de 97 anos

(a) Tomas Luis

5 000¹¹⁸²

¹¹⁸² Leitura da autora. AHMM, núcleo da SCMM, cx. 42, doc. 838 (2952), fl. [1].

Doc. 24**Conclusão dos pagamentos a Thomas Luis (18.000 rs) e a Domingos Pacheco (11.000 rs.) relativos ao retábulo, junho de 1597¹¹⁸³**

«Deu ho provedor a Domingos Pacheco, dourador, omze mill Res com que se lhe acabou de pagar o Retabolo que dourou nesta casa 11 000»¹¹⁸⁴.

«Deu outrosi ha Thomas Luis, pintor, dezoito mil res com que se lhe acabou de pagar tudo que se lhe devia da pintura do dito Retabolo 18 000»¹¹⁸⁵.

¹¹⁸³ Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008., p. 154.

¹¹⁸⁴ AHMM, núcleo da SCMM, *L^o de Receita e Despesa, 1553-1605*, fl. 77. *Apud* Vítor SERRÃO: *op. cit.*, doc. n.º 66, 1983, p. 331; *op. cit.*, 2008, p. 155.

¹¹⁸⁵ *Id.*, *Ibid.*

2 – PAÇO DUCAL DE VILA VIÇOSA

2.1 – Avaliação da pintura feita, entre 1540 e 1559, nas camaras do Paço de Vila Viçosa, por ordem de D. Teodósio I¹¹⁸⁶

Doc. 25

Avaliação realizada pelo dourador Manuel Fernandes e pelo pintor Francisco João, ambos de Évora, em Março de 1565

«Avaliação das pynturas das casas de Vila Viçosa.

Avalliamos de vinte sete dias de setembro do ano de mill he qinhentos he coremta ate tres dias de setembro de mill he qinhentos he simquenta he nove. Vimos ha qapella cõ sua haboboda he coro he asi todo ho ouro que esta gastado nos artesõis della he ho ouro que esta gastado nas cornjzas he nos allquitraves he asi qaixilho do alltar he asi nas grades do coro douradas he asi toda a pimtura que na qapella esta feyta há vista he avalliaada há avalljamos asi ouro como pimtura em tresentos setenta mill rs ---- iij bij rs»¹¹⁸⁷.

«Vimos huma quamarinha que esta na salla do duque he asi ouro como pimtura doze mill he trezentos rs he njsto havalliamos ---- xij iij rs Vimos outra qamarinha que esta na salla do duque he a avalljamos asi pimtura como ouro em qimze mill rs ---- xb rs Vimos ha amteqamara do duque he vimos todo ho dourado que tem he asi pimtura he ha avalliamos em coremta mill rs ---- Rta rs ... Vimos huma qamara que vai p^a ho jardim he asi ouro he pimtura há avalliamos em dezoito mill rs ---- I bij rs»¹¹⁸⁸.

¹¹⁸⁶ O gosto erudito de D. Teodósio I, avô de D. Teodósio II, notório na descrição aqui exposta dos requintados interiores do Paço Ducal, influenciou nos programas iconográficos das pinturas murais encomendadas por este último a Thomas Luis.

¹¹⁸⁷ Leitura de Vítor Serrão. AHFCB, Vila Viçosa, Manuscritos da Biblioteca de D. Manuel II, Res. Ms. 17, *Avalliamos das pinturas das casas de Vila Viçosa* (Março de 1565), Maço 1, t. 2, fl. 32. Vítor SERRÃO, *op. cit.* 2008, p. 233.

¹¹⁸⁸ *Idem*, fl. 32 v.º. *Id.*, *Ibid.*

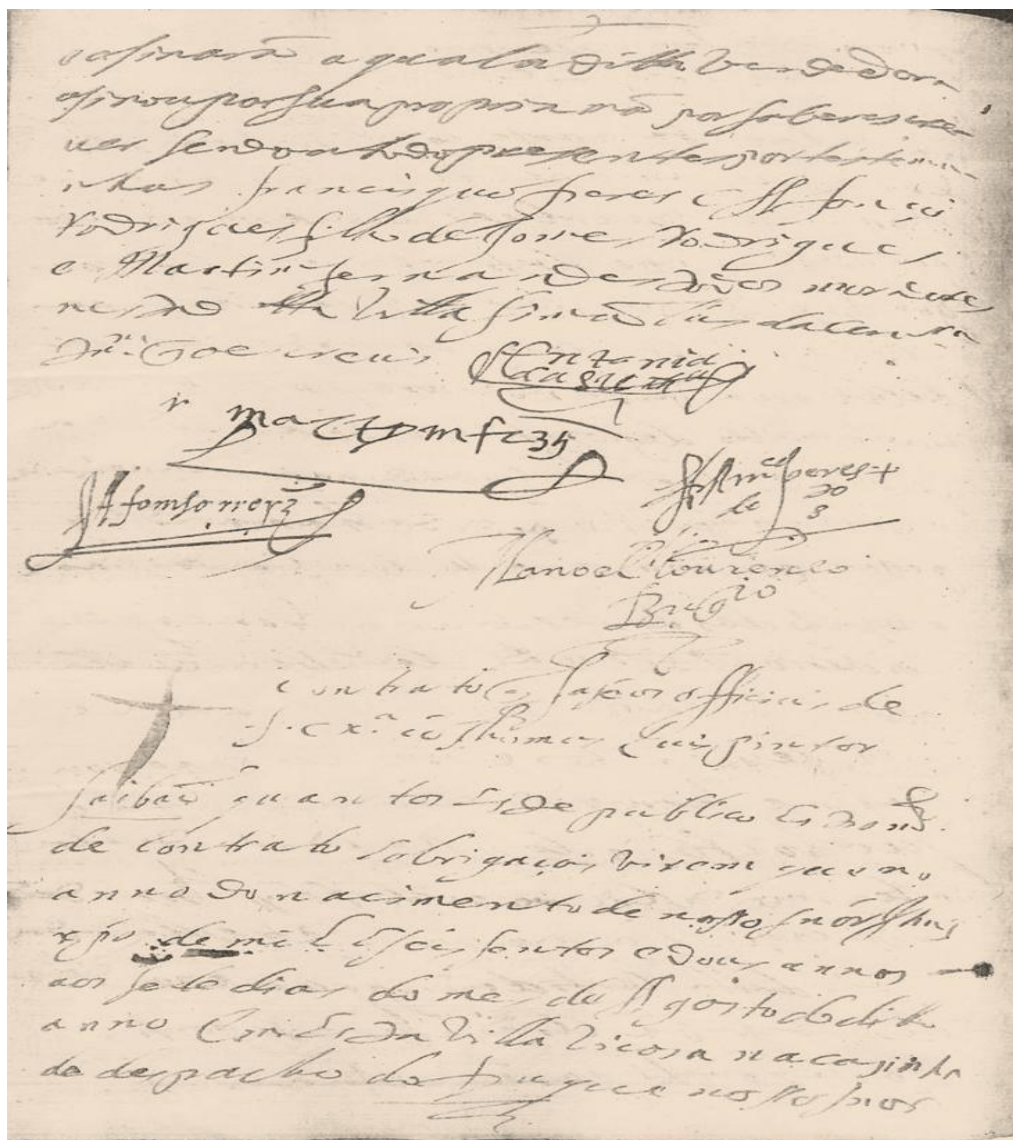
«Vimos ho oratorjo do duque he asj dourado como ha pjmtura delle havalliamos em trimta he simquo mill rs digo trimta he seis mill rs ---- xxx bj rs ... «Vimos há quamara da snora Duqueza dona brites he vimos todo ho ouro que nella esta dourado he asi há mais pimtura he avalliamos em cemto he coremta he seis mill rs ----- cto Rbj rs»¹¹⁸⁹.

¹¹⁸⁹ *Idem*, fl. 33. *Id.*, *Ibid.*

2.2 – Contrato entre o Duque D. Teodósio II de Bragança e o pintor Thomas Luis, para pintar a fresco uma «camara», plausivelmente a Gallerietta datada de 1602, do Paço Ducal calipolense

Doc. 26

Contrato relativo ao pintor Thomas Luis, datado de 7 de Agosto de 1602



Doc. do ADE¹¹⁹⁰.

¹¹⁹⁰ ADE, L^o 10 de Notas de Simão Luís de Cerveira, Tabelaão de Vila Viçosa, fls. 152 v.º. A fotocópia integral do documento foi solicitada pela autora a Vítor SERRÃO, a quem esta agradece a sua disponibilização para este estudo.

153
 e para si presente e concedo Joaze,
 domingo 11 de Setembro de 1687 e da
 casa de Santo Iago de Benca e Thomaz
 Luiz pintor maior da cidade de
 Lisboa por elle e seu filho Antonio
 de Albas e de Jemarcha a
 parte nove dias e elle esta
 concertado e alle Thomaz Luiz pinte
 e bure das e dorias e figurar que
 fague no seu filho for leu de sua
 mano a desta sua casa e sem
 o bruto queo conforme a Republica
 e o panceiro sua Excellencia men-
 das fazer e dar a haer das no d'aura
 e o furo do modo e sua Excellencia
 torcendo e tudo a fazer e a extin-
 do e para a fazer que se foyce rectido
 muito preficio e alabado e que logo
 e me para e da obra e a de brivama
 della ate a aad e a cabina e a
 e o do e o do e diligencia e que os
 pintos por a por sua contractado e a
 fole ouer m' d' a p. a o d'ouro e que
 sua Excellencia por tudo he a r' d' a

Doc. do ADE (continuação)¹¹⁹¹.

¹¹⁹¹ *Idem*, fl. 153.

Deo scilicet mil Reindinhacero eo Jure
 necessário para os mulleres da dita
 camara Estaque officiaij com elle
 ditto p[ro]prietario a quem se mandou
 ra outro sy das de water aelle e ao seu
 mosto e c[on]t[ra] a dita e quanto se ditto
 na dita obra e por elle se mandou
 p[ro]prietario e o ditto a dita obra
 do no ditto p[ro]prietario e se obrigou a fazer
 a dita obra e si e da maneira que
 se se declara muito bem acabada
 e a toda a perfeição e que não a be-
 uantara não della até de toda a
 caber e a dar a cl[ar]idade até portar
 o mes de setembro deste presente anno
 e que outro si se confegua e se fecho
 mil Reindinhacero eo Jure
 se mandou entregar o cargo do
 p[ro]prietario de dita obra a gente
 de sua excellencia na corte e c[on]t[ra]
 da suplicação que outro trinta mil
 Reindinhacero no mejo da obra que
 os outros quarenta mil Re

Doc. do ADE (continuação)¹¹⁹².¹¹⁹² *Idem*, fl. 153 v.º.

De faltas para comprid. 154
 La ditta obra de go do ditta sem mil
 ps de obra no fim da obra depois
 de servida por Indue p. e. pintor de
 a a excellencia ro qual se buvia
 para o abejase e dices conforme
 a estrutura de obra de go do
 poro e alle de ditta no se mais
 a pellação ne a gruo e que não
 vira contra aya nenhuma das
 contidas ne a estrutura de go
 vindo não quer ser ouvido a tena
 da ditta obra perfeitamente
 cabada e por tal se abida e fulgida
 p. u. ditta louando e que se renuncia
 sui defensor e que se responde
 diante da ju. ditta ordinaria
 de ditta e que ou to se renuncia
 todo privilegio f. r. e p. e. e o de
 a comprid. e obrigou sua p. e. e o de
 f. r. e p. e. e o de d. o. m. i. n. g. o. s. f. l. u. x. e. s.
 e se afeito e de d. o. m. i. n. g. o. s. f. l. u. x. e. s. p. o. r.
 comica que para isto de m. d. e. p. u. a
 excellencia p. r. o. m. e. t. e. n. d. o. q. u. e

Doc. do ADE (continuação)¹¹⁹³.¹¹⁹³ *Idem*, fl. 154.

ditos juos mandaria fazer pagar
dozeenta mil \$ ainda se lhe
onde das no mundo e outros sedes
e outros o mais de ouro e prata
e outras que quizerem a dita cam-
ora e outros com que o brigo se fize-
do ditos juos e todos as clausu-
las e ordens, obrigações, e sim a e
e por escrito de parte a parte ou
de juras concertadas e aprovadas
e feitas e de publico debate e
como pessoa publica e tipella e
e capitane e tipella e capitane
por elle e tipella e capitane
e nome de sua Magestade e
oficio e de sua Magestade e
de a quem e to qual e de
e do presente e ditos juos e
por elle e tipella e capitane
ditos Thomas Luis pintor e
rador e a dita cidade de
seus atos do presente e
a ha e to qual e de

Doc. do ADE (continuação)¹¹⁹⁴.¹¹⁹⁴ *Idem*, fl. 154 v.º.

«Contrato que fazem os officiais de Sua Excellençia com Thomas Luís pintor.

Saibam quantos este publico instrumento de contrato e obrigação virem que no ano do nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil e seiscentos e dous annos em esta Vila Visosa na casinha do despacho do Duque nosso senhor, estando aí presente o licenciado Domingos Alvares Leite, desembargador da casa, e bem assim Thomas Luís, pintor de Lisboa, foi dito perante mim, tabelião, e das testemunhas ao diante nomeadas, que eles estão concertados que ele, Tomás Luís, pinte e debuxe as estorias e feguras que o Duque nosso senhor forf çervido em sua câmara destas suas casas e assim os brutesquos conforme a repartição dos painéis que Sua Excellençia mandar fazer e as calhas das molduras e os frisos de modo que Sua Excelência for servido, e tudo a fresco e com as tintas que para o fresco se requerem e tudo muito perfeito e acabado, e que logo começará esta obra e não abrirá mão dela até a não acabar, digo, com todo o cuidado e diligência e que as tintas porá por sua conta e todo o aparelho que houver mister para o dourado, e que Sua Excellencia por tudo lhe mandará dar cem mil rs em dinheiro e o ouro necessário para as molduras da dita câmara e estuque de offiçiais que com ele ditto pintor a guarneçam, e lhe mandará outrossim dar de comer a elle e ao seu moço e casa e cama enquanto se detiver na dita obra, e por ele Thomas Luís foi dito que ele aceitava o dito contrato no dito preço e se obrigava a fazer a dita obra assim e da maneira que atrás se declara, muito bem acabada e com toda a perfeição, e que não alevantará mão della até de todo a acabar e a dará acabada até por todo o mês de Setembro deste presente anno, e que outrossim confessava ter recebido trinta mil rs em dinheiro que lhe mandou entregar o licenciado Francisco Velho de Paiva, agente de Sua Excelência na corte e cassa da Suplicação, e que outros trinta mil rs lhe darão no meio da obra, e que os outros quarenta mil rs que faltam para cumprimento da dita obra, digo, dos ditos cem mil rs, lhe dará no fim da dita obra depois de ser vista por André Peres, pintor de Sua Excellençia, no qual se ouvia para que a veja se estiver conforme a esta escritura, e se obriga a estar, por o que ele determinar sem mais apelação nem agravo, e que não virá contra cousa

nenhuma das contheudas nesta escritura e que vindo não quer ser ouvido até não dar a dita obra perfeitamente acabada e por tal ser havida e julgada pelo dito louvado, e que renuncia juiz de seu foro e não quer responder diante das justiças ordinárias desta vila, e que outrossim renuncia a todo privilégio, férias, e preços, e a todo cumprir obrigou sua pessoa e bens, e ele senhor licenciado Domingos Alvares Leite aceitou o dito contrato por comissão que para isso tem de Sua Excelência prometendo que o dito senhor mandará fazer pagamento dos setenta mil rs que ainda se lhe hande dar no modo que atrás se declara, e com todo o mais de ouro, estuque e oficiais que guarneçam a dita câmara, e a tudo cumprir obrigou a fazenda do dito senhor, e com todas as cláusulas e condições e obrigações acima e atrás escritas de parte a parte outorgaram, consentiram e aprovaram e aceitaram, e eu público tabelião como pessoa pública estipulante e aceitante o estipulei e aceitei por solene estipulação e aceitação em nome do Duque nosso senhor e dos oficiais de sua fazenda a isto ausentes a que tocar pode, e por estar presente o dito André Peres por ele foi dito que ele conhecia ao dito Thomas Luís, pintor que era morador em a dita cidade de Lisboa, sendo a todo presentes por testemunhas atrás Diogo de Almeida, desembargador da Casa de Sua Excellência, e António de Abreu, escrivão da câmara do dito senhor, todos moradores nesta dita villa, e Simão Luís de Cerveira, tabelião, que o escrevi»¹¹⁹⁶.

¹¹⁹⁶ Leitura de Vítor Serrão. ADE, L^o 10 de Notas de Simão Luís de Cerveira, Tabelião de Vila Viçosa, fls. 152 v.^o a 155. Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 252.

2.3 – Relato das festas do casamento de D. Teodósio II com D. Ana de Velasco y Girón, em Junho de 1603

Doc. 27

Referência às decorações pictóricas, de salas novas, e florais de um arco triunfal

«De como estava armado o primeiro quarto do primeiro lanço.

O quarto novo, que he o que corre do Sul para o Norte e se acaba na escada da serventia principal destes paços estava prestes para o Conde de Haro irmão da senhora Duquesa, e herdeiro da caza do Condestable de Castella seu pai E pera os mais fidalgos que nesta jornada acompanharão a Sr^a Duquesa; tratarei delle primeiro, porq. posto que foi ultimam.te edeficado, e ainda agora está imperfeito nos sobrados superiores e tem alguns dos tectos por pintar, porque o tempo não deo lugar para isso com a concurrença de outras muitas couzas, que se fizerão; comtudo a vista dos olhos parece este quarto o primeiro, e assim primeiram.te tratarei delle e do modo que esta armado.

A sala que he a primeira caza que esta a mão direita dos que sobem a ella, estava armada de goadamecins de ouro e verde cm docel de ouro de tella de ouro frizada com alcachofras de prata, e com sanelas bordadas da mesma tella sobretudo verde e goteiras do mesmo com suas franias e de baixo huma cadeira de borcado [...] Assim mais estava a camara em que dormio o Conde de Haro armada com goadamecins brutescos de arcos de prata e figuras douradas, e docel de tella branca frizada com alcachofras de pratas e sanefas de veludo roxo, com rendas de ouro e goteiras da mesma tella, com franias de ouro e retros roxo [...]»¹¹⁹⁷.

¹¹⁹⁷ BNP, Reserv., Cód. 1544, *Relação das festas que se fizerão no cazamento do Duque de Bargaça Dom Theodozio com a Sr^a Dona Ana de Velasco filha do Condeestable de Castella*, fl. 197. Documento redigido por Sebastião Lobo Vogado, moço da câmara do senhor Dom Alexandre. Vítor SERRÃO, *op. cit.* 2008, pp. 252-254.

«A camara em que a Sr^a Duquesa se recolhe para se tocar, que está a mao esquerda da sua guardarroupa e tem a janella sobre os jardins, estava com panos de tella de ouro, e damasco carmesim, conformes aos da sua goardaroupa, e desta camara entrão em o oratorio deste quarto, muito devoto e bem ornado»¹¹⁹⁸.

«Dos arcos, e terreiro do Paço.

Todas as paredes do terreiro do paço estavam renouadas, e muito aluas, e por toda a parede do jardim das damas, que corre por huma ilharga do ditto terreiro estavam m.tas vellas acezas a noite que chegou a Senhora Duqueza [...] E da cerca do Jardim se fes hum arco triunfal, o qual por ser feito em nome da Villa, que se chama Viçosa se armou da maneira seguinte:

Primeiram.te tinha huma figura da mesma Villa no cume do arco, com outras duas figuras das Ninfas das fontes della, que se offereção á sr^a Duquesa, a qual maquina, pera que assim disesse melhor com o que significa o nome da Villa se cobrio de ramos frescos, com muitas rozas, e remalhetes de varias flores e boninas penduradas della nos lugares em que maes cahião, e davão graça á obra. Estava assim maisd no remate deste arco em cima hum escudo com as armas da Senhora Duquesa, pintadas de huma e outra parte e no vão do frontispicio hua figura de vulto vestida de seda com hum rotolo, que disia.

Villam Laetam dixere coloni.

Abaixo da figura estava o distico seguinte:

Qui tibi consurgit patriis insignibus arcus;

De vultu de coris plus capit elle tuo.

A hua ilharga do arco estava metida em hum nicho, entre duas colunas, da parte direita outra figura de vulto, que he da Ninfa da fonte pequena da Villa, com hua quarta de Estremos nas mãos e hum rotollo que disia:

Nais fontis parvi.

e abaixo o distico seguinte:

Flore tibi nimphe verno decorantur alumne

¹¹⁹⁸ Leitura de Vítor Serrão. *Idem*, fl. 202 v.º. Vítor SERRÃO, *op. cit.* 2008, pp. 252-254.

Quod tibi dant standi nectar a moris erit.

Da outra ilhargá do arco lhe respondia outra figura semelhante com outra quarta na mão com o rol seguinte.

Nati fontis magni.

e abaixo estava o distico seguinte:

Amenia nempe triumphis cessere superbis dotibus, at Princeps. utraque nimphs fuis.

Por sima do arco, no meio delle, abaixo do frontispício, estava a dedicação da obra com a letra seguinte:

*Ducisá D Anna Valseiae Ginnae ad
ingresssum illius dedicat Villa Vicosa
Mense Junij anni 1603.*

[...] No fim desta rua na encrusilhada por onde entrão no terreiro do paço, estava outro arco m.to grande de muito feitio e cuberto de panos de seda de varias cores com as armas do Duque postas por remate da obra, e a dedicação delle no mesmo lugar que no outro, que he a seguinte:

*Duci Theodosio 2º ad ingressum illius
dedicat Villa Vicoza Mense Junio
anno 1603»¹¹⁹⁹.*

¹¹⁹⁹ Leitura de Vítor Serrão. *Idem*, fls. 203 vº a 205 vº. Vítor SERRÃO, *op. cit.* 2008, pp. 253-254.

2.4 – Relato sobre pinturas murais do Paço Ducal, datado de 1618

Doc. 28

Descrição de pinturas do Paço de Vila Viçosa pelo escritor Francisco Moraes Sardinha, em 1618.

Escadaria

«O tecto desta Escada he de artizois, como he o da salla, pintados, & dourados & no meio as armas de S. Exç^a ficando cõ isto o de sima tão corioso, quam perfeita se deixa ver a mais obra deste lugar. E porque quem vai sobindo vai empregando os olhos no que acha diante, nas paredes, que correm a vista do sobir da escada estão pintados mui ao viuo figuras de tintas tão finas, & próprias ao para que ali se mandarão fazer, que não fica fora de louuores o pintor, que tão boas as soube fazer, & dar. Estas pinturas, & figuras são daquella grande victoria, que o Principe Apollo Dom Jaimes bisauoo do nosso Apollo alcançou, quando tomou Azamor aos mouros, collocando suas bandeiras, & estandartes por sima dos muros, & fortalezas delle em sinal de victoria, que ouue, a qual victoria foi grande parte de a conseguir a fama que de seu muito esforço leuaua diante, comprindosse nelle o que se dis, que mais pode a fama dos esforçados, que as armas dos que o não são»¹²⁰⁰.

Sala dos Tudescos

«E como a esquerda se continuam os paços em que reside o nosso Principe Apollo, as portas abertas amostrão a salla, que he tão clara, & tão fermosa que depois de se ver que he quadrangular, tem de comprimento trinta & seis passos, & de largura quinze, & sinco janellas, que caem para o terreiro dando a casa bastante lux, que lhe servem de grande perfeição & ornamento. Esta

¹²⁰⁰ BNP, Cód. 107, «Do famoso, & antiquissimo Parnaso, que havia mo mundo agora nouamente achado, & descoberto em Villa Viçosa adonde esta de que he Apollo o excellentissimo Principe Dom Theodosio segundo deste nome, Condeestabre destes Regnos de Portugal, Duque de Bargaça, & de Barcellos...», por Francisco de Moraes Sardinha. Ref.^a em José de Monterroso TEIXEIRA, *O Paço Ducal de Vila Viçosa. Sua arquitectura e suas colecções*, Lisboa: FCB, 1983, pp. 124, 125 e 126. *Apud* Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 254.

salla tem o tecto dourado nas partes, que conuem porque sua obra he em artezois, que como seião por todo desoito, em noue delles estão os noue da fama, que eu tive sempre por numero imperfeito pois nelle faltaua o invencível Condeestable Dom Nuno Aluares Pereira, a quem cõ toda a razão, & direito se lhe devia hum lugar aqui, pois seus grandes valores & obras famosas lho dão no mais alyo do mundo»¹²⁰¹.

Tecto das Nove Musas

«Estas noue Musas são as noue irmãs do Monte Parnaso de Delfos que disse atrás, que dançauão ao som da lyra do seu Apollo, tendo cada hua dellas nas mãos o instrumento da arte que professaua para si darem tão bem mais inteiro conhecimento. [...] Quero que se saiba que entrando polla porta dentro nos fica a tergo (sic) sobre a mesma porta pintada o rio Guadiana, a que responde o rio Tejo sobre a porta da antecâmara, que esta em objecto deste por linha recta; significando que, entre Tejo & Guadiana habita o famoso Apollo deste antiquíssimo Parnaso de Villa Viçosa. O tecto desta salla depois de amostrar as obras que disse, por meio dos artezois, se vão continuando huns quartos, tão bem pintados, dourados & coriozos, que parece que sem elles averia aqui alguma imperfeição: atrauessando esta machina três linhas tão fortes, & bem cubertas de tintas, & ouro, que logo dizião todos que sem ellas lhe ficava ainda por fazer. Por baixo dos artezois ao derredor da salla, se vai fazendo huma cinta, de pinturas de tintas tão finas, & de tão boa tenção que ficão dando a obra superior, singular lustro, & formosura [...]»¹²⁰².

¹²⁰¹ Leitura de Vítor Serrão. Vítor SERRÃO, *op. cit.* 2008, pp. 254-255.

¹²⁰² *Id.*, p. 255.

2.5 – Intervenções de restauro nas pinturas do Paço Ducal

Doc. 29

Restauro do tecto da *Sala da Saga de Perseu*, ou «*sala de meduza*», efectuado pelo pintor Serafim Gomes, em 1888.

«*Ill.mo Ex.mo Snr.*

Conselheiro Antonio Cardoso Avelino

Dig.mo Ad.or da S.ma Casa de Bragança

Confirmo o meu telegramma de hontem participando a cegada de Suas Altezas que foram aquí recebidas como sempre muito bem.

As obras de que Sua Alteza me havia encarregado estavam todas concluídas e mereceram a aprovação do mesmo Augusto Senhor e que constaram do seguinte: quatro fogões novos que funcionam perfeitamente accrescentamento do da sala dos Duque e do quarto de Suas Altezas por serem fumosos e ficaram bons, divisória do quarto destinado a Sua Magestade a Rainha e lugar para o retrete para o qual encanei agua bem como para o de Sua Magestade El-Rei fazendo n'este também encanamento para banho, restauração dos tectos da sala de meduza, sala destinada a Sua Magestade a Rainha [...].

Deos guarde a V. Ex.^a.

Villa Viçosa 10 de Dezembro de 1888

António da Conceição e Silva»¹²⁰³.

¹²⁰³ Leitura de Vítor Serrão. AHFCB, *Vila Viçosa: Correspondência e Requerimentos 1881 a 1890*, cx. 54 – M. 2539, maço 22. Ref.^a fornecida pela Dra. Maria de Jesus Monge. Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, p. 263.

Doc. 30

Restauro dos frescos do Paço Ducal, considerados «os mais preciosos que existem em Portugal, segundo o relatório do Dr. João Figueiredo, Conservador do Museu-biblioteca de Vila Viçosa, a 30 de março de 1950. Referência a três salas com frescos de Thomas Luis: o «Oratório da Duquesa» ou das Santas Catarina de Alexandria e Apolónia; o «pequeno gabinete» ou Gallerietta; e a «Sala da Medusa» ou da saga de Perseu.

«Breve Relatório dos factos mais importantes sucedidos no Museu-Biblioteca e no Paço Ducal, em 1949, apresentado ao Exm^o Snr. Presidente do Conselho Administrativo da Fundação da Casa de Bragança, pelo Conservador do Museu-Biblioteca.

Em Janeiro de 1949 continuavam as importantes obras que o Exm^o Conselho Administrativo promove, desde 1946, psara a restauração do Paço Ducal e reintegração no seu character histórico e para a instalação definitiva do Museu-Biblioteca. Já tinham sido reconstituídas as salas da ala sul, que os últimos Reis tinham dividido para quartos. A bela pintura do tecto do “Oratório da Duquesa” tinha sido restaurada, no verão anterior, pelo pintor de Arte, Snr. Lauro Corado [...].

Assim o reconheceram o Snr. Dr. João Couto e o Snr. Arquitecto Raul Lino, e assim o pôde V. Ex^a verificar na visita que ao Paço Ducal fez, em 1 de Março. Em princípio de Abril chegou o pintor Snr. Lauro Corado, para restaurar a bela decoração renascentista (no género da do tecto do Oratório) do “pequeno gabinete”, contíguo à Sala da Medusa, e, duas semanas depois, quando em 15 de Abril V. Ex^a voltou ao Paço Ducal, com o Exm^o Snr Dr. Ernesto Coelho, podiam já ser admiradas a finura e a alta categoria destas pinturas, que são “frescos” datados de 1601.

No meu relatório mensal, dos factos dignos de menção passados no Museu-Biblioteca, relativo a este mês, dizia eu a V. Ex^a: São raras no nosso país as pinturas murais antigas, e muito raros os “frescos”. Ao Paço de Vila Viçosa coube a fortuna de possuir, talvez, os mais preciosos que existem em Portugal.

O pintor Snr. Lauro Corado tinha restaurado, muito bem, a pintura do “pequeno gabinete”, mas havia neste umas faixas em que não existia pintura, por ter sido destruída no século XVIII, com a abertura de uma porta; e com este gabinete tinha sido proposto por mim a V. Ex^a para nele ser guardada a “Cruz do Santo Lenho”, que V. Ex^a e o Exm^o Conselho Administrativo desejavam que viesse, em breve, para o Paço Ducal, a que pertencia, foi encarregado, por ordem de V. Ex^a, o pintor António Gomes de refazer essa pintura que faltava, tarefa de que se desempenhou duma maneira satisfatória. Terminado este trabalho, em 3 de Agosto, e a seguir encerado o pavimento, colocada uma mesa em meio do gabinete, coberta com um pano antigo de brocado, posto numa porta do fundo um reposteiro do mesmo brocado, e reforçadas as portas com chapas de ferro e ferolhos (sic) e as janelas com trancas de ferro, a preciosidade que é a “Cruz do Santo Lenho”, de que o Paço já antigamente se ufanara, podia agora voltar para ele com toda a segurança [...].

No fim de Agosto tomei a iniciativa de mandar fazer pelo pintor Gomes uma cuidadosa raspagem do tecto e friso da Sala da Medusa, o que deu o melhor resultado possível, pois que, em breve, limpos da péssima pintura que os cobria e que, não só lhes alterava o colorido, mas deformava as figuras e ornatos, empastando e baralhando todos os detalhes, apareceram os finos frescos primitivos, tão belos como os do Oratório e os do Pequeno Gabinete e, sem dúvida, feitos todos pelo mesmo pintor e na mesma época [...].

Em resumo: importantes obras de restauração se fizeram em 1949 no Paço Ducal de Vila Viçosa, valioso enriquecimento das colecções artísticas, e arranjo digno de apreço das salas restauradas, o que tudo foi visto e admirado por alguns milhares de visitantes, entre os quais havia pessoas de elevada categoria e de grande cultura de espirito.

Apresentando a V. Ex^a os meus respeitosos cumprimentos, sou

A bem da Nação

Vila Viçosa, Paço Ducal, 30 de Março de 1950.

O Conservador do Museu-Biblioteca

(a) João de Figueiredo»¹²⁰⁴.

Doc. 31

Designação das salas do Palácio de Vila Viçosa restauradas pelo pintor António Martins Gomes no Relatório de 1950.

« 1950 – Sala de Medusa

-- Oratório da Duquesa

-- Sala do Gigante [ou de David e Golias] [...]

(a) António Gomes»¹²⁰⁵.

¹²⁰⁴ Leitura de Vítor Serrão. AHFCB, Breve Relatório dos factos mais importantes sucedidos no Museu-Biblioteca e no Paço Ducal, em 1949, apresentado ao Ex.^{mo} Sr. Presidente do Conselho Administrativo da FCB, pelo Conservador do Museu-Biblioteca, 8 pp. dactilografadas. Ref.^a fornecida pela Dra Maria de Jesus Monge. *Apud* Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 2008, pp. 263-264.

¹²⁰⁵ Leitura de Vítor Serrão. AHFCB, *Processos de Obras* – processo administrativo que acompanhou a feitura e entrega do relatório relativo ao restauro (3-6-52 a 3-10-52). Ref.^a facultada pela senhora Dra. Maria de Jesus Monge. *Id.*, pp. 265-266.

3 – INQUISIÇÃO

3.1 – Acusações contra cristãos-novos residentes em Lisboa, incluindo o pintor «*Thomas Lewis*» (Thomas Luis)

Doc. 32

Lista dos acusados e descrição das denúncias

«Charges brought against certain English Catholics residing in Lisbon, and investigated by the Alcalde Valladares [...].

The following were the accused:

John Pigford, organist of the King's Chapel.

Roger Parker, merchant.

Thomas Smithe, eating-house keeper.

Thomas Lewis, painter [¹²⁰⁶].

Edward Bars, merchant.

Roger Garland, gunner in Lisbon Castle.

John Redmond, merchant, and others.

The charges were mainly for espionage, smuggling, harbouring, and consorting with heretics, and indirectly giving information to their countrymen, to the injury of Spain. The result of a long inquiry was that the above and following Englishmen were said to be really heretics, although professing to be Catholics, and are recommended by the magistrate to be treated as such.

John Taylor, English Consul.

Roger Jeffrey, innkeeper.

Henry Long, innkeeper.

John Harris, broker.

John Ranken, merchant.

William Lacon, merchant.

¹²⁰⁶ Presume-se que se trata do mesmo artista pois não constam outros pintores com o mesmo nome na documentação coeva.

Henry Guedester, vagabond.

George Bromley, merchant.

William Green, gunner in the castle.

James, a one-legged gunner in Belem Castle»¹²⁰⁷.

¹²⁰⁷ *Arquivo de Simancas, Consejo de Estado, nº 839, Junho de 1594. Apud Martin HUME, Calendar of State Papers, Spain (Simancas) - 1587-1603, vol. 4, Ed. Autor, 1899, pp. 612-613.*

II - RELATÓRIOS

Apresentam-se aqui dois relatórios referentes às técnicas e às patologias detectadas numa pintura retabular e em murais (dois tectos) realizados por Thomas Luis.

O primeiro relatório, datado de Janeiro de 2004, é referente à técnica na pintura retabular *Visitação* de Thomas Luis, da igreja da Santa Casa da Misericórdia do Montijo. Este foi efectuado pelo DEM-IPCR (actual LJF-DGPC), recorrendo a métodos de exame e análises efectuados *in situ* e no laboratório a partir de uma micro amostragem realizada em locais mencionados por Cordeiro com o objectivo de alcançar respostas para determinadas questões.

O segundo, datado de 15 de Setembro de 2011, trata-se de um estudo sobre a biodegradação que existia nas pinturas murais do Palácio dos Condes de Basto de Évora, realizado pela Bioquímica Tânia Rosado, a partir de uma micro amostragem realizada também em locais indicados por Cordeiro.

Considerando os objectivos da presente investigação, os resultados foram publicados (Anexo IV, artigos n.º1 e n.º 7).

Relatório

A pedido da empresa Raposo Cordeiro Lda. efectuou-se o estudo de um retábulo, “Visitação da Virgem”. Este estudo compreendeu:

- - fotografia UV de um detalhe da pintura;
 - - reflectografia de uma área da pintura;
 - - levantamento de oito amostras;
 - - definição das estratigrafias das amostras;
 - - identificação dos pigmentos e aglutinantes de seis amostras.
- } *in loco*

A recolha das amostras efectuou-se nos pontos seleccionados pela conservadora - restauradora, Filipa Cordeiro (ver anexos pág.4), bem como a área fotografada e a que se procedeu à reflectografia IV.

Através da observação microscópica dos cortes transversais das oito amostras definiu-se as estratigrafias (ver anexos págs. 5 a 11). Verificou-se que apenas duas amostras se encontravam completas (a 1 e a 2) e em todas as outras a ausência da preparação é uma constante. Contudo, nas amostras completas a preparação apresenta-se:

- na amostra 1 com muita matéria orgânica associada;
- na amostra 2 apenas se detectaram restos.

Relativamente às camadas cromáticas, de uma maneira geral observaram-se duas no máximo quatro.

Os pigmentos identificados - por recurso à espectrometria de fluorescência X conjuntamente com testes de análise microquímica efectuada sobre os pigmentos individualizados - nas várias amostras e conseqüentemente nas várias camadas (ver anexos págs. 5, 6, 8, 9, 10 e 11) são todos da época da pintura, excepto o branco de titânio que se encontrou na camada superficial da amostra 6, que corresponde a um repinte, só começou a ser utilizado no início do séc. XX (ver anexos pág.10). A preparação é à base de gesso.

No que respeita aos aglutinantes - após a interpretação dos vários espectros IV obtidos por recurso à micro espectroscopia de infra vermelhos com transformada de Fourier (μ S-FTIR) - verificou-se que a pintura é mista, dado que em quase todas as camadas analisadas se detectou proteínas de ovo e óleo (ver anexos págs. 5, 6, 8, 9, 10 e 11). Na preparação apenas se verificou a presença de cola de pele.

É interessante notar que no espectro IV correspondente à camada 1 da amostra 5 (ver anexos pág.9) se observou a presença de gesso, que muito provavelmente é proveniente da preparação.



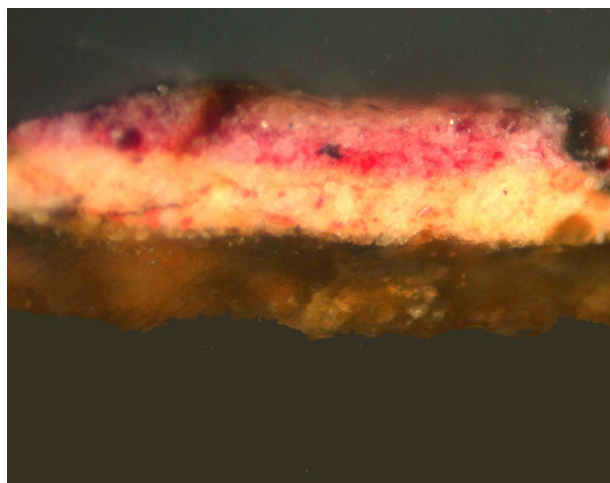
Amostras:

1. Carmim sombra, veste da Virgem
2. Verde esmeralda, manto da Virgem
3. Cinzenta luz, manto da Sta. Isabel
4. Carnação rosto, 2ª figura feminina
5. Azul, chapéu da 2ª figura feminina
6. Rosa, repinte
7. Rosa, túnica da Virgem
8. Laranja, túnica da Sta. Isabel



Amostra 1 – carmim sombra, veste da Virgem

Estratigrafia

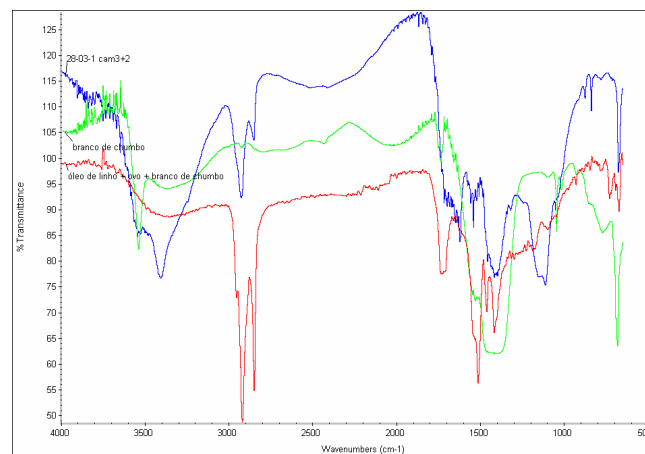


3 – carmim, 68µm

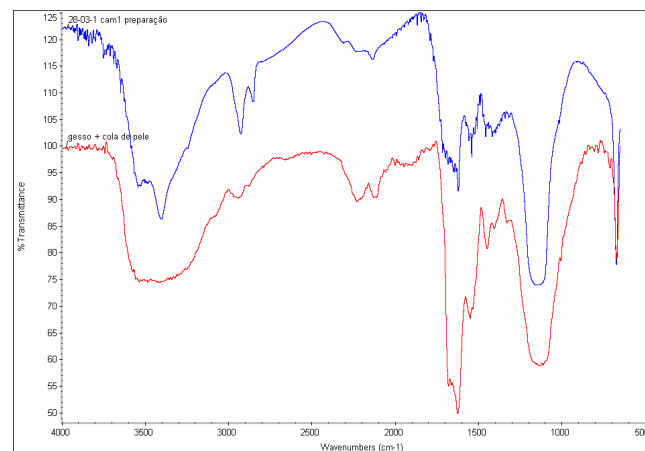
2 – rosada, 91µm

1 – preparação, 122µm

Cam.	FX	Pigmentos
3	Pb>> Ca> Fe> Cu> Cl	Garança (?) + branco de chumbo
2		Branco de chumbo + garança (?)
1		Gesso



Espectro IV (cam. 3+2) –
branco de chumbo + ovo + óleo de linho

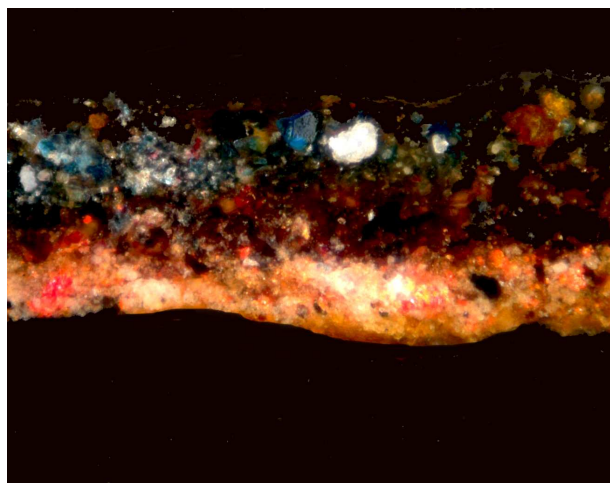


Espectro IV (cam. 1) –
gesso + cola de pele

Aglutinantes

Amostra 2 – verde esmeralda sombra, manto da Virgem

Estratigrafia



5 – verniz, 18µm

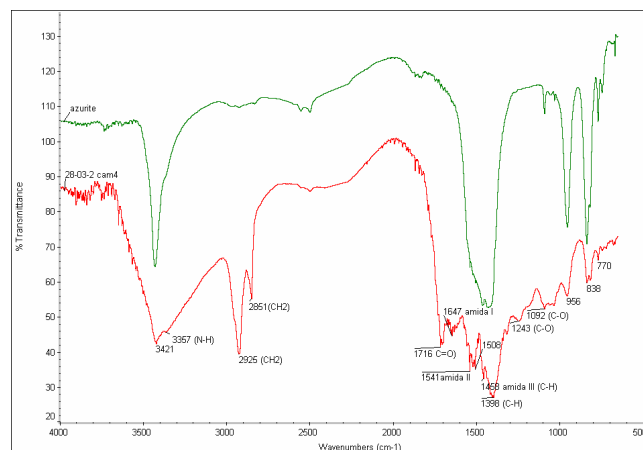
4 – esverdeada, 51µm

3 – matéria orgânica, 46µm

2 – rosada, 56µm

1 – preparação, restos

Cam.	FX	Pigmentos
5	Cu>> Pb> Fe> Co> Ca> S	
4		Azurite + branco de chumbo
3		
2		Branco de chumbo + vermelhão (pouco)
1		Gesso



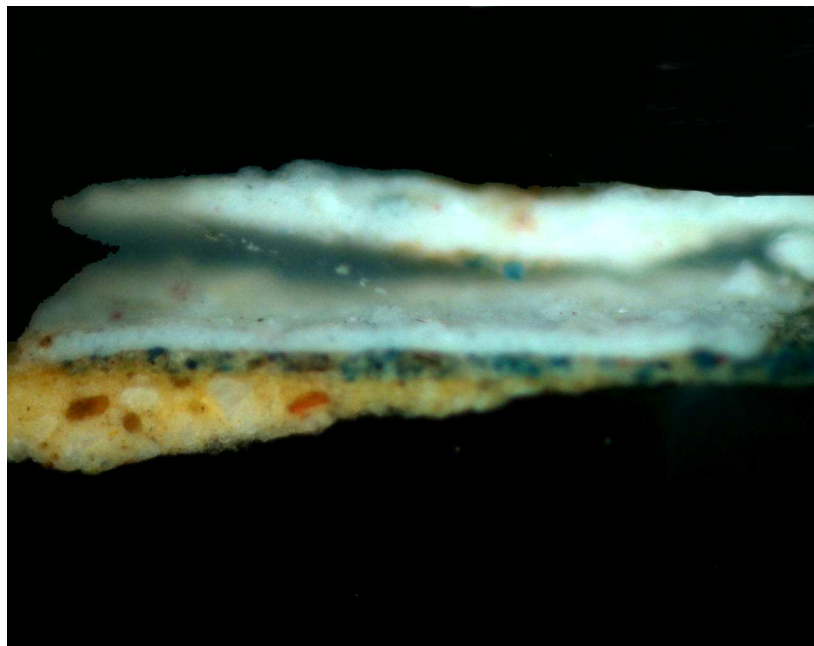
Aglutinantes

**Espectro IV (cam. 4) – azurite
+ óleo + amidas**

Amostra 3 – cinzenta luz, manto de Sta. Isabel

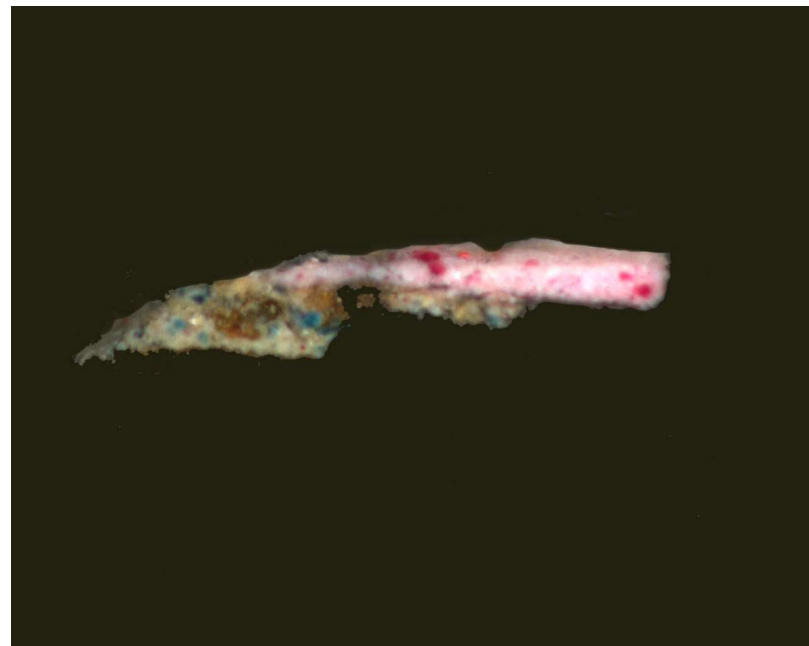
Amostra 7 – rosa, túnica da Virgem

Estratigrafias



Amostra 3

- 4 – rosa, 60 μ m
- 3 – branca, 28 μ m
- 2 – azul clara, 26 μ m
- 1 – amarelada, 70 μ m

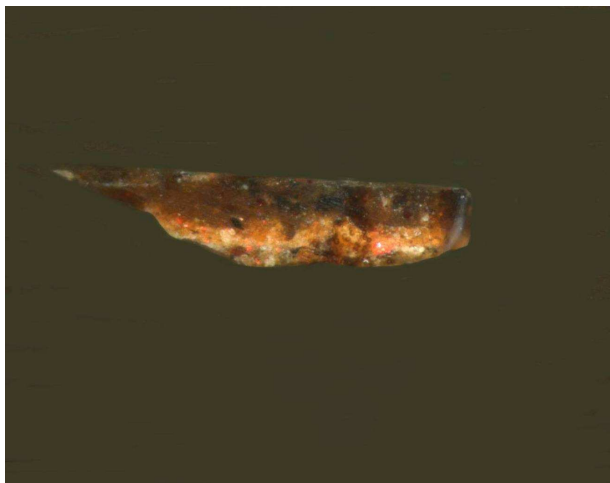


Amostra 7

- 2 – rosa, 25 μ m
- 1 – azul clara, 88 μ m

Amostra 4 – carnação rosto, 2ª figura feminina

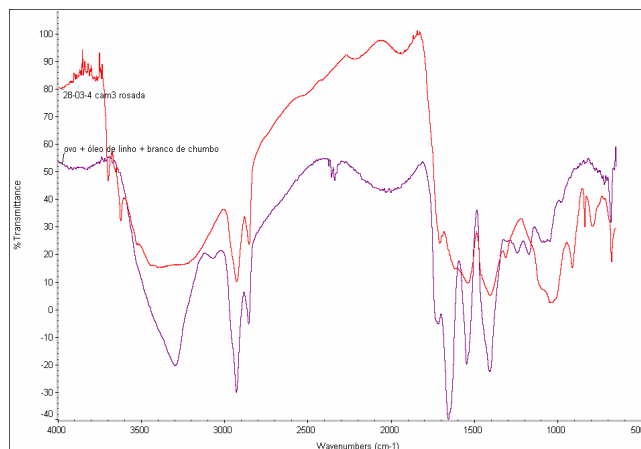
Estratigrafia



2 – verniz, 53µm

1 – rosada, 50µm

Cam.	FX	Pigmentos
2		
1	Pb> Fe> Cu> Ca> Mn, Hg> Cl, K	Branco de chumbo + vermelhão + ocre

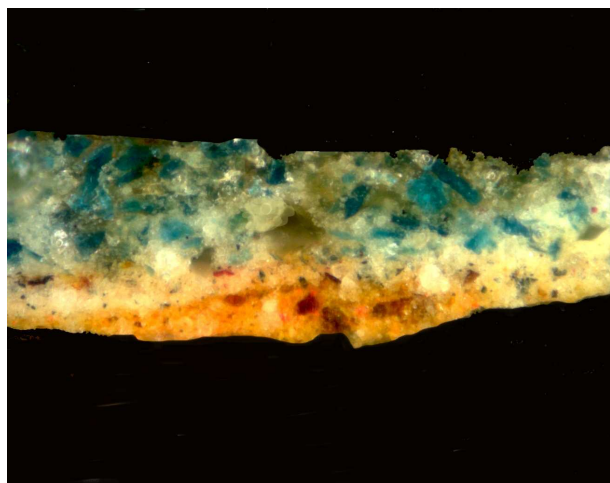


Aglutinantes

Espectro IV (cam. 1) – branco de chumbo + ovo + óleo de linho

Amostra 5 – azul, chapéu 2ª figura feminina

Estratigrafia

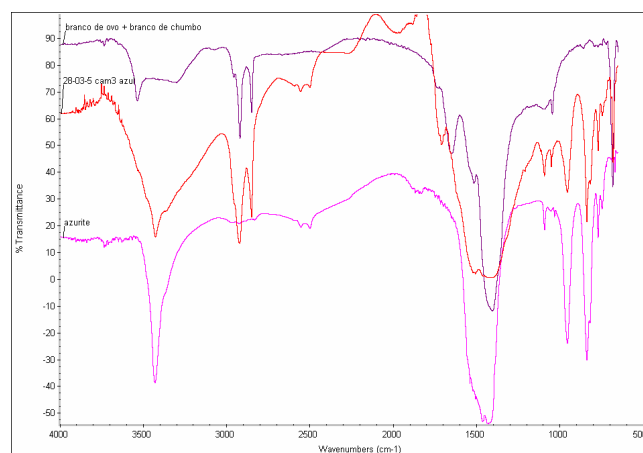


3 – azul clara, 166µm

2 – rosa, 36µm

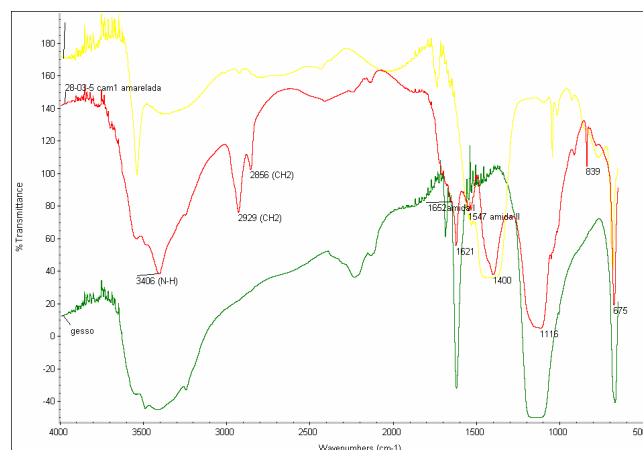
1 – amarelada, 63µm

Cam.	FX	Pigmentos
3	Cu>> Pb> Ca> Fe> K	Branco de chumbo + azurite
2		Branco de chumbo + garança (?) + carvão vegetal
1		Branco de chumbo + ocre amarelo + garança (?)



Aglutinantes

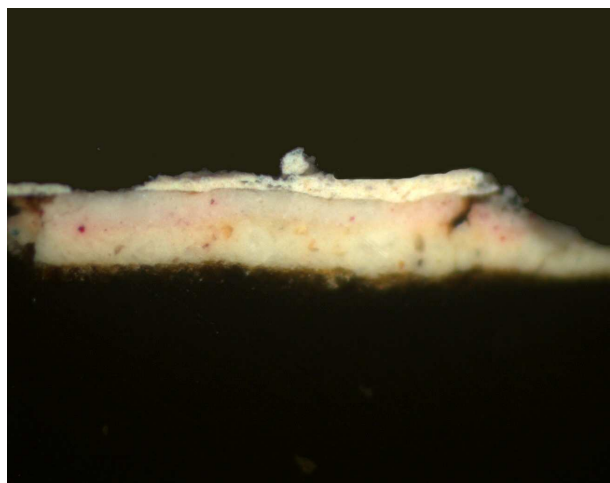
Espectro IV (cam. 3) – branco de chumbo + azurite + branco de ovo



Espectro IV (cam. 1) – branco de chumbo + gesso + amidas

Amostra 6 – rosa clara, repinte

Estratigrafia

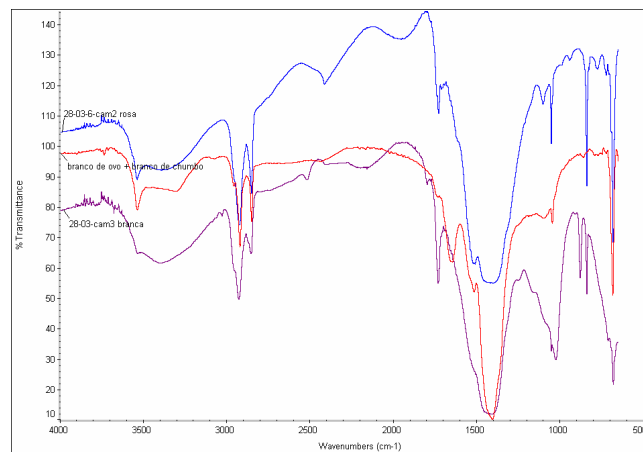


3 – branca, 30µm

2 – rosada, 35µm

1 – branca, 57µm

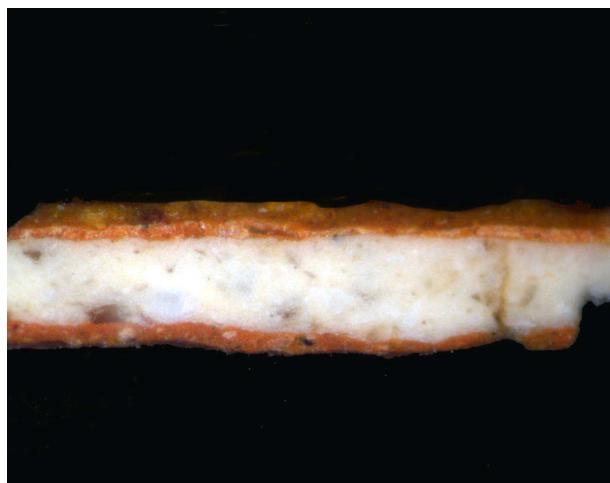
Cam.	FX	Pigmentos
3	Ti > Pb > Ca > Fe > Cl, K, Cu	Branco de titânio
2		Branco de chumbo + garança (?)
1		Branco de chumbo



Aglutinantes

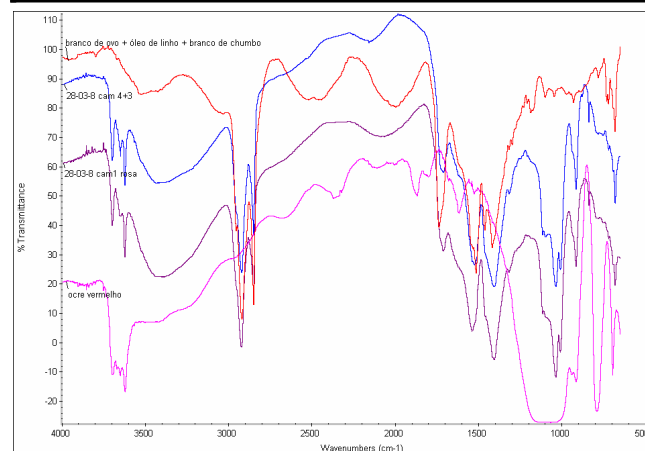
Espectro IV (cam. 2 e cam. 1)
– branco de chumbo + branco de ovo

Estratigrafia



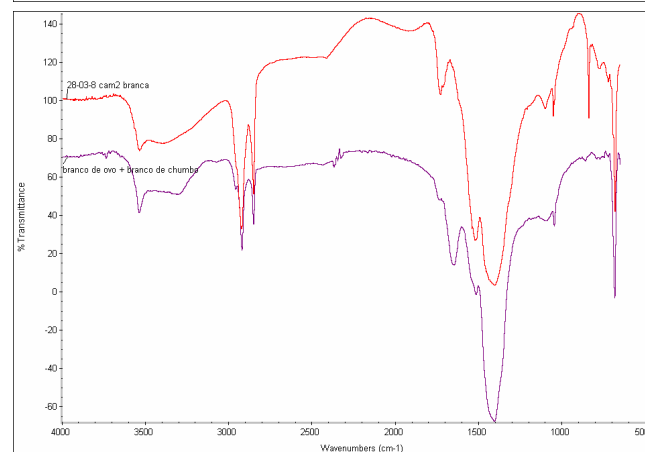
- 4 – alaranjada, 23µm
- 3 – rosada, 25µm
- 2 – branca, 121µm
- 1 – rosada, 20µm

Cam.	FX	Pigmentos
4		Ocre amarelo e castanho
3		Ocre vermelho + branco de chumbo
2		Branco de chumbo
1		Ocre vermelho e castanho + carvão vegetal + branco de chumbo



Agglutinantes

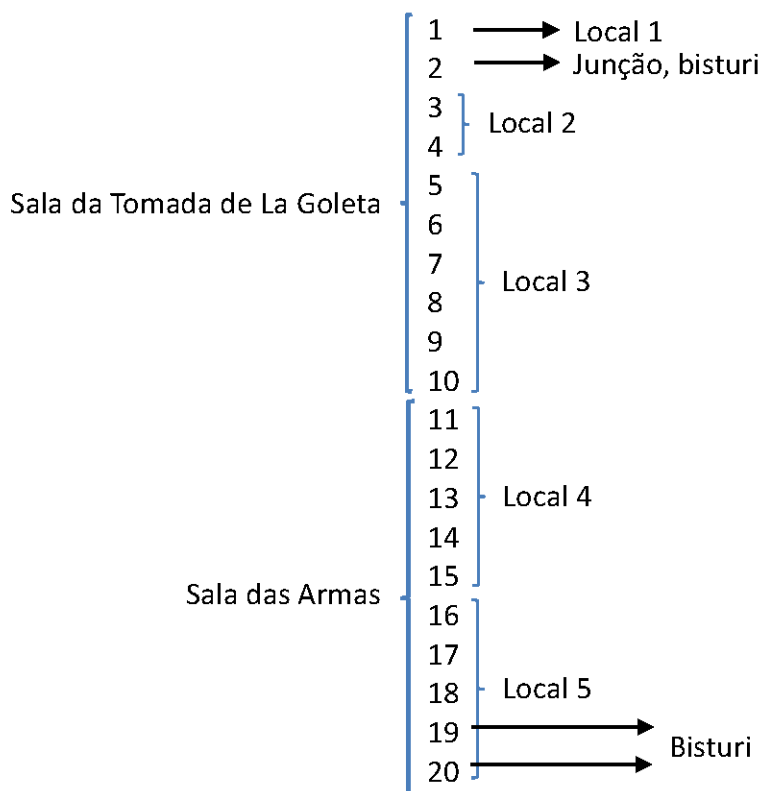
Espectro IV (cam. 4, 3 e 1) – branco de chumbo + ocre vermelho + branco de ovo + óleo de linho



Espectro IV (cam. 2) – branco de chumbo + branco de ovo

Palácio Condes de Basto

Identificação dos locais de recolha das amostras:



As amostras foram recolhidas com zaragatoas e bisturis estéreis, sendo conservadas em tubos de ensaio com soro fisiológico e eppendorfs igualmente estéreis.

As amostras recolhidas com zaragatoa foram inoculadas em meio MEA e NA, e, incubadas a 27°C para que a população microbiana se pudesse desenvolver.

Em relação às argamassas recolhidas para eppendorfs a análise foi efectuada por microscopia electrónica de varrimento (SEM).

A identificação dos fungos realizou-se atendendo às características macroscópicas e microscópicas, tais como, textura e coloração das colónias, morfologia das hifas e estruturas reprodutoras (no caso dos isolados esporulados).

Tabela 1: Microrganismos presentes nas amostras recolhidas no Palácio Condes de Basto.

Amostra	Microrganismos	
	Bactérias	Fungos
1	✓	✓
2	---	---
3	✓	✓
4	✓	✓
5	✓	✓
6	✓	✓
7	✓	✓
8	✓	✓
9	✓	✓
10	✓	✓
11	✓	✓
12	✓	✓
13	✓	✓
14	✓	✓
15	✓	✓
16	✓	✓
17	✓	✓
18	✓	✓
19	---	---
20	---	---

*A análise das amostras 2, 19 e 20 foram analisadas por SEM.

Efectuou-se a contagem das colónias que se desenvolveram e seleccionou-se as colónias a isolar.

Tabela 2: Contagem das colónias e isolamentos a efectuar.

Amostra	Bactérias		Fungos	
	Ufc/mL	Isolamentos	Ufc/mL	Isolamentos
1	40	1	280 leveduras	---
2 (SEM)	---	---	?	---
3	1032	1	330 leveduras	---
4	50	1	80 leveduras	---
5	308	1	>3000 leveduras	---
6	38000	1	Incontável leveduras	2
7	160000	---	Algumas leveduras, 1 (10) fungo verde escuro, 1 (10) fungo verde-acastanhado e outro verde azeitona	3
8	41400	---	250 leveduras, 2 (20) fungos centro verde e exterior branco	2
9	236	---	1600 fungos verde escuro e alguns verde azeitona	2

Tabela 3: Identificação dos isolados fúngicos provenientes de amostras recolhidas na Sala de La Goleta.

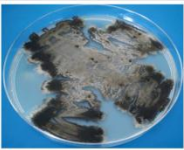
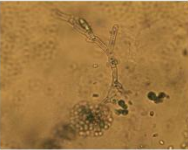

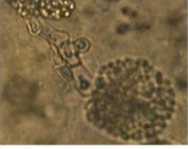

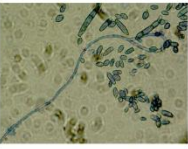

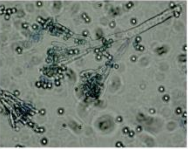
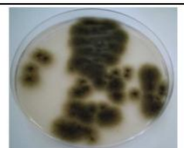
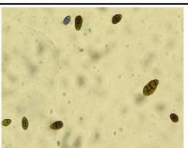

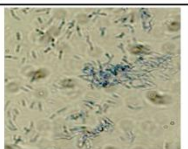
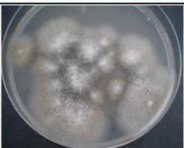




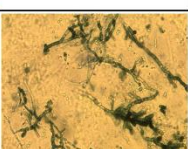


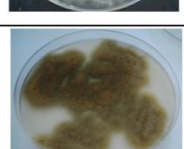
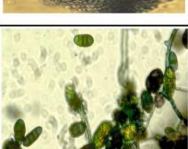

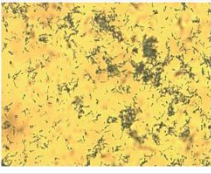

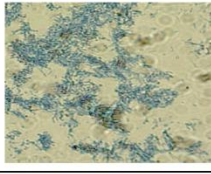

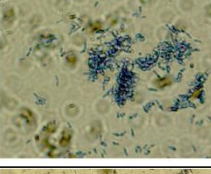

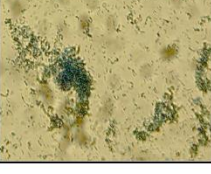
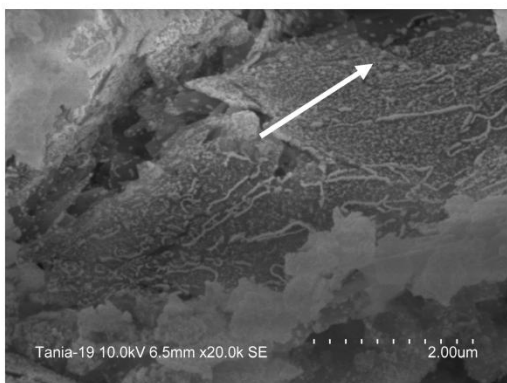
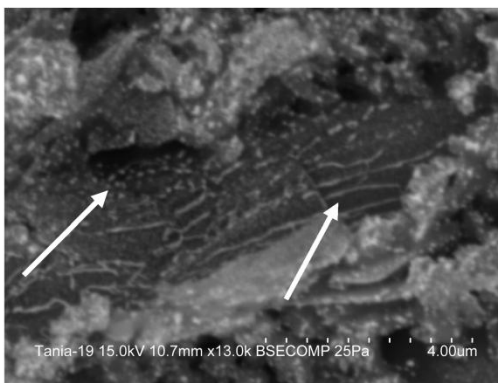
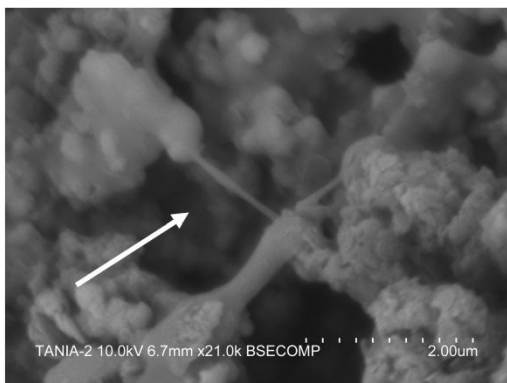
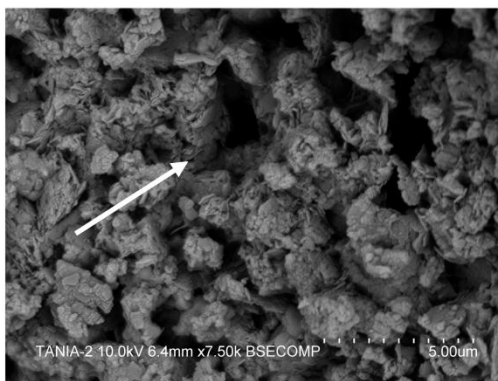
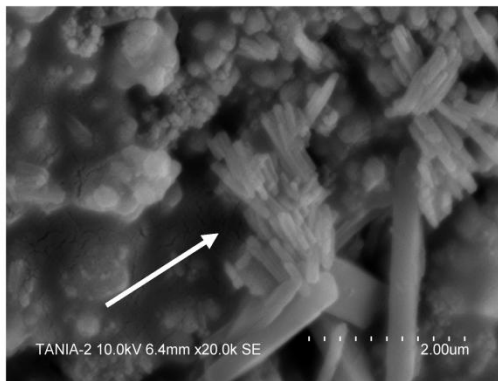
Local de Recolha	Identificação dos isolados	Aspecto das colónias em placa	Aspecto microscópico	Identificação
6 (3 b)	6, F ₁			<i>Sporothrix</i> sp.1
6 (3 b)	6, F ₂			<i>Sporothrix</i> sp.2
7 (3 c)	7, F ₁			<i>Cladosporium</i> sp.
7 (3 c)	7, F ₂			<i>Penicillium</i> sp.
7 (3 c)	7, F ₃			Micélio 1
8 (3 d)	8, L ₁			Levedura 1
8 (3 d)	8, F ₁			Micélio 2
9 (3 e)	9, F ₁			<i>Aspergillus</i> sp.
9 (3 e)	9, F ₂			<i>Sporothrix</i> sp.3
10 (3 f)	10, L ₁			Levedura 2
10 (3 f)	10, F ₁			Micélio 3

Tabela 4: Identificação dos isolados fúngicos provenientes de amostras recolhidas na Sala das Armas

Local de recolha	identificação dos isolados	Aspecto das colónias em placa	Aspecto microscópico	Identificação
11 (4 a)	11			Levedura 3
14 (4 d)	14			Levedura 4
15 (4 e)	15, L ₁			Levedura 5
15 (4 e)	15, L ₂			Levedura 6

Observação de contaminação biológica nas argamassas recolhidas

As argamassas (amostras 2, 19 e 20) recolhidas assepticamente na Sala da Armas do Palácio Condes de Basto foram analisadas por SEM, cujas imagens revelam sinais de contaminação biológica como se pode observar nas figuras abaixo.



III - COMUNICAÇÕES, REUNIÕES CIENTÍFICAS, PROTOCOLOS E COLÓQUIOS: 2009-2012

Descrevem-se aqui as comunicações proferidas em Portugal e no estrangeiro, os conteúdos das reuniões científicas realizadas com entidades nacionais, e as funções desempenhadas em comissões organizadoras de colóquios interdisciplinares, no âmbito da presente investigação. Estas acções, efectuadas entre 2009 e 2012, foram essenciais para suscitar o debate e amadurecer as ideias relatadas na tese, em parte publicadas nos estudos apresentados no Anexo IV.

Comunicações em Portugal, Inglaterra e na Escócia: 2009-2012

1 – Filipa R. CORDEIRO, «A *Visitação*, de Thomás Luis», *II Jornadas da ARP, A Prática da Teoria, Tratamentos de Conservação e Restauro, 29 e 30 de Maio de 2009*, MNAA, Lisboa.

2 – Filipa R. CORDEIRO, «Estudo e tratamento científico da *Visitação*, de Thomás Luis: Teoria da Arte e Fortuna Crítica», *Seminários de Doutoramento do IHA, 19 de Junho 2009*, IHA-FLUL, Lisboa.

3 – Filipa R. CORDEIRO, «Ver através da *Visitação* de Thomás Luis (c. 1565 - c.1612): contributos iconológicos», *II Colóquio de Doutorandos do IHA – Ver a Imagem, 28-29 de Maio de 2010*, IHA-FLUL, Lisboa.

4 – Filipa R. CORDEIRO, «Thomás Luis, pintor maneirista do sacro e do profano: História, Conservação e Restauro. Casos de Évora, Aldeia Galega e Montijo», *Projectos de Investigação II, 9 de Julho de 2010*, IHA-FLUL, Lisboa.

5 – Filipa R. CORDEIRO *et al*, «Mural paintings at the Condes de Basto Palace: scientific preliminary study», *Physical and Chemical analytical Techniques in Cultural Heritage, 1-2 Jun. 2011*, CFA-UL, Lisboa.

6 – Filipa R. CORDEIRO *et al*, “Pinturas murais do Paço Real de S. Miguel (Évora, Portugal): estudo das técnicas originais e ulteriores”, *Simpósio: Património em Construção – Contextos para a sua Preservação*, 24-25 Nov. 2011, LNEC, Lisboa.

7 – Filipa R. CORDEIRO *et al*, «Pinturas murais do Palácio dos Condes de Basto, atribuídas a Thomás Luis (Évora, Portugal): diagnóstico e salvaguarda», *Simpósio: Património em Construção – Contextos para a sua Preservação*, 24-25 Nov. 2011, LNEC, Lisboa.

8 – Filipa R. CORDEIRO, «Rare Portuguese altarpiece’s joinery techniques on the context of 16th century European workshop practices», *The Renaissance Workshop: The Materials and Techniques of Renaissance Art*, 10th -11th May 2012, British Museum, London.

9 – Filipa R. CORDEIRO, «G. Cannicci’s Visitation altarpiece, copy after Mariotto Albertinelli: the value of technical investigation», Poster, *The Real Thing? The Value of Authenticity and Replication for Investigation and Conservation*, 6th-7th December 2012, University of Glasgow.

Reuniões científicas com Data show: 2010

1 - Filipa R. CORDEIRO, *Proposta de estudo da técnica e das patologias nas pinturas de Thomás Luis: Casos de Évora, antiga Aldeia Galega e Vila Viçosa*, 4 Jan. 2010, Centro HERCULES – Herança Cultural, Estudos e Salvaguarda da Universidade de Évora, Évora.

2 - Filipa R. CORDEIRO, *Porque é importante a análise comparativa das técnicas e o estudo das patologias nas Salas Oval, da Tomada de La Goleta e das Armas? Autoria e Profilaxia*, 11 Fev. 2010, Fundação Eugénio de Almeida (FEA), Évora.

Protocolos: inserção do projecto em laboratórios nacionais: 2010-2011

Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (IHA-FLUL), Laboratório José de Figueiredo da Direcção-Geral do Património Cultural (LJF-DGPC) e centro Herança Cultural, Estudos e Salvaguarda da Universidade de Évora (HERCULES- UE): 2010-2011

Inclusão do Projecto doutoral de Filipa R. Cordeiro, *Thomás Luis, pintor maneirista do sacro e do profano: história, conservação e restauro. Casos de Évora, Aldeia Galega e Vila Viçosa*, nos Laboratórios LJF-DGPC e HERCULES-EU, de 17 de Setembro de 2010 até Junho de 2011, durante catorze dias faseados.

F. Cordeiro estudou as pinturas murais do Palácio dos Condes de Basto de Évora, *in situ*, com o recurso a andaimes e métodos de exame e análise (MEA), tais como: fotografia sob luz normal, rasante, radiação ultra violeta (UV) e Infravermelha (IV); e o microscópio digital Dino-Lite.

Com o apoio laboratorial realizou também determinadas análises a partir de micro amostras de pintura (casos de Évora, da antiga Aldeia Galega – actual Montijo –, e de Vila Viçosa), de fungos e de bactérias (caso de Évora), nomeadamente por: microscopia óptica (OM); micro espectroscopia de Infravermelho com Transformada de Fourier (μ -FTIR) e microscopia electrónica de varrimento (SEM). F. Cordeiro interpretou os resultados, tendo no caso do estudo de biodegradação o apoio de uma bioquímica, e apresentou-os em comunicações de co-autoria proferidas em colóquios do Centro de Física Atómica da Universidade de Lisboa (CFA-UL) e no Laboratório Nacional de Engenharia Civil (LNEC), publicadas em actas em 2011.

IHA-FLUL e CFA-UL: Jun.- Jul. 2011

Inclusão do Projecto de Filipa R. Cordeiro (IHA-FLUL) no CFA-UL. Desenvolvimento de um estudo sobre as pinturas murais de Thomas Luis (casos de Évora e de Vila Viçosa), complementar ao efectuado nos laboratórios acima referidos, durante seis dias faseados. Realização de exames *in situ* por Fluorescência de Raio X Dispersiva em Energia (EDFRX), e no laboratório do CFA-UL por espectroscopia Raman (a partir de micro amostras) com a colaboração da Eng.^a Física Sofia Pessanha. Os resultados foram interpretados por F. Cordeiro, apresentados em comunicações no CFA-UL e no LNEC, e publicados em actas em 2011.

Organização de colóquios: 2010-2011**Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (IHA/ FLUL)**

Membro da Comissão Organizadora do *II Colóquio de Doutorandos do IHA, Ver a Imagem, 28 e 29 de Maio de 2010*, IHA-FLUL, Lisboa.

Colaboração na definição do programa e das normas para as actas, na organização e divulgação do evento.

Associação Cultural Veritage

Membro da Comissão Organizadora do *Ciclo de conferências "Património Material e Imaterial", 31 de Outubro de 2011*, Associação Cultural Veritage & Junta de Freguesia do Estoril, Estoril.

Definição do programa, organização e divulgação do evento.

IV – ESTUDOS PUBLICADOS E NO PRELO: 2010-2013

Entre 2010 e 2013, prepararam-se onze artigos, um poster e uma sinopse, como forma de divulgar a investigação realizada sobre as pinturas retabulares e murais de Thomas Luis ou relativas a temas idênticos pintados por outros artistas.

Até ao Novembro de 2013, foram publicados 9 estudos (oito artigos e um poster), sujeitos a arbitragem científica efectuada por especialistas de várias áreas (História da Arte, Físico-química, e Conservação e Restauro), portugueses e estrangeiros, tais como: Architype Publication & British Museum (BM); Glasgow University (GU); Ge-conservación/conservação; e-*conservationline*; Cadernos de História da Arte do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa (IHA-FLUL); Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia da Arte (CITAR) da Universidade Católica do Porto (UCP); Laboratório Nacional de Engenharia Civil (LNEC); e Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal (ARP).

Os estudos publicados (n.^{os} 1-4; 6-7 e 9-11 – 129 pp. no total), aqueles em *peer review* (n.^{os} 12 e 13 – 36 pp.), e os por divulgar (n.^{os} 5 e 8 – 4 pp.) apresentam-se em seguida, segundo uma ordem cronológica.

A reprodução destes carece das devidas autorizações do primeiro autor e dos respectivos editores.

1 – CORDEIRO, Filipa R., «A *Visitação*, de Thomás Luis», 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. In <http://www.ciarteblog.blogspot.com/2010/01/actas-das-ii-jornadas-da-arp.html> (consulta: 30.04.2010)

2 – _____, «*The Visitation of the Blessed Virgin Mary*, by Thomás Luis», e-*conservationline magazine*, n.º 13, 2010b, pp. 78-93. In e <http://www.e-conservationline.com/content/view/868/279/> e <http://www.e-conservationline.com/content/view/866/> (author's rectification) (consulta: 20.07.2013)

- 3 – _____, «Problemas em intervenções de conservação e restauro. Como evitá-los?», *Ge-conservación/ conservação*, n.º 1, 2010c, pp. 143-161. In <http://www.ge-iic.com/ojs/index.php/revista/issue/view/2> (consulta: 20.07.2013)
- 4 – _____, «O Futuro do painel quinhentista de Thomás Luis: valorização cultural e prevenção», *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras*, vols. 9-10, Lisboa: IHA, CDFLL, CHUL, 2010-2011, pp. 241-277.
- 5 – _____, LE GAC, A., CANDEIAS, A., SERRÃO, V. – «Mural paintings at the Condes de Basto Palace: scientific preliminary study», *CFA/FCUL - Physical and Chemical analytical Techniques in Cultural Heritage*, 1-2 Junho, Lisboa: CFA/FCUL, sinopse [submetido ao CFA-FCUL - Maio 2011] (p. 1).
- 6 – _____, PESSANHA, S., CANDEIAS, A., CARVALHO, M. L., LE GAC, A., SERRÃO, V., «Pinturas murais do Paço Real de S. Miguel (Évora, Portugal): estudo das técnicas originais e ulteriores», *Actas do Simpósio: Património em Construção – Contextos para a sua Preservação, 24-25 de Novembro*, J. Delgado Rodrigues e S. Pereira (ed.), Lisboa: LNEC, 2011a, pp. 167-174.
- 7 – _____, ROSADO, T., MIRÃO, J., CALDEIRA, A. T., LE GAC, A., SERRÃO, V., «Pinturas murais do Palácio dos Condes de Basto, atribuídas a Thomás Luis (Évora, Portugal): diagnóstico e salvaguarda», *Actas do Simpósio: património em Construção – Contextos para a sua Preservação, 24-25 de Novembro*, J. Delgado Rodrigues e S. Pereira (ed.), Lisboa: LNEC, 2011b, pp. 399-406.
- 8 – _____, «Dados inéditos sobre a influência de S. Boaventura no tema da *Visitação*: o abraço e S. José», [submetido à revista *Invenire* - 15.03.2012] (pp. 1-3).
- 9 – _____, «A *Visitação* de Thomas Luis no contexto europeu: critérios de conservação e restauro baseados nos estudos iconográfico e da técnica. The *Visitation* by Thomas Lewis on the European context: conservation and restoration criteria based on iconographic and technical studies», *Estudos de Conservação e Restauro 4*, Porto: CITAR/ UCP, 2013a, pp. 167-188. In http://artes.ucp.pt/citar/ecr/ecr_04/ecr_04.pdf (consulta: 20.07.2013)

10 – _____, «G. Cannicci's Visitation altarpiece, copy after Mariotto Albertinelli: the value of technical investigation», *The Real Thing? The Value of Authenticity and Replication for Investigation and Conservation, University of Glasgow, 6th-7th December 2012*, Poster, Glasgow: University of Glasgow, 2013**b**. In <http://www.gla.ac.uk/schools/ccca/research/instituteofarthistory/projectsandnetworks/researchnetworkfortextileconservationdresstextilehistorytechnicalarthistory/therealthingconferenceposters/#d.en.275379> (consulta: 20.07.2013)

11 – _____, «Altarpieces in Portugal: joinery techniques within the context of fifteenth- and sixteenth-century European workshop practice», *The Renaissance Workshop: The Materials and Techniques of Renaissance Art, British Museum (BM), London, 10th – 11th May 2012*, David Saunders, Marika Spring, Andrew Meek (eds.), London: Archetype Publications Ltd. & British Museum, 2013**c**, pp. 49 - 59. In <http://www.archetype.co.uk/publication-details.php?id=192> (consulta: 05.09.2013)

12 – _____, PESSANHA, S., ROSADO, T., CANDEIAS, A., CARVALHO, M. L., LE GAC, A., SERRÃO, V., «Pinturas murais do Palácio dos Condes de Basto, atribuídas a Thomas Luis (Évora, Portugal): estudo da técnica, diagnóstico e critérios de conservação e restauro», *Estudos de Conservação e Restauro* 5, Porto: CITAR/ UCP [*in peer review* 30.05.2013**d**] (pp. 1-20).

13 – _____, «Ver através da *Visitação* de Thomas Luis: contributos iconológicos», *Cadernos de História da Arte*, Vol. 2, Lisboa: IHA-FLUL [*in peer review* 31.07.2013**e**] (pp. 1-16).

e-conservation

the online magazine

No. 13, February 2010

e-co



THE VISITATION OF THE BLESSED VIRGIN MARY, BY THOMÁS LUIS

by Filipa Raposo Cordeiro



This paper aims to describe the study and scientific treatment of the 16th century panel painting "Visitation of the Blessed Virgin Mary to Saint Elizabeth" by the painter Thomás Luis. At the present the painting is exhibited in its original location, the church of the Holy House of Mercy (HHM) from the old Aldeia Galega do Ribatejo, now the city of Montijo (Portugal). The systematic stages of the conservation intervention, based on the principles of authenticity, compatibility, stability, reversibility and differentiation, are here described. Criteria of de-restoration, re-restoration and exhibition are also discussed. The main objective of this paper is to sensitize the owners and future conservator-restorers to three key issues: the uniqueness of the cultural object (unicum), the authenticity (less is more), and the conservator-restorer versus other professionals.

The Meaning of the Visitation at the Holy Houses of Mercy

The HHM was founded in Lisbon by Queen Leonor of Portugal, influenced by her confessor Friar Miguel Contreiras, the same year the Portuguese navigator Vasco da Gama discovered the sea route to India, in 1498.

Later, this charity institution spread to other parts of the country. The HHM of the old Aldeia Galega do Ribatejo (now the city of Montijo), which had social and strategic importance due to its location near the Tagus river, was already known in 1555¹.

The Visitation of the Virgin to St. Elizabeth, so far the only easel painting known by Thomás Luis, was commissioned by the founder of the HHM of Aldeia Galega, Nuno Alves Pereira, to the mannerist painter Thomás Luis (also named "Thomás Luis B" [1] or "Thomas Lewis" [2]). The preference for this painter might be explained by the fact that the founder maintained connections with the House of Braganza [3] for whom he worked in Vila Viçosa, namely at one ceiling at the Monastery of Chagas (c. 1595-1600), and four ceilings at the Ducal Palace (1602-c.1603).

A decade after the construction of the church (1571-1578)² the HHM commissioned the altarpiece that would receive the Visitation by Thomás Luis (figure 1).

The theme of the Visitation, the meeting between the one that helps and the one that needs to be helped, is deeply connected to the spirituality of the Houses of Mercy, hence being its patron [1]. The day of the Visitation was established by a royal charter of King Manuel I at June 17, 1516. The HHM of Aldeia Galega is currently a private institution of social solidarity engaged in the practice of Christian charity and whose main objective is, according to the 1993 commitment, to make "acts of social solidarity and Catholic worship"³.



Figure 1. Localization of the Visitation altarpiece in the Church of the Holy house of mercy in the old Aldeia Galega do Ribatejo.

The technique and the original materials

The interdisciplinary study of the technique used in the Visitation revealed that the work is the intervention of three artists. This is essential for the comprehension of the technique used and the role of artisans and painters in the Portuguese painting of the late 16th century in the context of contemporary European painting.

At that time, the panel ground was not prepared by painters. The carpenter's workshop acquired the wood, prepared the board surfaces and built the frames, friezes and columns. In cities where the painting "industry" was somehow developed there were often guilds of carpenters specialized in the preparation of wood panels and frames.

¹ The founding date of Aldeia Galega do Ribatejo is not consensual. According to José Simões Quaresma, it may have been founded in 1520. In J. S. Quaresma, "Albergaria, Hospital e Misericórdia de Aldeia-Galega do Ribatejo", Author's edition, 1948

² The construction of the church was authorized by royal charter from King Sebastian at July 17, 1571. The mason Fernão Fidalgo worked in the church from 1571 to 1578. In J. S. Quaresma, op. cit, 1948

³ Recovered in November 15, 2008; www.misericordiadomontijo.pt

Documents revealed the Visitation’s altarpiece wooden support was commissioned to a Flemish master.

In August 1588, the HHM ombudsman Diogo Botelho hired the master carpenter Jacques (or Jácome) de Campos, that was living in Lisbon at the time, to execute an altarpiece for the Church of Mercy for the price of “one hundred and twenty thousand reis” [3].

The monumental panel (291.5 x 212 cm), composed of 8 boards with vertical wood grain according to the board’s height, is assembled with double dovetails and reinforced with horizontal wood bars (unfortunately lost) united by thin hand-forged four-side nails, and with triangular heads, inserted from the front side (figures 2-4). The use of nails in this particular way was known in contemporary Spanish and Italian panels.

The wooden longitudinal and transversal support sections were analyzed with the help of a dichotomous table to determine the type of tree specimen used [4]. Thus, it was concluded that the wood is a deciduous *Quercus*, more precisely an oak tree which is very common in Portugal, especially in Lisbon, and that was also imported from the Baltic countries through merchants from Bruges and Antwerp.

In May 16, 1591 the ombudsman António da Gama de Mendonça hired two artists, also from Lisbon: Thomás Luis, oil painter [5], and Domyngues Pacheco [Domingos Pacheco], tempera painter [5], who would perform the gilding of the columns and the upper frieze according to a 1592 receipt [5]. The two artists signed the aforementioned receipt that refers to a “middle panel painting”. By the monumental dimension of the painting and its subject, the Visitation is likely to be the center panel of the altarpiece, finished in 1592 [1].

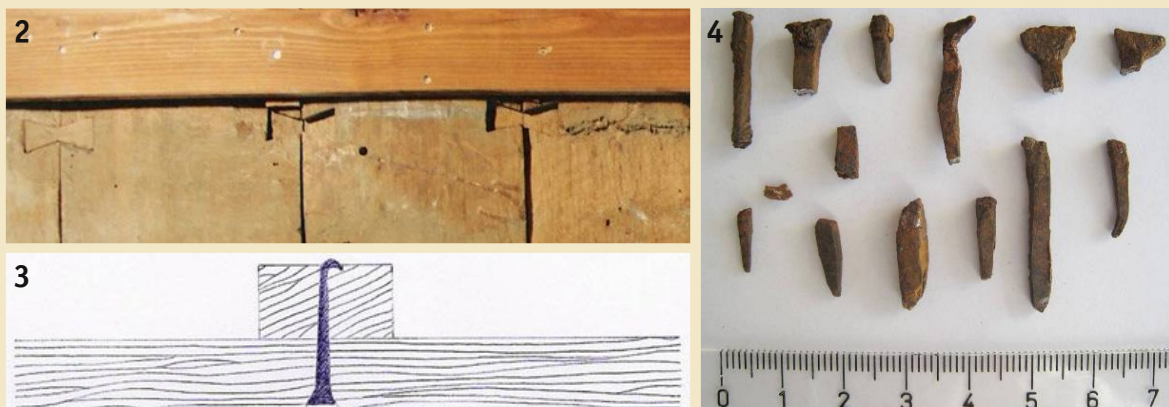
It is plausible that the receipt could refer to the application of the ground layer which was a task performed by craftsmen in the 16th century. The ground of the Visitation, most probably applied by Domingos Pacheco, is composed of one layer with the thickness of 122 µm [1] (analyzed by optical microscopy – OM –, and polarized light microscopy – PLM [6]), composed of gypsum and skin glue [6]. The material identification was possible by the use of micro chemical tests (MT) complemented with X-ray fluorescence spectrometry (XRF) and Fourier Transform Infrared Spectrometry (FTIR) [6].

The painting was subjected to infrared reflectography (IRR) up to 2000 nm although no under-drawing was observed.

Figure 2. Double dovetail socket on the back of the wood panel.

Figure 3. Schema showing the nail connection between the wood beam and the panel.

Figure 4. Original nails, oxidized and without structural function, removed during the 2003-2004 intervention.



The presence of a localized coloured *imprimatura* [1] was detected by close observation of the painting with a magnifying glass and by microscopic analysis (OM and PLM) in some of the eight samples removed. This is a yellowish layer with a thickness of 63-70 µm that was not applied for physical reasons, as a sealing intermediate layer between the ground and the paint layer but, apparently, it had an optical function that affected the tones of the subjacent paint layers in the following areas: the Virgin's mantle; Saint Isabel robes, namely the cap, cloak and tunic; and the carnation and bonnet strip of the second female character.

Thomás Luis applied in general two to four paint layers of an average thickness between 20 and 80 µm. Only occasionally, with an incidence of two from the eight areas analyzed, the painter used thick paint layers: one, with a thickness of 121 µm, is a layer that corresponds to a *pentimento* (repentance or, more precisely, an hesitation of the painter in the orange robe of Saint Isabel) while the second, with a thickness of 166 µm, corresponds to a layer of azurite (on the bonnet strip of the second female character), which required to be applied thick to achieve a good colour saturation.

The pigments were analyzed using several optical and analytical techniques, namely OM, PLM, MT, XRF and FTIR. Seven pigments were identified: azurite, charcoal, yellow ochre, vermilion, red ochre, lead white and a brown which is most likely raw umber [1].

The excellent cohesion and adhesion between the paint layers confirms that the execution was correct. Thomás Luis, however, applied paint layers and *velatura* in certain areas which, with the inevitable natural aging of the materials, allow the observation of the underlying *pentimenti*. This is an authenticity factor in the painting.

Above the oak support, the following structure and materials are observed: ground layer made of a protein-based binder and inorganic filler; absence of underdrawing; localized yellowish *imprimatura* made of inorganic and organic pigments with egg and oil mediums; two to four paint layers with inorganic and organic pigments and the same two previously mentioned mediums; and an old resinous protective layer [1].

Historic Background

The painting was found as a fragment and in an extremely poor conservation state. However, the historical background of the artefact helped to comprehend the forms and extension of the observed severe degradation. After its creation, the Visitation reached its apogee, followed by a decadent period. Most likely, the painting was in good conservation state for a century and a half after it was commissioned once a 1710 document [3] refers to works in the church but mentions nothing concerning the painting. After the 1755 earthquake the church was subject to major works in the main chapel although unfortunately those were not described in detail. It is likely that during those works the painting had been removed from its place and treated carelessly because in 1768 it was already described as in "state of oldness and ineligibility" [3].

In 1789-90, the HHM of Aldeia Galega hired the carpenter Eusébio dos Santos and the painter-gilder Matias Gomes Neto to perform works in the main altar [3]. Considered useless, it is most likely that the painting was used at this precise time as a work support judging by the long incisions (vertical, horizontals and even semi-circular from compass) that are present on the painting's surface. The almost definitive decadence of the painting occurred probably in 1799 when the painter Manuel António Araújo was hired to paint a new

Visitation for the tribune [7]. At that time the painting was used for an alternative objective: as a wooden wall of the 18th century Church of Mercy's tribune. For this purpose, the painting was mutilated, cut and chopped on both its back and front. Its bars were torn out and discarded, leaving some of the nails that connected them to the panel. After being fitted in the tribune, it was repainted with white paint where it was visible, on 90% of its surface.

Punctually, the support presented a localized old wood attack whose occurrence can't be dated with precision. The painting was forgotten for over two centuries until its providential discovery in 1998 (figure 5). Afterwards, the painting was subject to two conservation and restoration intervention in the space of half a decade.

The 1998 discovery was an important contribution to the history of Portuguese Mannerist painting, in particular for the work of the master Thomás Luis. Before this finding the painter was known as an oil and fresco painter, although only examples of the latter technique were known.

Following its discovery, the painting was subject to a first intervention that was performed in two phases. The first phase consisted in the cleaning of the paint layer which involved the removal of the white paint, the varnish and "three paint layers" [8]. As Serrão refers, this intervention only contributed to "enlarge the wounds" of the painting through "an unfortunate intervention that was uninformed (and not supervised)" [9] (figure 6).

The outlines of an underlying painting (painter's *pentimenti*), hardly visible by naked eye, have probably suggested to the 1998 technicians the existence of an older painting. Thus, they opted to sacrifice "three paint layers" to uncover the supposedly older painting. The criteria of intervention were not applied in thoughtful and critical manner, without prior knowledge of the technique



Figure 5. Discovery of the Visitation by Thomás Luis in 1998.

and original painting and causing two irreversible pathologies: leaching⁴, with loss of original paint layers (figures 7-9) and the rare pathology *transposition*⁵ (figures 10-12). Beyond these alterations, the intervention also left residues of the white paint and varnish (figures 13-15).

The analysis of the paint layer under normal light and ultraviolet (UV) radiation allowed the detection of extensive areas where the varnish was intact, not removed, and others with dispersed residues (figures 16-17).

The second phase of the 1998 intervention covered also the "curative conservation" [10] treatment, which included the removal of the boards from the 18th century tribune and the placement of

⁴ Leaching is caused by the cleaning with a solvent that reacts with the material to preserve. Upon contact of the paint layer with the molecules of a solvent or mixture the medium is weakened; when the solvent evaporates there is contraction of the paint layer and loss of medium and pigment. The danger of leaching lies in its irreversibility.

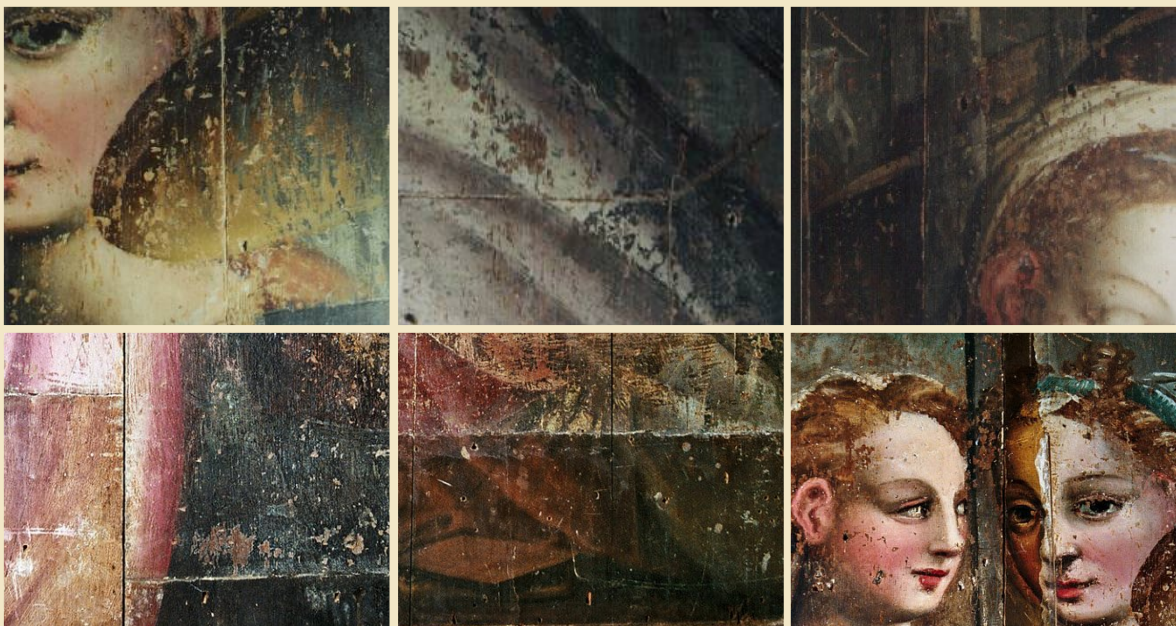
⁵ *Transposition*, term introduced by the author in 2003 in an interdisciplinary meeting, is, like leaching, caused by an inadequate cleaning. The main difference is that while in the leaching a partial loss of the paint layer occurs, in transposition the paint layer is displaced to a neighboring area. After the swelling of the paint layer in response to an inadequate solvent, it can occasionally be transposed mechanically from its original place to a nearest area causing alteration of the physical and optical characteristics of the painting.



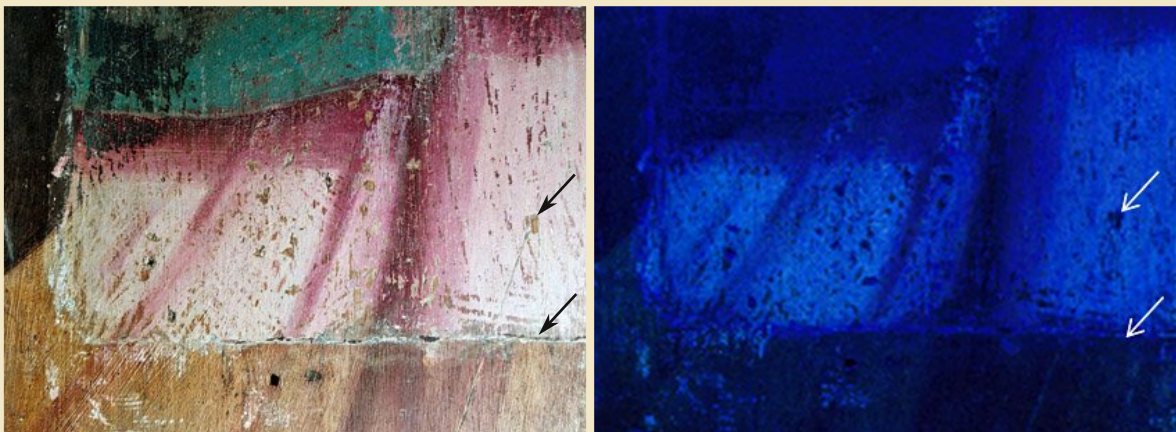
Figure 6. Panel after the conservation and restoration intervention from 1998.



Figures 7-9. Details of the paint layer in poor condition with leaching and visible underlying paint strata, including pentimenti on the Virgin's hand and the band and tunic of Saint Isabel.



Figures 10-15. Details of the Visitation. Pictorial layer in poor conservation condition. Note the transpositions in the brim and crown of the Virgin's hat and the mantle of Santa Isabel, and varnish and white paint scattered residues.



Figures 16-17. Detail from the same area of the tunic and mantle of the Virgin under normal light and UV radiation. Scattered varnish residues can be observed over the original paint layer in heterogeneously cleaned areas and in areas where the varnish was not removed, that have the same fluoresce under UV radiation.

eight new bars for the panel stabilization. It also included a punctual “restoration” [10] of the support and paint layer, namely the filling of the gaps with plywood and monochromatic retouching with a light pink tone [11] possibly for readability of the painting (aesthetic intervention). The cleaning was not completed. The painting remained for half a decade with varnish to be removed.

The leaching, transpositions and varnish residues were only detected above the “white line” left between the cleaned areas (that had been painted in white) and the areas that were hidden in the tribune structure, thus without white paint, and that were in good conservation state except for the oxidized varnish.

The chronological analysis of the Visitation allowed to detect that the pathologies were caused by three different degradation factors: environmental, biological and anthropological. The last factor was the main one and the most dangerous of all.

The second and last intervention, herein described in detail, was performed between 2003 and 2004.

Scientific Treatment

Because of the magnitude of the problems the painting presented, the Visitation was subjected to a complex, lengthy, rigorous and interdisciplinary study and conservation-restoration intervention that involved three different specialists: the conservator-restorer, a chemical engineer and an art historian. Unfortunately this practice which is fundamental for the proper preservation of the cultural property authenticity is still rare in Portugal. The treatment based on scientific criteria was divided into two phases: a direct intervention (curative conservation and restoration) and an indirect intervention (preventive conservation).

The first phase focused on three groups of materials: metallic elements, wood support and

paint layer (ground, imprimatura, paint layer and varnish).

The original metallic elements were removed where possible and kept for future reference. The remaining nails were treated in three steps: cleaning (removal of oxidation products), stabilization and protection.

The treatment of the support aimed to complete the previous intervention and to return the original rectangular form to the painting. The conservation intervention included the following steps: removal of the plywood, cleaning, board levelling, placement of two missing reinforcement bars and substitution of five reinforcement bars by two, filling of gaps (total lacunas and some partial lacunas), punctual consolidation, and insecticide application on the back of the panel (preventive action). Only one step of restoration was done to the new support fillings, namely the inpainting with a brown monochromatic glaze tone similar to the original wood.

Three stages of conservation were performed for the paint layer - cleaning, filling and protection, and one of restoration - inpainting.

The cleaning was performed in five different stages and with equipment and products according to the type of material to remove. The stages were: superficial cleaning and removal of transpositions, white paint residues, resinous varnish residues and retouching with punctual monochromatic light pink overpaint. This paper refers to the criteria and results of the removal of three alteration products: transpositions, retouching with punctual overpaint and varnish.

The transpositions, the monochromatic retouching and overpainting altered the painting reading and raised the problematic of de-restoration [12] which requires the comparison of the technical,



Figures 18-19. Same detail of the Visitation under normal light and IR radiation.

aesthetic and documental (or historic) character of those interventions. In this sense, one of the problems of these interventions is discussed in this study.

Behind the Virgin's head there is an object that could not be clearly identified. That area may be seen in detail in figure 18. The object, most likely a column, could have been painted to hide the hat *pentimento*, could be an overpaint or a rare degradation. Could the hat, in the place of the frequent halo, be an innovative attribute used by Thomás Luis on the Visitation?

Although no underdrawing was detected on the entire painting surface, the IR reflectography highlighted the existence a thin hat crown, not visible at naked eye, and that was transformed by the painter into a much larger crown (figures 18-19).

The Visitation Virgin's peregrine hat resembles that of Raimondi's engraving Flight into Egypt, which was based on an engraving by Dürer, and another painted by Tomás Luis with a different iconographic value, profane and playful, in the fresco's ceiling at the Évora Palace Counts of Basto, Eugénio de Almeida Foundation.

In 1563 the Council of Trent defined the standards of religious iconography. Saint Charles Borromeo, who played a decisive role in that council, mentions in his book *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* (1577) that the saints should be distinguished by a "halo" [1]. At the same time, Cardinal Paleotti recommended in his *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582) that the sacred character should be represented by symbols that believers were used to observe [1]. The painter Francisco Pacheco, contemporary of Thomás Luis, writes in his treaty *Arte de la Pintura* (1649) that the Virgin from the Visitation should be represented with a "hat" [1] although there is no mention of the halo.

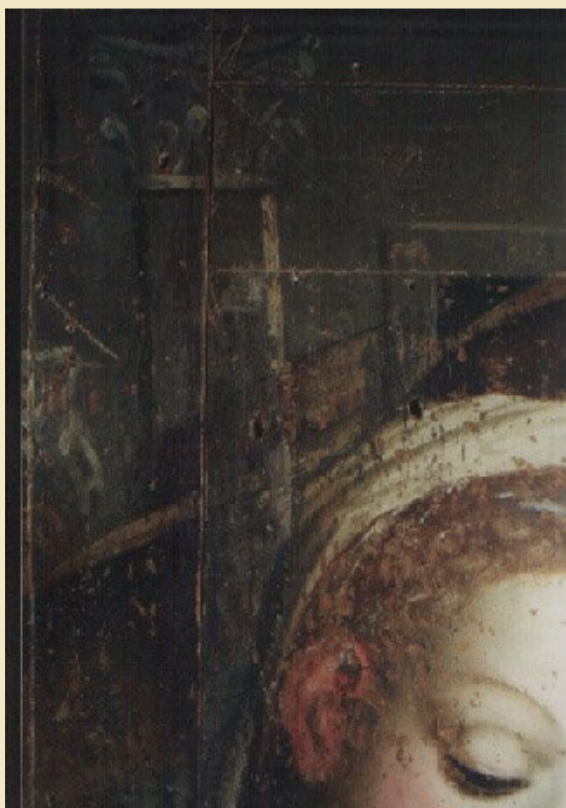
It is possible that Thomás Luis was influenced by Pacheco's treaty. However, Thomás didn't follow the counter-reformist rules and, instead of the halo around the Virgin's head, he placed an innovative hat. The Visitation by Thomás Luis might be the oldest example of mannerist's painting that used only this attribute.

The column that covered the hat crown (figure 18) was indeed a transposition. This pathology was also visible in other areas of the painting such as on the hat's brim and on the mantle of Saint Isabel. The transpositions' craquelure in the three areas

previously mentioned did not match the aged craquelure in the direction of the wood grain of the final paint layer. The presence of this alteration modified the aesthetic and historical reading of the work, confusing the observer.

To undertake any conservation intervention it is fundamental to consider always the need and the feasibility of a curative treatment without forgetting that there are no standard treatments. When tests do not show effective results that respect, in the best interest of the object and to help preserve its authenticity, more experienced professionals should be consulted or the task should be postponed until future technologic advances are available. According to Cesare Brandi each artwork is unique ('unicum'), cultural property can never be compensated for a unfortunate conservation work [13].

Figure 20. Detail of the Virgin before treatment. Note the horizontal, vertical and oblique directions from the transpositions in the column, hat, veil, hair and ear of the Virgin.



After testing different methods and products, it was found that it is possible to remove the transpositions without leaving marks. In fact, although the transposed painting had a reasonable cohesion, it had a weak adherence to the original paint layer which presented a high resistance to mechanical removal. The removal of the transpositions was thus performed with the help of a scalpel and a magnifying glass and a binary solution of non polar organic solvents used solely for visualization. The varnish residues, subjacent to the transposition, were removed with solvent gel. This way it was possible to save precious details, previously hidden under the transpositions, such as the Virgin's golden hair locks and Her hat knot and cord (figures 20 and 21).

Apparently, the monochromatic pink retouching was stable and there was no risk for the physical

Figure 21. Detail of the Virgin after treatment. Note the knot of the virgin hat's cord that before was almost imperceptible among the lacunas, transpositions and varnish residues.



or chemical integrity of the painting. However, in ranking light it was seen that it covered punctually the original paint layer altering its aesthetic reading in areas such as the sky and the few cloud traces. The 30 mm thick light pink overpaint was analyzed by MT and FTIR and was made of titanium white and an oil-based binder (figure 22). The overpaint that

was applied in the previous intervention was progressively removed using a binary solution of non polar organic solvents, leaving untouched the original paint layer (figures 23 and 24).

The red-brown varnish layer was removed with the help of a carefully selected solvent gel, due to its

Figure 22. FTIR spectrum of the light pink overpaint. Calcium carbonate, organic black (?) and oil were detected.

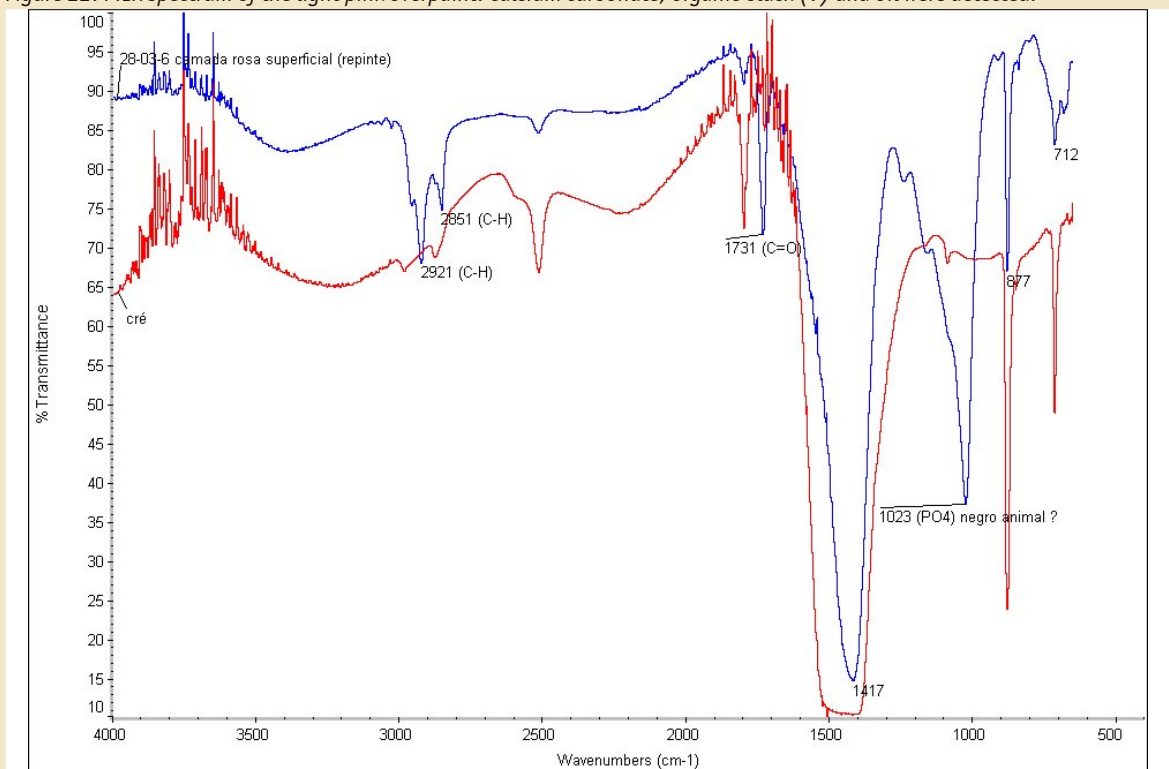


Figure 23. Detail of the sky before conservation treatment (2003-2004). The lacunas borders from the original paint layer (arrow) can be observed, as well as the support without paint layer (X), hidden by inpainting and pink overpaint (ranking light).



Figure 24. Detail of the sky during the removal of the retouching and punctual overpaint:

1- Progressive removal of the pink inpainting over the support; 2- Pink overpaint over the original sky; 3- Varnish under overpaint.



advantages, such as the control of the solvent's action by its limited area of actuation and its reduced toxicity. It was prepared with a ternary mixture of solvents, two organic and one hydrophilic. The level of cleaning was attained using UV radiation.

Since the painting had large lacunas that disturbed its aesthetic reading, the interdisciplinary team considered several options for inpainting: general inpainting; punctual inpainting in the central vertical area; re-restoration of the upper left corner (already retouched in 1998); or minimum intervention, leaving them in the tone of aged wood. It was decided that the large gaps of the paint layer should not be reintegrated and that new additions should be exclusively integrated with a brown tone, as previously referred. This way, the conservator-restorer does not take the role of the artist, nor is he/she inventing new figurative forms that never existed as sometimes still happens, originating ambiguous historical, aesthetic and iconographic readings.

Given this criterion, it was preceded to the filling of gaps within the limits of the existent drawing with a water-based material fully compatible with the original ones, being stable and reversible. It was also decided to perform a restoration stage by *selezione cromatica* inpainting with the objective to facilitate the comprehension of the fragmented work. First, tempera based tones were applied and later glazes with pigments in an acrylic binder. Between these two stages of inpainting a thin layer of varnish (cyclohexanone) was applied to act as barrier against external degradation agents. The inpainting was performed based on laboratorial analysis and according to traces of the original paint layer.

The cross-section analysis of the Virgin's tunic (chest area) was fundamental for the understanding of

the inpainting in that area because it confirmed the existence of an underlying green layer.

In the inferior area of Saint Isabel orange tunic the inpainting was also based on the scientific analysis results. The cross-section analysis revealed that the beige drapery that crosses the orange tunic of Saint Isabel corresponds to a hesitation of the painter with two overlying paint layers, orange over pink, almost removed in a previous inadequate cleaning. The mentioned layers are based on the same organic and inorganic pigments and mediums (oil and egg) as in the other seven samples aforementioned. These data allowed us to reintegrate the Saint Isabel orange tunic with regard to the original technique and to the painter's intentions (figures 30 and 31).

In an interdisciplinary meeting between the specialists it was also decided not to cover the *pentimento* visible in the Virgin's right hand in order to allow future studies and to make the public aware of the dangers of uncritical cleanings.

The *pentimento* seen because of the materials natural aging, which increases transparency in the top paint layers and leaves the underlayers visible, such as in the face of the second character (figure 12), was not covered due to its importance as authenticity elements – 'less is more'. The Visitation is not less valuable if it shows signs of patina. The inpainting done on selected areas where original paint layers were lost or abraded, was performed with carefully selected materials - compatible, reversible and stable -, and taking into account the environmental conditions of the church.

In the second phase of the treatment, preventive conservation guidelines were offered to HHM on a voluntary basis concerning the light, relative humidity, fire, water, accidental impacts and vibrations. The phase also included a project for the proper placement and exhibiting of the work on a wooden structure [3].



Figure 30. General view of the painting during conservation treatment (filling of lacunas).



Figure 31. General view of the painting after the conservation treatment.

In view of the authenticity of the “setting” and “function” (devotional), two of the authenticity parameters defined in the UNESCO’s 1994 Nara Document [14] and in the UNESCO’s, ICCROM’s and ICOMOS’s 1977 Paris Document [14], the painting was exhibited near its original location, in the church’s main chapel, without relocating it, and making it available to cult (figure 32).

The task of the conservator-restorer is similar to that of a 'surgeon' [15] (ICOM-CC Ethics Code, 1984), and entails knowing how to evaluate the impact of his actions. The conservator-restorer “is not an artist nor a craftsman” [15] (E.C.C.O. Ethics Code, 1993), it is his role to preserve the authenticity of cultural property for our benefit and that of future generations.

Photographic Credits

Figure 5: Municipal Historic Archive of Montijo (AHMM), photographic documentation of the 1998’s intervention on the Visitation by Thomás Luis, unpublished report;

Figures 17, 19 and 27: I. Ribeiro, P. Sousa, F. R. Cordeiro, *Visitação da Virgem*, IMC IP. Archives, José de Figueiredo Laboratory, Lisbon, 2004, unpublished report ;

The other figures: F. R. Cordeiro, *Visitation of the Virgin Mary to Saint Elisabeth*, Photographic Documentation Archive of Veritage, Preservação de Bens Culturais Lda, Estoril, 2003/2004.

Acknowledgments

Filipa Raposo Cordeiro thanks to: the Portuguese Foundation of Science and Technology (FCT) for the PhD Scholarship for the study of Thomás Luis work; Vítor Serrão (IHA/FLUL), art historian and thesis coordinator; João Gaspar, Montijo HHM



Figure 32. The painting exhibited in the main chapel of the church.

ombudsman; Tenente-Coronel José Manuel Sarreira Lopes, old ombudsman; Manuel Cortiço, old Montijo HHM secretary; Dr. Maria José Moinhos, from the Conservation Department of the Institute for the Management of the Archaeological and Architectural Heritage (IGESPAR IP.); Isabel Ribeiro, chemical engineer and director of the Laboratory José de Figueiredo of the Institute of Museums and Conservation (IMC IP.); Dr. Maria do Céu Ramos, director of Eugénio de Almeida Foundation and to the team of Veritage, Preservação de Bens Culturais, Lda. that was involved in the Thomás Luis Visitation last treatment.

References

- [1] F. R. Cordeiro, “Thomás Luis, pintor maneirista do sacro e do profano: história, conservação e restauro”, undergoing PhD thesis, Institute of Art History/Faculty of Letters of the University of Lisbon, Lisbon, 2009
- [2] *Simancas - Consejo de Estado*, nº 839, Junho de 1594, in V. Serrão, IHA/ FLUL, Lisbon, unpublished document, 23 May 2009
- [3] AHMM, *Lº 1º dos Inventarios desta Santa Casa da Mizª, 1586-1589, fl. 25*, in V. Serrão and F. R. Cordeiro, *Tomás Luís e o Retábulo da Igreja*

- da Misericórdia*, Edições Colibri/ Câmara Municipal do Montijo, Lisboa, 2005
- [4] J. Vasconcellos, *Identificação de Madeiras pelos seus Caracteres Macroscópicos*, Agros, Instituto Superior de Agronomia, Lisboa, 1929
- [5] AHMM, *Maço de avulsos da Mizã, sécs. XVI-XVII*, in V. Serrão, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Ed. Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1983
- [6] I. Ribeiro, P. Sousa, F. R. Cordeiro, *Visitação da Virgem*, IMC IP. Archives, José de Figueiredo Laboratory, Lisboa, 2004, unpublished report
- [7] 'Os Painéis da igreja da Misericórdia do Montijo', *Nova Gazeta*, 26 de Novembro de 1999, in V. Serrão, F. R. Cordeiro, *Tomás Luís e o Retábulo da Igreja da Misericórdia*, Edições Colibri/ Câmara Municipal do Montijo, Lisboa, 2005
- [8] Santa Casa da Misericórdia do Montijo, *Ofício ref.ª 614/04, 07/12/2004*, photographic documentation
- [9] V. Serrão, "O pintor maneirista Tomás Luís e o antigo retábulo da igreja da Misericórdia de Aldeia Galega do Ribatejo (1591-1597)", *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, nº 1, Centro de História da Universidade de Lisboa/FLUL/FCT, Lisboa, 2002, pp. 211-235
- [10] F. Figueira, "Terminologia para a definição da conservação-restauro do património cultural material, Resolução aprovada pelos membros do ICOM-CC durante o 15º Encontro Trienal, Nova Dehli, 22-26 de Setembro de 2008", translation and adaptation of the french version, *Conservar Património*, nº 6, ARP, Lisboa, 2007, pp. 55-56
- [11] Oral testimony by Florindo da Silva Gonçalves, main craftsman from the extinct Institute José de Figueiredo, actual IMC IP. (private work).
- [12] F. Tollon, "Quelques questions sur la de-restauration", *Restauration, De-Restauration, Re-Restauration*, 4^{ième} Colloque de l'Association des Restaureurs d'Art et d'Archeologie de Formation Universitaire, Paris, 1995, pp. 9 -16
- [13] C. Brandi, *Teoria del Restauro*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1977
- [14] J. M. A. P. Costa, "Estudos Cromáticos nas Intervenções de Conservação em Centros Históricos", LNEC/University of Évora, PhD thesis, Évora, 1999
- [15] A. I. Seruya (Dir.), *Cadernos de Conservação e Restauro*, Ano 1, nº 2, Instituto Português de Conservação e Restauro, Lisboa, 2001



FILIPA RAPOSO CORDEIRO

Conservator-Restorer

Contact: f.cordeirofurtado@gmail.com

Filipa Raposo Cordeiro is a paintings conservator-restorer with 16 years experience. She graduated in 1995 from the Superior School of Conservation and Restoration (ESCR) of Lisbon, with a specialisation of in easel paintings. Afterwards, she performed international internships in several institutions, among which the Opificio delle Pietre Dure, the Canadian Conservation Institute and the Victoria & Albert Museum. She also founded the company Veritage, Preservação de Bens Culturais Lda., dedicated to conservation and restoration of works of art. At the moment she is a PhD candidate with the thesis "Thomás Luis, mannerist painter of the holy and the profane", oriented by Professor Vítor Serrão, at the Institute of Art History (Faculty of Letters) from the University of Lisbon.

The Visitation of the Blessed Virgin Mary, by Thomás Luis

By Filipa Raposo Cordeiro

Article Index

Abstract
Introduction
The Meaning of the Visitation
The technique
Historic Background
Scientific Treatment
Conclusion
References

Cite this article

F. R. Cordeiro, "The Visitation of the Blessed Virgin Mary, by Thomás Luis", *e-conservation magazine*, No. 13 (2010) pp. 78-93, <http://www.e-conservationline.com/content/view/866>

Abstract

This paper aims to describe the study and scientific treatment of the 16th century panel painting "Visitation of the Blessed Virgin Mary to Saint Elizabeth" by the painter Thomás Luis. At the present time the painting is exhibited in its original location, the church of the Holy House of Mercy (HHM) at the old Aldeia Galega do Ribatejo, now the city of Montijo (Portugal). The interdisciplinary study and treatment, based on the principles of authenticity, compatibility, stability, reversibility and differentiation principles, are here briefly described. Criteria of de-restoration, re-restoration and exhibition are also discussed. The main objective of this paper is to sensitize the owners and future conservator-restorers to three key issues: the uniqueness of the cultural object (unicum), the authenticity ("less is more"), and the differentiation between conservator-restorers versus other "similar professionals".

Editor's note: This article was updated on June 2010 at the request of the author. The original version was published in February 2010 and is available in pdf format in Issue no. 13 of the magazine.

The Meaning of the Visitation at the Holy Houses of Mercy

The HHM was founded in Lisbon by Queen Leonor of Portugal, influenced by her confessor Friar Miguel Contreiras, the same year the Portuguese navigator Vasco da Gama discovered the sea route to India, in 1498. Later, this charity institution spread to other parts of the country. The HHM of the old Aldeia Galega do Ribatejo (now the city of Montijo), which had social and strategic importance due to its location near the Tagus river, was already known in 1555¹.

The *Visitation of the Virgin to St. Elizabeth*, so far the only easel painting known by the mannerist painter Thomás Luis, was commissioned by the founder of the HHM of Aldeia Galega, Nuno Alves Pereira, to the mannerist painter Thomás Luis (also named «Thomás Luis B» [1] or «Thomas Lewis» [2]). The preference for this painter might be explained by the fact that the founder maintained connections with the House of Braganza [3] for whom he would work in Vila Viçosa, namely at one ceiling at the Monastery of Chagas (c. 1595-1600), and four ceilings at the Ducal Palace (1602-c.1603).

A decade after the construction of the church (1571-1578)² the HHM ordered the *Visitation's* altarpiece wood structure (figure 1). This painting's subject, the meeting between the one that helps and the one that needs to be helped, is deeply connected to the spirituality of the Houses of Mercy, hence being its patron [1]. The day of the *Visitation* was established by a royal charter of King Manuel I at June 17, 1516.

The HHM of Aldeia Galega is currently a private institution of social solidarity engaged in the practice of Christian charity and whose main objective is, according to the 1993 commitment, to make "acts of social solidarity and Catholic worship"³.

Technique and original materials

The interdisciplinary study of the technique used in the *Visitation* revealed that the work involved the contribution of three artists. This fact is essential to understand what techniques were used as well as the role of artisans and painters in the late 16th century of Portuguese painting within the contemporary European context. At that time, the panel structure was not prepared by painters. The carpenter's workshop acquired the wood, prepared the board surfaces and built the frames, friezes and columns. In cities where the painting "industry" was somehow developed there were often guilds of carpenters specialized in the preparation of wood panels and frames. Documents revealed that the *Visitation's* altarpiece wooden support was commissioned to a Flemish master. In August 1588, the HHM ombudsman Diogo Botelho hired the master carpenter Jacques (or Jácome) de Campos, that was living in Lisbon at the time, to execute an altarpiece in behalf of the Church of Mercy for the cost of "one hundred and twenty thousand reis" [3]. The monumental panel (291.5 x 212 cm), composed of 8 boards with vertical wood grain according to the board's height, is assembled with double dovetails and reinforced with horizontal wood bars (unfortunately lost) united by thin hand-forged four-side nails, with triangular heads, inserted by the front side (figures 2-4). Studies show that the use of nails in this particular way was used in contemporary Spanish and Italian panels [1].

The wooden longitudinal and transversal support sections were analyzed with the help of a dichotomous table to determine the type of tree specimen used [4]. Thus, it was concluded that the wood is a deciduous *Quercus*, more precisely an oak tree which is very common in Portugal, especially in Lisbon, and that was also imported from the Baltic countries through merchants from Bruges and Antwerp.

In May 16, 1591 the ombudsman António da Gama de Mendonça did a contract (with exactly the same cost of the wooden work) with two artists, also from Lisbon: "Thomás Luis, oil painter" [5], and "Domyngues Pacheco [Domingos Pacheco], tempera painter" [5], who performed the "gilding of the columns and the upper frieze" according to a 1592 receipt [6]. The two artists signed the aforementioned receipt that refers to a «middle panel painting». By the monumental dimension of the painting and its subject, the *Visitation* is likely to be the center panel of the altarpiece, finished in 1592 [1].

In the 16th century the tasks performed by painters were distinct from those performed by craftsmen. The application of the ground layer in the *Visitation*, task performed by craftsmen at that time, was most probably applied by Domingos Pacheco. It is composed of one [1] layer with the thickness of 122 µm (analyzed by optical microscopy – OM –, and polarized light microscopy – PLM [7]), composed of gypsum and skin glue [7] identified by Microchemical Tests (MT) complemented

with X-ray Fluorescence Spectrometry (XRF) and Fourier Transform Infrared Spectrometry (FTIR) [7].

Although the painting front surface was subjected to Infrared Reflectography (IRR) up to 2000 nm no underdrawing was observed.

The presence of a localized coloured imprimatura [1] was detected in some areas of the painting by close observation of the paint layer with a magnifying glass and by microscopic analysis (OM and PLM) in some of the eight samples removed analyzed by microscopic analysis (OM and PLM [7]). This yellowish layer, with a thickness of 63-70 μm , was not applied for physical reasons, as a sealing intermediate layer between the ground and the paint layer, it has an optical function that affected the tones of the subjacent paint layers in the following areas: the Virgin's mantle; Saint Elizabeth robes, namely the cap, cloak and tunic; and the carnation and bonnet strip of the second female character.

The cross sections analysed showed that Thomás Luis applied in general two to four paint layers of an average thickness between 20 and 80 μm . Only occasionally, with an incidence of two from the eight areas analyzed, the painter used thick paint layers: one, with a thickness of 121 μm , is a layer that corresponds to a *pentimento* (repentance or, in this case, more precisely, an hesitation of the painter in the orange robe of Saint Elizabeth) while the second, with a thickness of 166 μm , corresponds to a layer of azurite (on the bonnet strip of the second female character), pigment which required to be applied thick to achieve a good colour saturation.

The pigments analyzed by OM, PLM, MT, XRF and FTIR [7] were identified: azurite, charcoal, yellow ochre, vermilion, red ochre, lead white and a brown which is most likely raw umber [1]. The excellent cohesion and adhesion between the paint layers confirms that the execution was correct. Thomás Luis, however, applied thin paint layers and *velatura* in certain areas which, with the inevitable natural aging of the materials, permit the observation of the underlying *pentimenti*. This is an authenticity aspect of the painting.

Above the oak support, the following structure and materials are observed: one layer of ground made of a protein-based binder and an inorganic filler; absence of underdrawing; localized yellowish *imprimatura* made of inorganic and organic pigments with egg and oil mediums; two to four paint layers with inorganic and organic pigments and the same two previously mentioned mediums; and an old resinous protective layer [1].

Historic

Background

The painting was found as a fragment, in an extremely poor conservation state. To understand the forms and extension of the observed severe degradation we had to investigate the historical background of the artefact. After its creation, the *Visitation* reached its apogee, followed by a decadent period. Most likely, the painting was in good conservation state for a century and a half after it was commissioned, once a 1710 document [8] refers to works in the church but mentions nothing yet concerning the painting. After the 1755 earthquake the church was subject to major works in the main chapel although unfortunately those were not described in detail. It is likely that during those works the painting had been removed from its place and treated carelessly because in 1768 it was already described as in «state of oldness and incapacity» [9].

In 1789-90, the HHM of Aldeia Galega hired the carpenter Eusébio dos Santos and

the painter-gilder Matias Gomes Neto to perform works in the main altar [10]. Considered useless, it is most likely that the painting was used at this precise time as a work support judging by the long incisions (vertical, horizontal and even semi-circular from compass) that are present on the painting's surface. The almost definitive decadence of the artefact occurred probably in 1799 when the painter Manuel António Araújo was hired to paint a new *Visitation* for the tribune [11]. At that time the painting was used for an alternative objective: as a wooden wall of the 18th century Church of Mercy's tribune. For this purpose, the painting was mutilated, cut and chopped on both sides, back and front. Its bars were torn out and discarded, leaving some of the nails that connected them, in the panel. After being fitted in the tribune, it was repainted with white paint where it was visible, on 90% of its surface. Punctually, the support presented a localized old (inactive) wood attack whose occurrence can't be dated with precision. The painting was forgotten for over two centuries until its providential discovery in 1998 (figure 5). Afterwards, the painting was subject to two conservation and restoration intervention in the space of half a decade.

The 1998 discovery was an important contribution to the history of Portuguese Mannerist painting, in particular for the work of the master Thomás Luis. Before this finding the painter was known as an oil and fresco painter, although only examples of the latter technique mentioned were known. Following its discovery, the painting was subject to a first intervention that was performed in two phases. The first stage consisted in the cleaning of the paint layer which involved the removal of the white paint, the varnish and "three paint layers" [12]. As Serrão refers, this intervention only contributed to "enlarge the wounds" of the painting through "an unfortunate intervention that was uninformed (and unaccompanied)" [13] (figure 6).

The outlines of an underlying painting (painter's *pentimenti*), hardly visible by naked eye, have probably suggested to the 1998 technicians the existence of an older painting. Thus, they opted to sacrifice "three paint layers" to uncover the supposedly older painting. The criteria of intervention were not applied in thoughtful and critical manner, with prior knowledge of the painting's original technique and causing two irreversible pathologies: leaching⁴, with loss of original paint layers (figures 7-9) and the rare pathology transposition⁵ (figures 10-12). Beyond these alterations, the intervention also left residues of the white paint and varnish (figures 13-15). The analysis of the paint layer under normal light and ultraviolet (UV) radiation allowed the detection of extensive areas where the varnish was intact, not removed, and others with dispersed residues (figures 16-17).

The second phase of the 1998 intervention covered also a "curative [remedial] conservation" [14] treatment, which included the removal of the boards from the 18th century tribune, their levelness and stabilization by the placement of eight new bars on the back of the panel. It also included a punctual "restoration" [14] of the support and paint layer, namely the filling of the gaps with plywood and monochromatic retouching with a light pink tone [15] possibly for readability of the painting (aesthetic intervention). The cleaning was not completed. The painting remained for half a decade with varnish to be removed. The leaching, transpositions and varnish residues were only detected above the "white line" left between the cleaned areas (that had been painted in white) and the areas that were hidden in the tribune structure, thus without white paint, and that were in good conservation state apart from the presence of oxidized varnish.

The chronological analysis of the *Visitation* allowed detecting that the pathologies were caused by three different degradation factors: environmental, biological and

anthropological. The last factor was the main one and the most dangerous of all. The second and last intervention, herein described in detail, was performed between 2003 and 2004.

Scientific

Treatment

Because of the problem's magnitude the *Visitation* presented, it was subjected to a complex, lengthy and rigorous interdisciplinary study and conservation-restoration treatment that involved three different specialists: the conservator-restorer, a chemical engineer and an art historian. Unfortunately this practice which is fundamental for the proper preservation of the cultural property authenticity is still rare in Portugal. The treatment based on scientific criteria was divided in two phases: a direct intervention (curative conservation, and restoration) and an indirect intervention (preventive conservation).

From left to right:

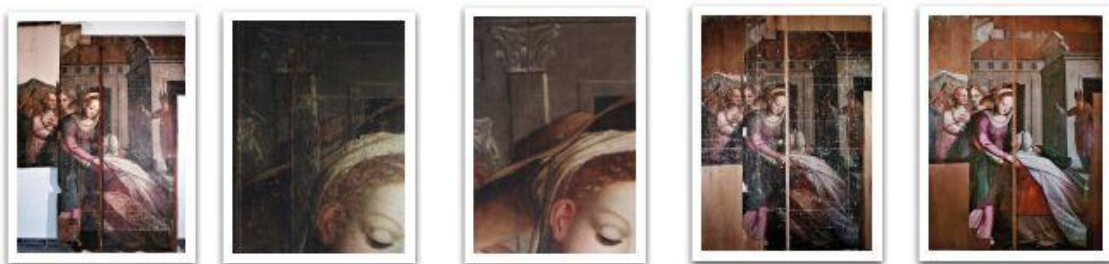
Figure 6. Panel after the conservation and restoration intervention of 1998.

Figure 20. Detail of the Virgin before treatment. Note the horizontal, vertical and oblique directions of the transpositions: in the column, hat, veil, hair and ear of the Virgin.

Figure 21. Same particular of the Virgin after treatment. Note the knot of the Virgin hat's cord that before was almost imperceptible among the lacunas, transpositions and varnish residues.

Figure 30. General view of the painting during conservation treatment (filling of lacunas).

Figure 31. General view of the painting after the conservation treatment.



The first phase focused on three groups of materials: metallic elements, wood support and paint layer (ground, *imprimatura*, paint layer and varnish).

The original metallic elements were removed where possible and kept for future reference. The remaining nails, impossible to remove without damaging the painting, were treated in three steps: cleaning (removal of unstable oxidation products), stabilization and protection.

The treatment of the support aimed to complete the previous intervention and to return the original rectangular form to the painting. The conservation intervention included the following steps: removal of the plywood, cleaning, board levelling, placement of two missing reinforcement bars and substitution of five reinforcement bars by two, filling of gaps (total lacunas and some partial lacunas), punctual consolidation, and insecticide application on the back of the panel (preventive action). Only one step of restoration was done to the new support fillings, namely the inpainting with a brown monochromatic glaze tone similar to the original wood tone.

Three stages of conservation were performed for the paint layer - cleaning, filling and protection, and one of restoration - inpainting.

The cleaning was performed in five different stages and with equipment and

products according to the type of material to remove. The stages were: superficial cleaning and removal of transpositions, white paint residues, resinous varnish residues and retouching with punctual monochromatic light pink overpaint. This paper refers to the criteria and results of the removal of three alteration products: transpositions, monochromatic retouching with punctual overpaint and residual varnish.

The transpositions, the monochromatic retouching and the overpaint altered the *Visitations* reading and raised the problematic of de-restoration [16] which requires the dialectic between the technical, aesthetic and documental (or historic) character of the preceding intervention. In this sense, one of the problems left by the previous restoration is discussed in this study. Behind the Virgin's head there is an object that could not be clearly identified. That area may be seen in detail in figure 18. Could the object, most likely a column have been painted to hide the hat (*pentimento*)? Could it be overpaint? Is it a rare degradation? Could the hat, in the place of the frequent halo, be an innovative attribute used by Thomás Luis on the *Visitation's* representation? Although no underdrawing was detected on the entire painting surface, the IR reflectography highlighted the existence a thin hat crown, not visible at naked eye, and that was transformed by the painter into a much larger crown (figures 18-19). The *Visitation* Virgin's peregrine hat resembles that on the Raimondi's *Flight into Egypt* engraving (based on a Dürer's drawing), and another painted by Tomás Luis with a different iconographic value, profane and playful, in the fresco's ceiling at the Évora Counts of Basto's Palace, Eugénio de Almeida Foundation. In 1563 the Council of Trent defined the principles of religious iconography. Saint Charles Borromeo, who played a decisive role in that council, mentions in his *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiae* (1577) that the saints should be distinguished by a "halo" [1]. At the same time, Cardinal Paleotti recommended in his "Discurso intorno alle imagini sacre e profane" (1582) that the sacred character should be represented by symbols that believers were used to observe [1]. The painter Francisco Pacheco (1564-1644), contemporary of Thomás Luis, writes in his treaty *Arte de la Pintura* (published after, 1649) that the Virgin from the *Visitation* should be represented with a "hat" [1], doesn't mention the halo. It is possible that Thomás Luis was influenced by Pacheco's theory, he didn't follow the counter-reformist rules, instead of the halo, common attribute seen in his contemporaries, around the Virgin's head, he placed only a hat. The column that covered the hat crown (figure 18) was a transposition. This pathology was also visible in other areas of the painting such as on the hat's brim and on the mantle of Saint Elisabeth. The transpositions' craquelure in the three areas previously mentioned did not match the aged craquelure in the direction of the vertical wood grain of Thomás's surface paint layer. The presence of this alteration modified the aesthetic and historical reading of the work, confusing the observer.

To undertake any conservation treatment it is fundamental to consider always the need and the feasibility of a curative treatment without forgetting that there are no standard treatments. When tests do not show effective results that respect the best interest of the object, helping to preserve its authenticity, more experienced professionals should be consulted or the task should be postponed until future technologic advances are available. According to Cesare Brandi each artwork is unique ("unicum"[17]), Cultural Heritage can never be compensated for an unfortunate works of conservation and restoration.

After testing different methods and products, it was found that transpositions could be removed without leaving marks on the painting's surface. In fact, although the transposed painting had a reasonable cohesion, it had a weak adherence to the original paint layer which presented a high resistance to mechanical removal. The removal of the transpositions was thus performed with the help of a scalpel, a

magnifying glass and a binary solution of non polar organic solvents used solely for visualization. The varnish residues, subjacent to the transposition, were removed with an adequate solvent gel. This way it was possible to save precious details, previously hidden under the transpositions, such as the Virgin's golden hair locks and her hat knot and cord (figures 20 and 21).

Apparently, the monochromatic pink retouching was stable and there was no risk for the physical or chemical integrity of the painting. However, in ranking light it was seen that it covered punctually the original paint layer altering its aesthetic reading in areas such as the sky and the few cloud traces. The 30 mm thick light pink overpaint analyzed by MT and FTIR was made of titanium white and an oil-based binder (figure 22). The overpaint applied in the previous intervention was progressively removed using a binary solution of non polar organic solvents, leaving untouched the original paint layer (figures 23 and 24).

The red-brown varnish layer was removed with the help of a carefully selected solvent gel, due to its advantages, such as the control of the solvent's action by its limited area of actuation and its reduced toxicity. It was prepared with a ternary mixture of solvents, two organic and one hydrophilic. The level of cleaning was attained using UV radiation.

Since the painting had large lacunas that disturbed its aesthetic reading, the interdisciplinary team considered several options for inpainting: general inpainting; punctual inpainting in the central vertical area; re-restoration of the upper left corner (already retouched in 1998); or minimum intervention, leaving the large lacunas in the tone of aged wood. It was decided that the large gaps of the paint layer should not be reintegrated and that new wood additions should be exclusively integrated with a brown tone, as previously referred. This way, the conservator-restorer does not take the role of the artist, nor is he/she inventing new figurative forms that never existed as sometimes still happens, originating ambiguous historical, aesthetic and iconographic readings. Given this criterion, it was preceded to the filling of gaps within the limits of the existent drawing with a water-based material fully compatible with the original ones, being stable and reversible.

The inpainting was performed by the differentiation method of *selezione cromatica* with to facilitate the comprehension of the fragmented work. First, tempera based tones were applied and later glazes with pigments in an acrylic binder. Between these two stages of inpainting a thin layer of varnish (cyclohexanone) was applied to act as barrier against external degradation agents. The inpainting was based on laboratorial analysis and according to traces of the original paint layer. Before performing the Virgin's tunic (chest area) inpainting it was fundamental to analyse a cross-section of that area, to confirmed the existence of an underlying green layer.

The inpainting of the inferior area of Saint Elisabeth orange tunic was also based on the scientific analysis results. The cross-section analysis revealed that the beige drapery that crosses the orange tunic of Saint Elisabeth corresponds to a hesitation of the painter with two overlying paint layers, orange over pink, almost removed in a previous inadequate cleaning. The mentioned layers are based on the same organic and inorganic pigments and mediums (oil and egg) as in the other seven samples aforementioned. This data allowed us to reintegrate the Saint Elisabeth orange tunic with regard to the original technique and to the painter's intentions (figures 30 and 31).

In an interdisciplinary meeting between the specialists it was also decided not to

cover the pentimento visible in the Virgin's right hand in order to allow future studies and to make the public aware of the dangers of uncritical cleanings. The pentimento seen because of the materials natural aging, which increases transparency in the top paint layers and leaves the under layers visible, such as in the face of the second character (figure 12), was not covered due to its importance as authenticity elements – "less is more". The *Visitation* is not less valuable if it shows signs of patina. The inpainting and the protection layer were both performed with carefully selected materials - compatible, reversible and stable -, taking into account the environmental conditions of the church.

In the second phase of the treatment, preventive conservation guidelines were offered to HHM on a voluntary basis concerning the light, relative humidity, fire, water, accidental impacts and vibrations. This phase also included a project for the proper placement and exhibition of the work on a wooden structure [9]. Regarding the authenticity of the "setting" and "function" (devotional) of Thomás Luis's *Visitation* - two of the authenticity parameters defined in the UNESCO's 1977 Paris Document [18] and UNESCO's, ICCROM's and ICOMOS's 1994 Nara Document [18]-, the painting was exhibited near its original location, in the HHM church's main chapel, without relocating it, and making it available to cult (figure 32). The task of the conservator-restorer is similar to that of a "surgeon" [19] (ICOM-CC's Ethic Code, 1984), and entails knowing how to evaluate the impact of his actions. The conservator-restorer "is not an artist nor a craftsman" [19] (E.C.C.O.'s Ethic Code, 1993), it is his role to preserve the authenticity of cultural property for our benefit and that of future generations.

Acknowledgments

Filipa Raposo Cordeiro thanks to: the Portuguese Foundation of Science and Technology (FCT) for the PhD Scholarship for the study of Thomás Luis work; Vítor Serrão (IHA/FLUL), art historian and thesis coordinator; João Gaspar, Montijo HHM ombudsman; Tenente-Coronel José Manuel Sarreira Lopes, old ombudsman; Manuel Cortiço, old Montijo HHM secretary; Dr. Maria José Moinhos, from the Conservation Department of the Institute for the Management of the Archaeological and Architectural Heritage (IGESPAR IP); Isabel Ribeiro, chemical engineer and director of the Laboratory José de Figueiredo of the Institute of Museums and Conservation (IMC IP); Dr. Maria do Céu Ramos, director of Eugénio de Almeida Foundation and to the team of Veritage, Preservação de Bens Culturais, Lda. that was involved in the Thomás Luis *Visitation* last treatment.

Photographic Credits

Figure 5: Municipal Historic Archive of Montijo (AHMM), photographic documentation of the 1998's intervention on the *Visitation* by Thomás Luis, unpublished report;

Figures 17, 19 and 27: Lab. C&R JF - IMC IP (ex DEM – IPCR), *Visitação da Virgem*, IMC IP Archives, José de Figueiredo Laboratory, Lisbon, 2004, unpublished report;

The other figures: F. R. Cordeiro, *Visitation of the Virgin Mary to Saint Elisabeth*, Photographic Documentation Archive of Veritage, Preservação de Bens Culturais Lda, Estoril, 2003/2004.

Notes

¹ The founding date of Aldeia Galega do Ribatejo is not consensual. According to José Simões Quaresma,

it may have been founded in 1520. In J. S. Quaresma, "Albergaria, Hospital e Misericórdia de Aldeia-Galega do Ribatejo", Author's edition, 1948

² The construction of the church was authorized by royal charter from King Sebastian at July 17, 1571. The mason Fernão Fidalgo worked in the church from 1571 to 1578. In J. S. Quaresma, *op. cit.*, 1948

³ Recovered in November 15, 2008; www.misericordiadomontijo.pt

⁴ Leaching is caused by the cleaning with a solvent that reacts with the material to preserve. Upon contact of the paint layer with the molecules of a solvent or mixture the medium is weakened; when the solvent evaporates there is contraction of the paint layer and loss of medium and pigment. The level of leaching depends on the type of solvent used, the time of contact with the solvent, the thickness and the nature of the film. The danger of leaching lies in its irreversibility.

⁵ Transposition, term introduced by the author in 2003 in an interdisciplinary meeting, is, like leaching, caused by an inadequate cleaning. The main difference is that while in the leaching a partial loss of the paint layer occurs, in transposition the paint layer is displaced to a neighbouring area. After the swelling of the paint layer in response to an inadequate solvent, it can occasionally be transposed mechanically from its original place to a nearest area causing alteration of the physical and optical characteristics of the painting.

References

[1] F. R. Cordeiro, "Thomás Luis, pintor maneirista do sacro e do profano: história, conservação e restauro", undergoing PhD thesis, Institute of Art History/Faculty of Letters of the University of Lisbon, Lisbon, 2009

[2] Simancas, Consejo de Estado, nº 839, Junho de 1594. In M. Hume (ed.), Calendar of State Papers, Spain (Simancas) - 1587-1603, Vol.4, 1899, pp. 612-613

[3] AHMM, L.º 1.º dos Inventários desta Santa Caza da Miz^a, 1586-1589, fl. 25, in V. Serrão and F. R. Cordeiro, *Tomás Luís e o Retábulo da Igreja da Misericórdia*, Edições Colibri/ Câmara Municipal do Montijo, Lisboa, 2005

[4] J. Vasconcellos, *Identificação de Madeiras pelos seus Caracteres Macroscópicos*, Agros, Instituto Superior de Agronomia, Lisboa, 1929

[5] AHMM, Maço de avulsos da Miz^a, sécs. XVI-XVII, in V. Serrão, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Ed. Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1983

[6] AHMM, Maço de avulsos da Miz^a, sécs. XVI-XVII, "doc. Nº 62". In V. Serrão, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Ed. Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1983

[7] Lab. C&R JF - IMC IP, *Visitação da Virgem*, IMC IP. Archives, José de Figueiredo Laboratory, Lisboa, 2004, unpublished report

[8] AHMM, L.º de Rec. e Despesa da Miz.^a de 1708-1734, fl.19. In V. Serrão, F. R. Cordeiro, *Tomás Luís e o Retábulo da Igreja da Misericórdia*, Edições Colibri/ Câmara Municipal do Montijo, Lisboa, 2005

[9] V. Serrão, F. R. Cordeiro, *Tomás Luís e o Retábulo da Igreja da Misericórdia*, Edições Colibri/ Câmara Municipal do Montijo, Lisboa, 2005

[10] AHMM, L.º de Rec. e Despesa da Miz.^a, cx. 44. Recibo de 8 de Março de 1789. In Idem.

[11] "Os Painéis da igreja da Misericórdia do Montijo", *Nova Gazeta*, 26 de Novembro de 1999. In V. Serrão, F. R. Cordeiro, *Tomás Luís e o Retábulo da Igreja da Misericórdia*, Edições Colibri/ Câmara Municipal do Montijo, Lisboa, 2005

[12] Santa Casa da Misericórdia do Montijo, Ofício ref.^a 614/04, 07/12/2004, photographic documentation

[13] V. Serrão, "O pintor maneirista Tomás Luís e o antigo retábulo da igreja da Misericórdia de Aldeia Galega do Ribatejo (1591-1597)", *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, nº 1, Centro de História da Universidade de Lisboa/FLUL/FCT, Lisboa, 2002, pp. 211-235

[14] Terminologies and contents used by F. Figueira, "Terminologia para a definição da conservação-restauro do património cultural material, Resolução aprovada pelos membros do ICOM-CC durante o 15.º Encontro Trienal, Nova Deli, 22-26 de Setembro de 2008", translation and adaptation of the french version, *Conservar Património*, nº 6, ARP, Lisboa, 2007, pp. 55-56

[15] Oral testimony given by Florindo da Silva Gonçalves, main craftsman from the ex Institute José de Figueiredo, actual IMC IP. (private work).

[16] F. Tollon, "Quelques questions sur la dé-restauration", Restauration, Dé-Restauration, Re-Restauration, 4ième Colloque de l'Association des Restaurateurs d'Art et d'Arqueologie de Formation Universitaire, Paris, 1995, pp. 9 -16

[17] C. Brandi, Teoria del Restauro, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1977

[18] UNESCO's 1977 Paris Document and UNESCO's, ICCROM's and ICOMOS's 1994 Nara Document, cit J. M. A. P. Costa, "Estudos Cromáticos nas Intervenções de Conservação em Centros Históricos", LNEC/University of Évora, PhD thesis, Évora, 1999

[19] ICOM-CC's (1984) and ECCO's (1993) Ethic Codes, cit A. I. Seruya (Dir.), cit Cadernos de Conservação e Restauro, Ano 1, nº 2, Instituto Português de Conservação e Restauro, Lisboa, 2001

About the author

Filipa Raposo Cordeiro

Conservator-restorer

Contact: f.cordeirofurtado@gmail.com

Filipa Raposo Cordeiro is a paintings conservator-restorer with 16 years experience. She graduated in 1995 at the Superior School of Conservation and Restoration (ESCR) in Lisbon, with a specialisation in easel paintings. Afterwards, she performed international internships in the Opificio delle Pietre Dure, the Canadian Conservation Institute and the Victoria & Albert Museum. She also founded the company Veritage, Preservação de Bens Culturais Lda., dedicated to the study, conservation and restoration of Cultural Heritage. At the moment she is a PhD candidate with the thesis "Thomás Luis, mannerist painter of the holly and the profane: History; Conservation and Restoration", oriented by Professor Vítor Serrão, at the Institute of Art History (Faculty of Letters) at the University of Lisbon.

Problemas em intervenções de conservação e restauro. Como evitá-los?

Filipa Raposo Cordeiro

Resumo: Uma vez criado, o Património Cultural sofre alterações mais ou menos acentuadas consoante os factores de degradação a que é sujeito. A pintura quinhentista “Visitação”, do pintor Thomás Luis, não foi excepção. Comportou ao longo de quatro séculos transformações a nível físico, químico, histórico e estético, devido a factores extrínsecos: ambiental, biológico e humano, tendo este último maior reflexo na alteração da integridade da obra. Este artigo está dividido em três partes. Na primeira, destacamos a patologia lixiviação observada no *case study* referido. Na segunda, com o apoio de análises, procuramos identificar o contexto histórico da ocorrência. Na última parte, com o objectivo de evitar problemas de conservação e restauro, propomos directrizes de consciencialização de proprietários de bens culturais, futuros conservadores-restauradores, curadores¹, historiadores de arte, arquitectos e público em geral, que envolvem acções de formação actualizada sobre os conteúdos da Conservação e Restauro e o valor da interdisciplinaridade; inspecção e assistência.

Palavras-chave: Pintura, conservação, restauro, análises, factor humano, lixiviação, formação, interdisciplinaridade.

Resumen: Desde su génesis el Patrimonio Cultural sufre alteraciones más o menos acentuadas en función de los factores de degradación a que está sometido. La pintura quinientista “Visitación” del pintor Thomás Luis no fue excepción. A lo largo de cuatro siglos sumó modificaciones de orden físico, químico, histórico y estético, debido a factores extrínsecos: ambiental, biológico y humano, donde este último tuvo el mayor peso. Este artículo se divide en tres partes. En la primera, destacamos la patología lixiviación de la que ha padecido la obra. En la segunda, con el apoyo de análisis, procuramos identificar el contexto histórico de tal ocurrencia. En la última parte, con el objetivo de evitar problemas de conservación y restauración, proponemos directrices de concienciación de propietarios de bienes culturales, futuros conservadores-restauradores, curadores, historiadores del arte, arquitectos y público en general, que están implicados en acciones de formación actualizada sobre los contenidos de Conservación y Restauro y el valor de la interdisciplinariedad; inspección y asistencia.

Palabras clave: Pintura, conservación, restauración, análisis, factor humano, lixiviación, formación, interdisciplinariedad.

Abstract: Since its genesis Cultural Heritage suffers more or less evident alterations depending on degradation factors. The 16th century panel “Visitation” by Thomás Luis was no exception. It tolerated modifications in its physical, chemical, historical and aesthetic integrity over four centuries, under the environmental, biological and human factors, but mainly the latter. This article is divided in three parts. In the first part, we highlight the pathology leaching present in the mentioned *case study*. In the second, based on scientific analysis we intend to identify, the historic context in which such damage occurred. In the last part, with the goal of avoiding conservation and restoration problems, we propose awareness directives for artwork owners, students of conservation-restoration, curators, art historians, architects and the general public to avoid conservation problems, including several actions: updating education contents regarding Conservation and Restoration and the value of an interdisciplinary approach; inspection and assistance.

Keywords: Painting, conservation, restoration, analyses, human factor, leaching, education and training, interdisciplinary.

1 - Problemas de conservação e restauro

Em Janeiro de 2010, no Seminário de doutoramento “*Coordenação de Projecto de Investigação P*” leccionado no Instituto de História da Arte (IHA) da Faculdade de Letras de Lisboa (FLUL), Vítor Serrão apresentou o caso do retábulo maneirista de Giraldo Fernandes de Prado (c. 1530-1592) pertencente à Santa Casa da Misericórdia de Almada (Serrão 2008: 143), em processo de conservação e restauro, bem como um documento datado de 1757 que menciona os materiais (incluindo pigmentos, cargas e aglutinante), utilizados pelos “*pintores*” lisboetas José Nunes e João Gomes Baptista, para o ‘restauro’ desse mesmo retábulo que o terramoto danificara (Serrão 2006: 62).

A preocupação com a conservação e restauro da pintura de Giraldo, ‘restaurada’ em meados do século XVIII, suscitou um debate entre os alunos, a partir de duas questões: Como se sabe quais são as cores originais? Qual o critério na conservação e restauro de uma pintura com um ‘restauro’ antigo que cobre parte ou a sua totalidade?

Como resposta àquelas perguntas, os discentes forneceram pistas: cada intervenção deverá ser precedida e acompanhada por um estudo interdisciplinar, alicerçado nas descobertas fornecidas pelo arquivo e por métodos de exame e análise; é fundamental existir a “consciencialização” do valor da cooperação entre os vários especialistas da equipa pluridisciplinar (conservadores-restauradores, curadores, historiadores de arte, químicos, físicos e arquitectos).

No seguimento daquele debate e através do *case study* do painel “Visitação” de Thomás Luis, escrevemos o presente artigo, partindo de estudos que incluem reflexões no sentido de evitar problemas em intervenções de conservação e restauro (Serrão 2003, cit. Cruz 2005: 43; Cruz 2005: 29-53; Cordeiro 2009 a: 70-75, 2009 b: 22-35).

A “Visitação”, única pintura ‘de cavalete’ de Thomás Luis, descoberta até hoje, pertence à igreja da Santa Casa da Misericórdia (SCM) da antiga Aldeia Galega do Ribatejo (actual Montijo). Em 2003-2004, a obra foi alvo de um estudo e de uma criteriosa intervenção de conservação e restauro interdisciplinar (Cordeiro 2005: 51-87, 2010 a: 73-87). Das numerosas alterações diagnosticadas, salientamos na primeira parte deste artigo uma patologia grave, a evitar, observada na camada pictórica³: a lixiviação.

1.1 – Lixiviação

A terminologia lixiviação, não mencionada em certos glossários multilingues (Mendonça *et. al.* 1993; CCI 1994), mas utilizada em estudos internacionais (Bergeon 1990: 119-120; Calvo 1997: 135) e retomada por nós (Cordeiro 2004: 202; 2005: 62; 2010 a: 86), refere-se a uma patologia irreversível causada por uma intervenção de limpeza inadequada.

Um solvente ou mistura “*com afinidade química tanto com os materiais a remover como com aqueles a preservar ... causa a distensão das camadas cromáticas originais, na sua espessura, e o conseqüente enfraquecimento do aglutinante quando exposto às moléculas do solvente. Quando o solvente evapora dá-se a contração das camadas cromáticas e a conseqüente perda de aglutinante e de pigmento*” (Cordeiro 2010 a: 86). O grau de lixiviação depende do tipo de solvente utilizado, do tempo de contacto do solvente com o substrato, e da espessura e da natureza deste último (Cordeiro 2010 b).

A camada pictórica original da “Visitação”, constituída por preparação, camada de impressão⁴, camadas cromáticas e verniz – que poderia ser o não original (entretanto removida) –, contendo uma carga, pigmentos orgânicos e inorgânicos e aglutinantes proteicos e oleoso, apresentava uma camada posterior de cor branca que cobria parcialmente o conjunto pictórico (A). Numa intervenção de limpeza, um solvente aplicado sobre esta camada de tinta branca a remover,

amoleceu não só esse estrato como os subjacentes (B), acabando por provocar a perda de material original, i.e., a diminuição da espessura da camada pictórica (C) [figura 1].

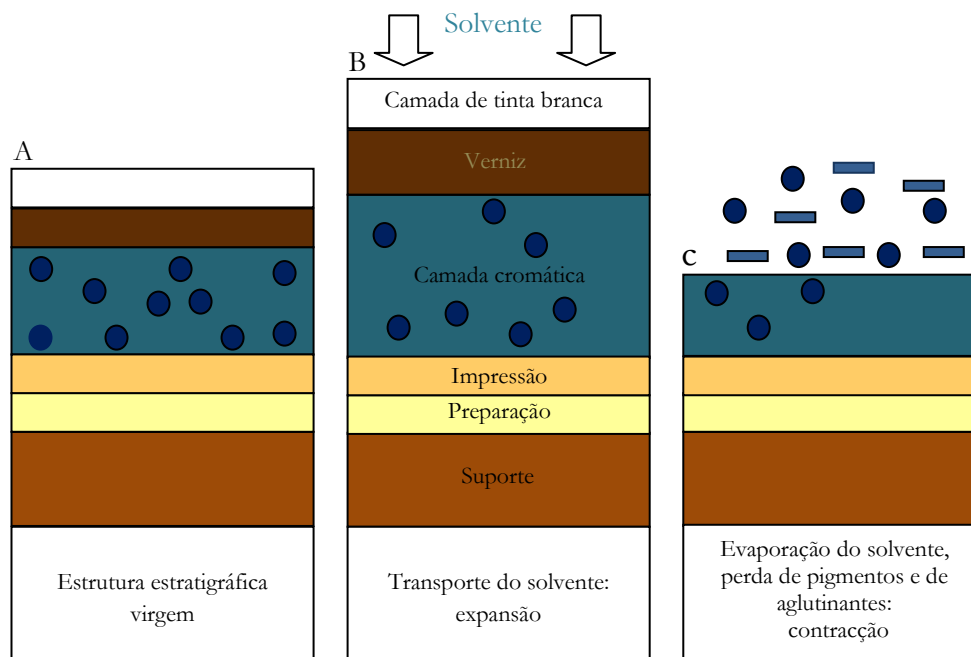


Figura 1. Lixiviação da camada pictórica da “Visitação” de Thomás Luis.

Embora a técnica de Thomás Luis demonstrasse que foram respeitadas as regras base, a pintura apresentar em geral uma excelente adesão entre os estratos e uma notável coesão entre as partículas e os aglutinantes, cerca de 90 % da área total da superfície pictórica apresentava-se em calamitoso estado de conservação, quase sem a “epiderme” (termo utilizado por Luciano Freire, referente a um dano causado em certas pinturas devido a “limpeza brutal” - Cruz 2007: 71-72). Observavam-se lacunas de diferentes dimensões e níveis de profundidade [figura 2].



Figura 2. Thomás Luis, *Visitação*, 1591-92. Lixiviação da camada pictórica, perda de:

- - Velaturas;
- - Velaturas e camadas cromáticas até se observar pintura de construção² subjacente;
- - Camadas cromáticas até se observar a impressão corada;
- - Impressão e preparação até se observar o suporte.

Apenas se apresentavam intactas as zonas protegidas com verniz, correspondentes a cerca de 10% da frente da pintura [figura 3].



Figura 3. Tomás Luis, “Visitação”. Vestes de Santa Isabel após uma intervenção de limpeza duvidosa. De notar duas zonas com diferentes estados de conservação, intercaladas por uma fina linha residual da tinta branca: a zona superior lixiviada, com perda de velaturas e de camadas cromáticas violeta, carmim, cor-de-laranja e cinzenta; e a zona inferior da área em apreço, ainda com uma camada de verniz, com oxidação fotoquímica acentuada, por remover (diagnóstico de 2003).

2 - Problemas de conservação e restauro na “Visitação” de Tomás Luis: contexto histórico

Durante o seu tempo de vida, os bens culturais são em geral sujeitos a intervenções de conservação e restauro, nocivas na ausência de critérios científicos.

Para compreender a razão da lixiviação na “Visitação” de Tomás Luis é fundamental conhecer a história trans-memorial da obra.

A “Visitação” foi concebida em 1591-1592, teve o seu período de apogeu, ao qual se sucedeu um de decadência e por fim uma inesperada ressurreição. Provavelmente terá permanecido em bom estado de conservação durante um século e meio após a sua feitura, pois um documento de 1710 refere obras na igreja realizadas pelo pedreiro Amaro dos Santos, mas nada refere sobre a

“Visitação”. Dois anos após o grande terramoto em Lisboa (1755), realizaram-se grandes obras na capela-mor da igreja, infelizmente não discriminadas. No decorrer dessas obras, é plausível que a pintura tenha sido removida do seu local original de exposição e tratada com incúria, pois em 1768 já se encontrava em “*estado de velhice e incapacidade*” (Serrão 2005: 22). Em 1789-90, a SCM da Aldeia Galega contratou o carpinteiro Eusébio dos Santos e o pintor-dourador Matias Gomes Neto para realizar uma obra no altar-mor. A ajuizar pelas longas incisões verticais, horizontais e semi-circulares (marcas de compasso) que a “Visitação” apresentava na frente, cuidamos que nessa época a pintura, anteriormente dada como ‘inútil’, terá sido utilizada como mera superfície de trabalho. Em 1799, quando o pintor Manuel António Araújo foi contratado para realizar uma nova “Visitação” para a boca da tribuna, a obra de Thomás terá tido uma segunda função: fazer de parede de forro da tribuna do ulterior retábulo setecentista. Observando as lacunas no suporte do painel percebemos que, com aquele propósito, a pintura foi mutilada, tendo sido cortada e desbastada (na frente – zona lateral direita –, e no reverso), e as suas travessas arrancadas (deixando alguns dos cravos que as prendiam no painel). O painel de Thomás Luis foi então colocado na tribuna e recebeu a aplicação de uma tinta branca nas superfícies expostas, acessíveis. O suporte da obra sofreu outrora um ataque biológico pontual de insectos xilófagos, diagnosticado em 2003, não se podendo precisar a sua datação. A pintura ficou esquecida, durante dois séculos até ao seu providencial achamento em 1998. Seguiram-se duas intervenções de conservação e restauro no espaço de meia década.

Questionámo-nos se a lixiviação, causada por limpeza(s) acrílica(s), teria sido provocada nos séculos XVII-XVIII (plausivelmente c. 1799, aquando da alteração da função da “Visitação”: de pintura para parede), ou posteriormente.

Nos “*Segredos Necessários para os Offícios, Artes, e Manufacturas*”, da Oficina lisboeta de Simão Thaddeo Ferreira, do ano de 1794, encontra-se uma receita que recomenda: “*se o painel fôr antigo he necessário alimpalo com uma brocha hum pouco áspera, molhada em lexívia tépida, composta de uma camada de água do rio e de huma quarta de sabão negro (...). Para renovar huma pintura velha lava a pintura três ou quatro vezes com agua de cal. Quando hum painel está novo, dá-se vivacidade ás côres do modo seguinte. Dissolve hum bocado de assucar candi (...) na (...) agoa ardente (...) [junta] uma clara de ovo (...) e passa (...) por cima do painel huma esponja fina (...) molhada neste licor.*” (Serrão 2006: 57-58). Receituários como este eram conhecidos naquela época por ‘pintores-restauradores’.

Poderíamos pensar que alguns dos agentes de limpeza acima referidos fossem os responsáveis por parte da lixiviação. No entanto temos dados que validam outra explicação para esses danos. Detectámos que a lixiviação não estava presente em toda a superfície da obra. Por que não existia lixiviação nas zonas que ainda apresentavam verniz? Qual a razão da ‘linha branca’ presente em certas zonas da pintura [figura 3]?

Após árdua investigação, conseguimos apurar que o primeiro tratamento da “Visitação” foi realizado em duas fases. Na primeira fase, realizou-se a limpeza da camada cromática e, na segunda, o tratamento do suporte e o retoque monocromático cor-de-rosa claro (com repinte pontual – Cordeiro 2010 b: 85 e 88) [figura 5]. Documentação fotográfica respeitante à primeira fase demonstrou que a tinta branca que cobria parte da obra foi removida com a pintura ainda no forro da tribuna setecentista [figura 4]. Este facto explica por que razão se observavam linhas de acumulação da dita tinta branca, entre as zonas limpas, infelizmente em calamitoso estado de conservação, e as zonas por limpar, que estavam em razoável estado de conservação, possivelmente devido à falta de acesso [figura 5].



Figura 4. Descoberta da pintura “Visitação”, de Thomás Luis, no forro lenhoso da tribuna do retábulo setecentista. Primeira fase da intervenção de 1998- remoção da camada branca existente sobre a pintura escondida.

Encontrámos portanto a explicação para a presença das ‘linhas verticais e horizontais’, fronteiras entre as zonas limpas e as por limpar. Estas ‘linhas’ haviam sido provocadas durante a limpeza da pintura na tribuna, antes de remover as tábuas que constituíam o painel, para proceder à segunda fase do tratamento: a conservação curativa do suporte.

Mas permaneceu uma questão em aberto: porque terão sido removidas as camadas cromáticas originais em zonas demarcadas, deixando a descoberto arrependimentos e pintura de construção de Thomás Luis [figura 5]



Figura 5. Tomás Luis, “Visitação”, Alt. 291,5 x Larg. 212 (cm), igreja da Misericórdia da antiga Aldeia Galega, 1591-1592. Painel após o tratamento realizado em 1998.

Observam-se:

- - zonas com verniz por remover (únicas áreas com a camada cromática subjacente em bom estado de conservação);
- - retoque monocromático cor-de-rosa (com repinte pontual);
- - resíduos de tinta branca (“linhas verticais e horizontais”);
- - arrendimentos;
- - pintura de construção.

Parte da resposta está na legendagem da documentação fotográfica do relatório da intervenção de 1998, que revela que a remoção das camadas cromáticas em zonas demarcadas não foi acidental, mas sim consciente: “Fig. 23 - Interior do altar-mor, após remoção de três camadas pictóricas” (SCMM, 2004: 1).

A que estratos corresponderiam as “três camadas pictóricas” referidas?

No sentido de entender melhor a pintura de Thomás Luis, a técnica original e a intervenção de 1998, efectuámos exames e análises de ponto, em oito locais criteriosamente seleccionados. Uma das amostras foi recolhida na zona do panejamento que atravessa a veste de Santa Isabel, que ainda expunha as camadas cromáticas superficiais [figuras 6 e 7]. A análise do corte estratigráfico dessa amostra, por meio de microscopia óptica com e sem luz polarizada (PLM e OM), veio demonstrar que a camada pictórica nesta zona desgastada era composta originalmente por duas finas camadas cromáticas superficiais, uma cor-de-laranja acastanhada e uma cor-de-laranja rosada, sobre uma muito espessa (121 μm) à base de branco de chumbo e de uma fina cor-de-laranja. Por espectroscopia de infra-vermelho com transformada de Fourier (FTIR), detectámos que todos os estratos pictóricos mencionados apresentavam os mesmos aglutinantes, óleo e proteínas de ovo observados nas respectivas bandas de absorção [figuras 8 e 9]. Os resultados das análises por FTIR complementados com testes micro químicos (MT) permitiram constatar que o pigmento branco de chumbo está presente em todas as camadas e que o pigmento ocre amarelo existe nas camadas nº1, nº 3 e nº4 [tabela 1].



Figura 6. Lixiviação na veste de Santa Isabel que tornou visível um arrependimento de grande dimensão: o panejamento bege que atravessa a túnica cor-de-laranja e a sub-túnica de tom carmim avioletado.



Figura 7. Corte transversal: visualizam-se duas finas camadas cromáticas, cor-de-laranja (4) e cor-de-rosa (3), sobre um estrato espesso branco (2) e uma camada subjacente cor-de-laranja (1).

Os resultados das análises laboratoriais vieram confirmar que a técnica presente nos escassos vestígios das camadas cromáticas ‘desgastadas’ na veste da Santa Isabel é contemporânea das camadas subjacentes, i.e., trata-se da pintura do mesmo artista: Thomás Luis.

Então porque terão sido sacrificadas camadas cromáticas originais na zona estudada e noutras zonas também correspondentes a arrependimentos ou a pintura de construção?

No processo da descoberta da “Visitação” terão os arrependimentos antes tenuemente visíveis feito supor aos técnicos, responsáveis pela limpeza, a existência de outra pintura subjacente mais antiga, talvez um ‘primitivo’, conduzindo ao levantamento imprudente de “três camadas pictóricas” (SCMM, 2004: 1) em diversas zonas da pintura [figura 10]?

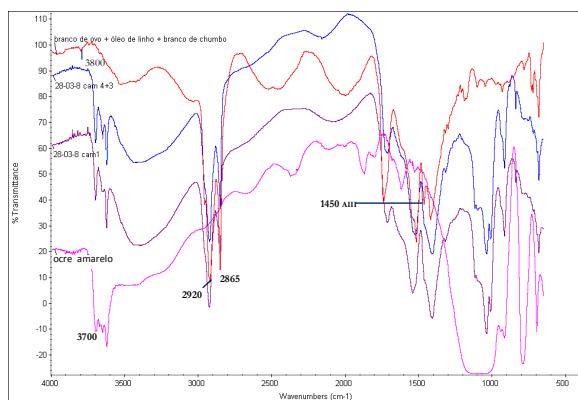


Figura 8. Espectro I (camadas 1, 3 e 4) – branco de chumbo; ocre amarelo; óleo e clara de ovo.

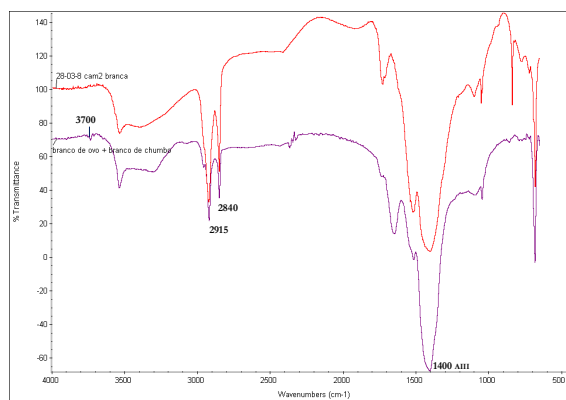


Figura 9. Espectro II (camada 2 - arrependimento) – branco de chumbo, óleo e clara de ovo.

Tabela 1

<u>Camadas</u> nº/cor/dimensão	<u>Composição</u> OM/ PLM/ MT/ FTIR
1 – Cor-de-laranja, 20 µm.	1 – Branco de chumbo; ocres amarelo, vermelho e castanho; carvão vegetal; óleo e clara de ovo.
2 – Branca, 121 µm (arrependimento)	2 – Branco de chumbo; óleo; clara de ovo.
3 – Cor-de-laranja rosada, 25 µm	3 – Branco de chumbo; ocres amarelo e vermelho; óleo e clara de ovo.
4 – Cor-de-laranja acastanhada, 23 µm	4 – Branco de chumbo; ocres amarelo e castanho; óleo e clara de ovo.



Figura 10. Thomás Luis, “Visitação”. Arrependimento no rosto da segunda personagem feminina ainda coberto por uma fina camada de verniz e por velaturas superficiais.

Plausivelmente os técnicos julgaram estar diante de uma pintura com uma ‘remodelação’, i.e., com pintura ulterior que teria alterado o tema, a paleta, a proporção anatómica, as poses e/ou os panejamentos das personagens. Temos conhecimento de intervenções em obras, realizadas por questões históricas, estilísticas ou ideológicas (pudor ou reforma doutrinária) ou ainda estéticas (moda e gosto). O termo ‘remodelação’ é aqui apresentado para diferenciar este tipo de acções dos ‘restaus’ que, segundo estudos de Tollon e Perusini, surgem em geral no século XIX, época em que Boito dá os primeiros passos no sentido do ‘restauro científico’.

Porque terá a limpeza sido parcial, deixando verniz por remover sobre a superfície da obra (grandes extensões e resíduos dispersos)? Terá o tratamento sido interrompido, ou terão os técnicos considerado que estava concluído?

É provável que, em 1998, o critério da limpeza já tivesse sido tomado antes de ser conhecida a técnica da “Visitação” e serem ponderadas as contra indicações do tratamento. A presença de uma etapa de restauro, o retoque, normalmente consecutivo às operações de conservação curativa, foi efectuado antes da conclusão da remoção do verniz degradado, mostrando-nos que, provavelmente, o tratamento foi considerado como concluído.

Um estudo referente à primeira intervenção de conservação e restauro na “Visitação”, de Thomás Luis, depois da sua descoberta, narra que o “*trabalho (...) contribuiu numa primeira fase para ampliar as feridas na tábuca Visitação, através de uma intervenção infelizmente não avisada (e não acompanhada)*” (Serrão 2002: 229). Recentemente conseguimos reunir mais um dado que corrobora a avaliação no estudo acima referido. O retoque monocromático (com repinte pontual) realizado em 1998 no canto superior esquerdo da pintura de Thomás velava uma lacuna de grande dimensão que abrangia a totalidade da camada pictórica e parte do suporte. Esta alteração teria sido causada, a avaliar pela forma semi-circular das marcas no suporte, por uma “rebarbadora eléctrica” (Cordeiro 2005: 63). Em Maio deste ano conseguimos confirmar a nossa dedução, aquele dano foi realmente provocado por “*uma rebarbadora eléctrica com lixa nº4*”, durante a descoberta da “Visitação” (Lopes 2010), na tentativa de eliminar certo(s) estrato(s) pictóricos.

Situações deste tipo, a descoberta de quadros totalmente escondidos por pinturas ulteriores, foram detectadas com alguma frequência nas décadas de 1960 e 1970 no Museu Nacional de Arte Antiga, ou no antigo Instituto José de Figueiredo (actual IMC IP). Em todos os casos foi tomada a decisão de levantamento integral das pinturas superficiais (Cruz 2005: 29-53). Foram desta forma descobertas algumas pinturas portuguesas do século XV. Parece que a maior antiguidade das pinturas subjacentes foi um factor decisivo nestes casos, apostando na possibilidade de adquirir novos conhecimentos sobre épocas mais remotas da arte da Pintura.

3 - Como evitar problemas em intervenções de conservação e restauro?

Parece-nos que os problemas das intervenções de conservação e restauro surgem pelo desconhecimento por parte das entidades proprietárias, sejam particulares ou responsáveis pela tutela do Património Cultural, do verdadeiro significado da profissão do conservador-restaurador, sendo os trabalhos de preservação dos bens culturais muitas vezes adjudicados a pessoal sem formação neste campo (‘restauradores’: artificies; marceneiros; pintores-decoradores; pintores-restauradores; pintores-douradores), e/ou sem experiência em conservação e restauro na área do bem cultural a tratar. Verifica-se a ausência de: cooperação interdisciplinar, de critérios éticos e científicos e de espírito crítico na avaliação das consequências das acções empreendidas. A adjudicação do tratamento dos bens patrimoniais tem muitas vezes como primeiro critério o orçamento mais baixo, seguido do menor prazo de execução, e por último do CV de Conservadores-restauradores experientes, não podendo estes profissionais competir com os preços praticados por profissionais não qualificados. Contudo, intervenções acrílicas implicam mais gastos

a curto prazo, a sobreposição de intervenções, e em última análise a perda de integridade material (técnica), histórica e estética do bem cultural. Não será um melhor investimento para o Património Cultural e para a Economia, realizar intervenções baseadas no ‘melhor interesse’ do bem cultural e não em vantagens políticas, económicas, etc.? Será que a consciencialização dos proprietários em geral sobre o valor de um trabalho de conservação e restauro de elevada qualidade, i.e., baseado na excelência e não na mediocridade, assente em critérios científicos resultantes da colaboração interdisciplinar, não poupa dinheiro a longo termo?

Tendo em conta que, devido à falta de critérios científicos, se perderam irreversivelmente camadas cromáticas originais na pintura “Visitação”, propomos que se reflecta sobre como evitar que situações semelhantes se repitam.

Segundo Cruz, a respeito da ‘des-remodelação’ acrítica de dois dípticos expostos na igreja de São Tiago em Tavira, “*nem a questão de se saber o que fazer nessas situações é problematizada, pelo menos nas publicações mais acessíveis, nem está feita a história dos problemas de conservação e museologia daí resultantes*” (Cruz 2005: 44).

O mesmo autor apresenta uma reflexão de Vítor Serrão, referente ao caso das pinturas de Tavira: “*Há que repensar muito profundamente os critérios que levam, em casos de pinturas sobrepostas, a optar sempre pela conservação do testemunho mais antigo, como se a antiguidade fosse o único princípio na conjuntura fiável, esquecendo-se que é a qualidade plástica, o valor testemunhal, a importância iconográfica, que devem prevalecer*” (Serrão 2003, cit. Cruz 2005: 43).

Cada acção de ‘des-remodelação’ (remoção de uma ‘remodelação’) ou de “*des-restauro*”⁵ deve ser precedida de um projecto interdisciplinar, no qual os conhecimentos do conservador-restaurador, do curador, do historiador de arte, do químico, do físico e do biólogo são complementares e onde deveria imperar a dialéctica.

Na problemática do “*des-restauro*” (Tollon 1995: 9-12), devem ser considerados três parâmetros:

- i) Técnico (implica a análise das técnicas utilizadas no bem cultural – original e ulterior(es) –, do estado de conservação da obra, da resistência dos materiais originais e ulteriores a qualquer intervenção de “*des-restauro*”, não esquecendo o progresso tecnológico);
- ii) Histórico (testemunho de uma época);
- iii) Estético.

Na dialéctica do “*des-restauro*” (com critérios que também servem para operações de ‘des-remodelação’), o parâmetro estético nunca deve ser dominante, dada a sua “*aleatoriedade*” (Tollon 1995: 13). Os argumentos estéticos que hoje nos levam a ajuizar que um restauro (ou ‘remodelação’) adultera a leitura de uma obra, no futuro podem dar lugar a outros critérios estéticos diferentes, devido à subjectividade humana.

A decisão de remover sempre a camada cromática superficial quando se detecta outra pintura subjacente levou a que certas obras sofressem as vicissitudes da ‘des-remodelação’. As pinturas de Tavira mencionadas, que antes da última intervenção apresentavam uma ‘remodelação’ integral do século XVI, estão expostas com partes correspondentes a três períodos históricos diferentes, relativos aos séculos XV, XVI e XX. No caso da “Visitação” foram removidas camadas cromáticas em diversos locais mostrando o que os intervenientes pensavam ser uma pintura mais antiga, quando se tratava da técnica do mesmo pintor. A aposta na preservação de expressões artísticas mais remotas – e por isso mesmo mais valorizadas – era uma prática comum nas intervenções do Estado Novo, influenciadas pelas teorias violetianas defensoras da unidade de estilo, com particular

enaltecimento do estilo Gótico. No Estado Novo, Gomes da Silva concluía que “o restauro deve ser feito de modo a integrar o monumento na sua beleza primitiva expurgando-o de excrescências posteriores” (Neto 2002 a: 259). Conclusão seguida como critério pela Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) no restauro do património arquitectónico português, que reflecte alguns dos princípios enunciados cerca de um séculos antes por Viollet-le-Duc. Norma utilizada ainda hoje noutras áreas da Conservação e Restauro de bens culturais, tais como na pintura de cavalete, na pintura mural e na escultura.

Hoje, numa época em que se fala de “autenticidade”, que inclui as “várias transformações [num bem cultural,] que ocorreram no tempo” (Cracóvia 2000, cit. Neto 2002 b: 98), com valor de testemunhos, intervenções de ‘des-remodelação’ ou de “des-restauro” não deverão ser regra, apenas excepção criteriosamente fundamentada. De acordo com um estudo de Marie Berducou (Berducou 1990, cit. Le Gac 1998: 39), realizado cerca de uma década antes do sucedido na “Visitação”, e segundo a Carta de Cracóvia de 2000, o conceito de “autenticidade” inclui de facto três noções essenciais: a “durabilidade”, a “integridade” e a “acessibilidade” da obra a preservar, que visam respeitar a sua vulnerabilidade, o seu carácter inviolável e a potencialidade de novos conhecimentos que representa. A ‘intervenção mínima’ favorece o respeito pela “autenticidade” da obra.

Raul Lino, na sequência de inúmeros erros de ‘conservação e restauro’ da DGEMN no Estado Novo, deixa o conselho intemporal que cremos também seja adequado para áreas distintas da Arquitectura, tais como a Pintura de cavalete: “acabar de vez com o inveterado e ferrenho conceito de restituir à sua primitiva traça que tão grandes malefícios havia já perpetrado por cá” (Neto 2002 a: 268).

Será que em casos como o da “Visitação” de Thomás, de pinturas totalmente recobertas por uma camada opaca (caso também de duas pinturas de Fernão Gomes colocadas c. 1700 na tribuna barroca da igreja de Santa Maria de Setúbal – Serrão 2005: 24), não se deverá reflectir em equipa interdisciplinar sobre os benefícios e as contra indicações de uma ‘des-remodelação’? Será que essas “remodelações” não constituem em si um testemunho importante a preservar, revelador da forma de agir numa determinada época? Será que em certos casos não nos deveremos contentar com a radiografia da obra oculta, como prova material da sua existência, em vez de proceder ao “des-restauro” ou à ‘des-remodelação’, ou seja, à remoção pura e simples de estratos posteriores? Esta remoção é muitas vezes nefasta, como o pudemos constatar no caso aqui apresentado.

De facto a descoberta da “Visitação” em 1998 constituiu um importante contributo para a história da pintura maneirista portuguesa, em particular para a obra do grande mestre Thomás Luís. Antes deste achado, o artista já era conhecido como pintor das modalidades de óleo e de fresco, mas apenas se conheciam obras realizadas nesta última técnica. A nosso ver, a eliminação de várias camadas sobrepostas não foi suficientemente ponderada, assentando em critérios científicos.

3.1 - Acções de formação sobre os conteúdos de conservação e restauro

É quase incompreensível que este *case study* seja tão recente. Parece-nos que uma intervenção de conservação e restauro bem sucedida a nível científico implica acções preliminares e constantes de formação sobre os conteúdos de Conservação e Restauro (significados; ética; critérios de intervenção). Até 1998, existiam já numerosos estudos internacionais sobre Conservação e Restauro, dos quais salientamos aqui alguns.

Considerando uma das competências do conservador-restaurador, ratificada pelo Código de ética (CE) da *European Confederation of Conservators-Restorers’ Organization* (ECCO) em 1993, que consiste em “promover um entendimento mais profundo da conservação e restauro” (ECCO 1993; cit. Seruya 2001: 16), acreditamos que este “entendimento” poderá ajudar a evitar problemas de conservação e restauro, mas só existirá quando se compreender:

- i) Quem é o conservador-restaurador;
- ii) Qual é a formação do conservador-restaurador;
- iii) Quais são as funções do conservador-restaurador - terminologias e conteúdos;
- iv) O que distingue o conservador-restaurador das outras “profissões afins”.

Quem é o conservador-restaurador?

O conservador-restaurador é o profissional que tem a responsabilidade e a preocupação pela preservação dos bens culturais. As suas funções são definidas mais à frente.

Sendo, a conservação-restauro semelhante à “*medicina*” (Bergeon 1990: 14) e o conservador-restaurador como um “*médico*” (Boito [1836-1914], cit. Silva 2002: 215; Dignard 1997) a autora fez os seguintes paralelismos: “*Tal como o médico, também ele com base no conhecimento intrínseco do seu código deontológico, formação especializada e acreditada, estudo e experiência constantes, é responsável pelo estudo e tratamento de bens únicos. Realiza um dossier científico preliminar sobre a estrutura e a ‘história clínica’ do bem, recorre a métodos de exame e análise físicos e químicos e diagnostica patologias. Em equipa interdisciplinar define quais os intervenientes necessários e os tratamentos preventivos, curativos (...) e de estética indispensáveis e exequíveis, baseados em princípios de reversibilidade, estabilidade e compatibilidade, que respeitem o melhor interesse do bem a preservar*” (Cordeiro 2010 a: 84).

O conservador-restaurador é o profissional que tem conhecimento dos riscos que acarreta cada intervenção. Em 1984 o International Council of Museums-Committee for Conservation refere que o conservador-restaurador, tal como o “*cirurgião*”, está habilitado a “*avaliar uma situação, actuar imediatamente, e avaliar o seu impacto*” (ICOM-CC 1984, cit. Seruya 2001: 11).

O conservador-restaurador é o elemento fulcral numa equipa interdisciplinar. Como refere Agnès Le Gac, ex-Presidente da Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal (ARP), criada em 1995 (Diário da República N° 216/95, III Série) “*qualquer processo de actuação sobre o património deveria contar com a participação imprescindível do Conservador-Restaurador (...) elo de ligação e (...) elemento activo no diálogo interdisciplinar*” (Le Gac 1996 a: 10-11). “*É indispensável que as autoridades reconheçam e aceitem a posição do conservador-restaurador neste triumviratus de interesses [historiador de arte - conservador-restaurador - cientista], mas infelizmente nem sempre é este o caso*” (Philippot 1960: 61).

Qual a formação do conservador-restaurador?

As intervenções de conservação e restauro deverão ser efectuadas por *experts* i.e., por conservadores-restauradores com formação acreditada² e experientes na área do bem cultural a tratar,

Em 1984, o ICOM indica que a formação do conservador-restaurador deverá ser de grau universitário. A formação teórico-prática deve assentar numa sólida formação geral (abrangendo matérias como História da Arte, Química, Física e Biologia), estágio finalizado com uma tese ou dissertação final, dando “*ênfase principal à prática, nunca perdendo de vista a necessidade de desenvolver e afinar uma compreensão dos factores técnicos, científicos, históricos e estéticos. O objectivo final da formação é o de preparar profissionais aptos a realizar, de forma ponderada, intervenções de conservação muitíssimo complexas [tais como este case study] e a documentá-las integralmente*” (CE ICOM-CC 1984, cit. Seruya 2001: 13).

Em 1996, Agnès Le Gac, preocupada com este assunto, no artigo “*Panorama sobre a Formação do Conservador-Restaurador*” apresenta uma compilação bibliográfica de estudos realizados entre 1986 e 1997 (Le Gac 1996 b: 24-28).

Em 2003, a ECCO e a European Network for Conservation-Restoration Education (ENCORE), criaram o Documento “Educação e acesso à profissão de conservador-restaurador”, que insiste na importância da experiência profissional: “Um conservador-restaurador com a habilitação de grau de mestre estará qualificado para se inscrever no PhD. Para se tornar um conservador-restaurador profissional pode lhe ser solicitado determinados anos de experiência [se ainda não adquirida], após a sua formação, consoante os requerimentos determinados pela organização de conservadores-restauradores nacional, no sentido de confirmar a sua capacidade de trabalhar eticamente, com competência e total responsabilidade na especialidade escolhida” (ECCO-ENCORE 2003).

Em 2009, o Diário da República insiste igualmente na importância da experiência, referindo que “um técnico habilitado [conservador-restaurador]” tem “formação superior de cinco anos em conservação e restauro e cinco anos de experiência profissional após a obtenção do título académico (...) relevantes na respectiva área de especialidade e no âmbito das obras ou intervenções em causa”. Em casos excepcionais, poderá ter formação académica inferior, mas é exigido o mesmo tempo mínimo de experiência profissional (MC 2009: D-L 140/2009, Cap. IV, Art. 18.º).

Quais são as funções do conservador-restaurador - terminologias e conteúdos?

Em 1984 o ICOM refere que a actividade do conservador-restaurador compreende o “Exame” técnico, a “Preservação” e o “Restauro”, acções devidamente circunscritas e apresentadas por ordem de prioridade, contrariamente ao ocorrido na intervenção de 1998, na “Visitação” de Thomás. O “Exame” é o “procedimento preliminar efectuado para determinar o significado documental de um artefacto; estrutura e materiais; amplitude da sua deterioração, alteração e perda; e a documentação destes resultados”. A “Preservação” (que incluiu a “conservação preventiva” e a “conservação curativa”, terminologias adoptadas posteriormente, como veremos) envolve “as medidas tomadas para retardar ou prevenir a deterioração ou danos de bens culturais através do controlo do meio ambiente e/ou tratamento da sua estrutura, com a finalidade de os manter, tanto quanto possível, num estado inalterado”. O “Restauro”, etapa final, facilita o entendimento da obra: “É a acção empreendida para tornar compreensível um artefacto deteriorado ou danificado, com o mínimo de sacrifício da sua integridade estética e histórica” (ICOM-CC 1984, cit. Seruya 2001: 10).

Em 1990 um estudo pioneiro em Portugal de Adília Alarcão procurando fazer uma consciencialização sobre a importância do conhecimento profundo dos conceitos “preservação”, “conservação” e “restauro” (terminologias da época, correspondentes às actuais “conservação preventiva”, “conservação curativa” e “restauro”), demonstra que as acções da conservação-restauro seguem uma hierarquia: “Preservar é um dever iniludível e permanente; conservar é uma necessidade mais ou menos urgente; restaurar é uma opção que pode sempre aguardar” (Alarcão 1990: 4).

O ICOM-CC, no 15º Encontro Trienal, sob o tema “Terminologia para a definição da conservação-restauro do património cultural material” (Nova Deli, 22-26 de Setembro, 2008), constatando que uma proliferação desordenada de terminologias⁷ tem contribuído para “confusões e mal-entendidos”, criou uma nomenclatura para facilitar a “comunicação entre os seus membros, o ICOM, a comunidade profissional internacional e o público em geral”. Adoptou as seguintes terminologias: conservação-restauro (que inclui acções de “conservação preventiva”, “conservação curativa” e de “restauro”); conservação preventiva, que abrange “medidas ou acções que tenham como objectivo evitar ou minimizar futuras degradações ou perdas de leitura e de material, partindo do contexto ou ambiente circundante de um bem cultural”; conservação curativa, que implica “acções que incidem directamente sobre o bem ou grupo de bens culturais, com o objectivo de deter processos de degradação activos ou reforçar a sua estrutura”; restauro, que engloba “as acções exercidas de forma directa sobre um bem cultural em condição estável que tenham como objectivo melhorar o seu usufruto, compreensão e uso” (Figueira 2007: 55-56).

Qual a distinção entre o conservador-restaurador e as profissões afins?

Para evitar problemas de conservação e restauro idênticos ao deste *case study*, é fundamental o conhecimento de um “*critério básico*” da distinção entre as actividades do “*conservador-restaurador*” e as praticadas por “*profissões artísticas*” ou “*por artífices*” que “*assenta no facto dos conservadores-restauradores não criarem novos objectos culturais através das actividades que exercem*” (CE ICOM-CC 1984, cit. Seruya 2001: 12). As profissões afins não têm como objectivo a preservação dos bens culturais: “*Enquanto que o artista ou o artesão estão envolvidos na criação de novos objectos ou na manutenção e restauro desses objectos, num sentido funcional, o Conservador-restaurador tem como preocupação a preservação dos bens culturais*” (CE ECCO 1993, cit. Seruya 2001: 16).

3.2 – Acções de inspecção e assistência

No sentido de evitar que sejam abertas mais “feridas” noutros bens culturais, o CE da ECCO (1993) acima referido, acrescenta sete competências ao conservador-restaurador de que salientamos as duas primeiras:

“(i) *Desenvolver programas de inspecção e acções de conservação e restauro;*

(ii) *Emitir pareceres técnicos e dar assistência técnica para a conservação e restauro dos bens culturais*” (*Idem*).

Esta função foi reiterada na Carta de Cracóvia 2000 que refere que “*a protecção e conservação do património será mais eficaz se se levarem a cabo (...) acções legais (...) direccionadas de modo a assegurar que (...) estejam sob a supervisão de profissionais da conservação [conservadores-restauradores acreditados]*” (C. Cracóvia 2000, cit. Neto 2002 b: 98).

Os problemas de conservação desencadeados na “Visitação” de Thomás Luis em 1998 poderiam ter sido evitados se, na remoção da tinta branca que cobria cerca de 90% da obra, se desse prioridade ao factor técnico na problemática do “*des-restauro*”, uma vez que o estético tem uma dimensão subjectiva conforme vimos. Tendo em conta a importância do princípio da “*intervenção mínima*”, é um dever ético fundamental do conservador-restaurador “*nunca (...) remover materiais dos bens culturais, a não ser que seja estritamente indispensável para a sua preservação (...)*” (ECCO 1993, cit. Seruya 2001: 17).

Qualquer intervenção deve ser precedida de um estudo interdisciplinar aprofundado e cabe ao conservador-restaurador o “*papel preponderante*” (Le Gac 1996 a: 11) entre os vários especialistas intervenientes, pois é sua a responsabilidade de respeitar o “*melhor interesse*” de cada bem cultural “*unicum*” (Brandt 1977: 29), a sua “*autenticidade*”, memória do passado a transmitir às gerações presentes e futuras.

Agradecimentos

A autora agradece à Fundação para a Ciência e Tecnologia a sua Bolsa de Doutoramento, ao seu orientador Professor Doutor Vítor Serrão e à sua co-orientadora Professora Doutora Agnès Le Gac pelo seu apoio e opinião crítica. Agradece igualmente à Engenheira Isabel Ribeiro do Laboratório C&R JF do IMC IP, pelos resultados das análises, à firma Veritage, Preservação de Bens Culturais Lda. pelo relatório dos exames e análises da “Visitação” de Thomás Luís, à Professora Doutora Maria João Neto pelo seu incentivo, à Dra. Nazaré Escobar do IMC IP e a João Gaspar, Provedor da SCM do Montijo pela sua disponibilidade, e às Professoras Doutoras Ana Calvo e Rocio Bruquetas da Ge - Conservación.

Créditos fotográficos

Figura 4: SCM do Montijo.

Figura 7 e 9: Veritage, Preservação de Bens Culturais Lda. (ex R C Lda./ e IMC IP/ Lab. C&R JF (ex IPCR/ DEM).

Figuras restantes: Veritage, Preservação de Bens Culturais Lda. - CORDEIRO, F. R..

Referências

- [1] Curador: “[Do lat. *Curator*]. 1. s.m. *Administrador dos bens ... de um ausente*” (Figueiredo 1996: 754). Em Portugal são usadas duas terminologias para a mesma profissão – Curador ou Conservador de museu. Neste artigo adoptamos a primeira designação, também utilizada no Seminário de Doutoramento “*Museologia e Curadoria*”, leccionado pelo Professor Doutor Fernando Grilo em 2008-2009, no IHA da FLUL.
- [2] Pintura de construção: camadas cromáticas de construção do quadro, que o artista ocultou em parte quando da aplicação da camada cromática final que define os motivos artísticos.
- [3] Camada pictórica: esta nomenclatura tem diferentes significados consoante os países. Neste artigo adoptou-se o conteúdo da terminologia francesa do Service de Restauration de Peintures des Musées Nationaux (SRPMN), segundo o qual a *couche picturale* é constituída pelos estratos acima do suporte – “*encolagem; preparação*”; “*camada colorida (camada de cor propriamente dita e velaturas)*” designada no presente estudo como camada cromática; e “*camada de protecção*” (Cordeiro 1995: 265). Neste artigo adicionámos ao esquema francês uma camada: a impressão.
- [4] Impressão: segundo o Glossário Multilingue “*quando a preparação, a cola, é totalmente coberta por uma camada saturada de óleo, pigmentada ou não, a esta camada chama-se impressão*” (Mendonça et. al. 1993: 43). Em certos casos, este estrato é constituído por mais de um aglutinante e aplicado apenas em parte da obra. Sinónimo de “*imprimadura*” (Nunes-1615, 1982: 109) e “*imprimatura*” (Perusini 1985: 217; CCI 1994: 6). Neste artigo utilizamos a terminologia adoptada por Portugal no Glossário acima referido.
- [5] “*Des-restauro*”: definição segundo Tollon para a remoção dos restauros em obras que sofreram intervenções a partir do século XIX e para casos excepcionais de setecentos. Embora Perusini refira que, desde a antiguidade, temos notícia de intervenções em obras de arte, corrobora esta ideia de que acções de restauro apenas surgem no século XVIII, embora não conforme o conceito actual de restauro.
- [6] Acreditação do conservador-restaurador: <http://www.arp.org.pt>
- [7] “*Exemplos: conservação, conservação activa, conservação curativa, conservação directa, conservação indirecta, conservação material, conservação passiva, conservação preventiva, estabilização, gestão de colecções, manutenção, preservação, preservação directa, preservação indirecta, prevenção, protecção, [restauro], restauro cosmético, restauro curativo, restauro preventivo, reabilitação, renovação, restituição, tratamento, etc.*” (Figueira 2007: 55).

Bibliografia

- ALARCÃO, A., Coord., (2005). *Conservar é conhecer*. Coimbra: Museu Nacional Machado de Castro/ Instituto dos Museus e da Conservação.
- ALARCÃO, A. (1991). *Conservação e Restauro*. Lisboa: Estudo inédito, ESCR.
- BERGEON, S. (1990). “*Science et Patience*” ou la Restauration des Peintures. Paris: Ed. Réunion des Musées Nationaux.
- BRANDI, C. (1977). *Teoria del Restauro*, (1ª ed. 1963). Torino: Giulio Einaudi.

CALVO, A. (1997). *Conservación y Restauración, Materiales, Técnicas y Procedimientos, de la A à la Z*. Barcelona: Ed. Serbal.

CCI (1994). “Condition Reporting – Paintings. Part III: Glossary of Terms”. En *CCI Notes 10/11*, Ottawa: Communications Canada.

CORDEIRO, F. R. (1995). *Estudo e tratamento de duas pinturas: “Santa Catarina de Alexandria”, do século XVI; “Anunciação do Anjo a Nossa Senhora”, do século XVII*. Lisboa: Tese inédita, ESCR.

CORDEIRO, F. R. (2004). “Estudo e Conservação de uma pintura de Francesco Trevisani”. En *Património Estudos*, Lisboa: IPPAR/DE, 6: 186-203.

CORDEIRO, F. R. (2005). “A *Visitação da Virgem*, de Tomás Luís. Relatório científico do tratamento da pintura sobre madeira”. En *Tomás Luís e o Retábulo da Igreja da Misericórdia*, Serrão, V.; Cordeiro, F.R.. Lisboa: Edições Colibri/ Câmara Municipal do Montijo, Cap. II: 51-87.

CORDEIRO, F. R. (2008). *Tomás Luís, pintor maneirista do sacro e do profano: história, conservação e restauro*. Lisboa: inédito, projecto de candidatura a doutoramento, IHA/FLUL.

CORDEIRO, F. R. (2009 a). *Olhar de perto Tomás Luís e a “Visitação”: Teoria da Arte e Fortuna Crítica*, Seminários de Doutoramento leccionados pelo Professor Doutor Vítor Serrão. Lisboa: Estudo inédito, IHA-FLUL.

CORDEIRO, F. R. (2009 b). *Estudo e tratamento científico da “Visitação” de Tomás Luís: Dialéctica do Restauro, Ciência e Consciência do Património*, Seminários de Doutoramento leccionados pela Professora Doutora Maria João Neto. Lisboa: Estudo inédito, IHA-FLUL.

CORDEIRO, F. R. (2010 a). “A *Visitação*, de Tomás Luís”, *Actas das II Jornadas da ARP, A Prática da Teoria, Tratamentos de Conservação e Restauro, 29 e 30 de Maio*, MNAA, Lisboa: 73-87, en <http://www.ciarteblog.blogspot.com/2010/01/actas-das-ii-jornadas-da-arp.html>.

CORDEIRO, F. R. (2010 b). “The Visitation of the Blessed Virgin Mary, by Tomás Luís”, *e-conservationline magazine*, 13: 78-93, en <http://www.e-conservationline.com/content/view/866/288/>

CRUZ, A. J. (2005). “Imagens em transformação: os painéis da igreja de Santa Maria, de Tavira, encontrados na ermida de São Pedro, e os problemas colocados pelo seu restauro e estudo laboratorial”. En *Conservar Património*, Lisboa: ARP, 2: 29-53.

CRUZ, A. J. (2007). “Em busca da imagem original: Luciano Freire e a teoria e a prática do restauro de pintura em Portugal cerca de 1900”. En *Conservar Património*, Lisboa: ARP, 5: 67-83.

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

DIGNARD, C.; DUMKA, H.; MARSHALL, J. (1997). *Profession: Restaurateur, Conserver les Oeuvre du Passé pour le Futur*, Ottawa: Canadian Association for Conservation of Cultural Property (CAC)/ Canadian Association of Professional Conservators (CAPC).

ECCO-ENCORE (2003), en [http:// www.encore-edu.org](http://www.encore-edu.org)

FELLER, R. L.; STOLOW, N.; JONES, E. (1985). *On Picture Varnishes and their Solvents*. Washington: National Gallery of Art.

FIGUEIRA, F. (2007). “Terminologia para a definição da conservação-restauro do património cultural material, Resolução aprovada pelos membros do ICOM-CC durante o 15º Encontro Trienal, Nova Dehli, 22-26 de Setembro de 2008”, tradução e adaptação da versão francesa. En *Conservar Património*, Lisboa: ARP, 6: 55-56.

- FIGUEIREDO, C. (1996). *Dicionário de Língua Portuguesa*. Venda Nova: Bertrand Editora.
- IMC IP/ Lab. C&R JF (2004). *Visitação da Virgem*. Lisboa: relatório inédito.
- LE GAC, A. (1996 a). “Deontologia e Formação do Conservador-Restaurador. A criação da ARP”, *Boletim da Associação para o Desenvolvimento da Conservação e Restauro*, Lisboa: ADCR, 5: 10-11.
- LE GAC, A. (1996 b). “Panorama sobre a Formação do Conservador-Restaurador”, *Boletim da Associação para o Desenvolvimento da Conservação e Restauro*, Lisboa: ADCR, 5: 24-28.
- LE GAC, A. (1998). “Tudo o que você quis saber sobre o ‘Coche dos Oceanos’ e nunca ousou perguntar. Ou sobre o conceito de Autenticidade e a ética de uma apresentação museológica”. En *Boletim da Associação para o Desenvolvimento da Conservação e Restauro*, Lisboa: ADCR, 8/9: 37-43.
- LOPES, A. (2010). *com. pess.*
- MENDONÇA, M.; PARENTE, C.; ALVES, L. *et. al.* (1993). *CD Rom Narcisse, Glossário Multilíngue*. Lisboa: Arquivos Nacionais Torre do Tombo.
- MINISTÉRIO DA CULTURA (2009). Decreto-Lei nº140/2009 (15 de Junho). “Diário da República”. 1.^a série. N.º 113. Regime jurídico dos estudos, projectos, relatórios, obras ou intervenções sobre bens culturais classificados, ou em vias de classificação, de interesse nacional, de interesse público ou de interesse municipal.
- NETO, M. J. (1995). *A Direcção dos Edifícios e Monumentos Nacionais e a Intervenção no Património Arquitectónico em Portugal (1929-1960)*. Volume I. Lisboa: Tese de Doutoramento inédita, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- NETO, M. J. (2002 a). “Raul Lino ao serviço da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Uma nova perspectiva de intervenção”. En *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, 1: 253-269.
- NETO, M. J. (2002 b). “Carta de Cracóvia 2000, Os princípios de restauro para uma nova Europa”. En *Património Estudos*, Lisboa: IPPAR/DE, 3: 93-99.
- NUNES, P. (1982). *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva, Fac-simile da Edição de 1615*. Porto: Editorial Paisagem.
- PERUSINI, G. (1985). *Il Restauro dei Dipinti e delle Sculture Lignee: Storia, Teorie e Tecniche*. Udine: Del Bianco Editore.
- PHILIPPOT, P. (1960). “Réflexions sur le problème de la formation des restaurateurs de peinture et de sculpture”. En *Studies in Conservation*, IIC, 5: 61-64.
- RUIZ-MATEOS, M. (1994). *Conservadores y Restauradores en la Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Estudio del perfil y de la formación*. Sevilla: Gráficas Olimpia S.L.
- SCMM (2004). *Ofício ref.º 614/04, 07/12/2004*. Montijo: Documentação fotográfica inédita.
- SERRÃO, V. (2002). “O pintor maneirista Tomás Luís e o antigo retábulo da Igreja da Misericórdia de Aldeia Galega do Ribatejo (1591-1597)”. En *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, 1: 211-235.
- SERRÃO, V.; CORDEIRO, F.R. (2005). *Tomás Luís e o Retábulo da Igreja da Misericórdia*. Lisboa: Edições Colibri/ Câmara Municipal do Montijo.

SERRÃO, V. (2005). “O pintor maneirista Tomás Luís. A *Visitação da Virgem a Santa Isabel*, da igreja da Misericórdia do Montijo (1591-1597)”. En *Tomás Luís e o Retábulo da Igreja da Misericórdia*, Serrão, V.; Cordeiro, F.R.. Lisboa: Edições Colibri/ Câmara Municipal do Montijo, Cap. I: 11-50.

SERRÃO, V. (2006). “«Renovar», «repintar», «retocar»: estratégias do pintor-restaurador em Portugal, do século XVI ao XIX. Razões ideológicas do iconoclasma destruidor e da iconofilia conservadora, ou o conceito de «restauração utilitarista» versus «restauração científica»”. En *Conservar Património*, Lisboa: ARP, 3/4: 53-71.

SERRÃO, V. (2008). *O fresco maneirista do Paço de Vila Viçosa, Parnaso dos Duques de Bragança (1540-1640)*. Caxias: Fundação da Casa de Bragança.

SERUYA, A. I., Direc. (2001). *Cadernos de Conservação e Restauro*. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro.

SILVA, A. F. (2002). “A(s) Ciência(s) do Património: Notas para a fundamentação e enquadramento da Conservação e Restauro”. En *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património*, 1: 211-220.

TOLLON, F. (1995). “Quelques questions sur la dé-restauration”. En *Restauration, Dé-Restauration, Re-restauration, 4^{ème} Colloque de l'Association des Restaurateurs d'Art et d'Archiologie de Formation Universitaire, 5-7 Octobre*, Paris : ARAAFU, 9 -16



F. Raposo Cordeiro
f.cordeirofurtado@gmail.com

Filipa Raposo Cordeiro. Doutoranda em Ciências do Património e Teoria do Restauro no IHA/FLUL, Portugal. Conservadora-restauradora com 16 anos de experiência contínuos. Formou-se na ESCR (1991/95). Especializou-se no Opificio delle Pietre Dure (1994/95), no Canadian Conservation Institute (1997/98) e no Victoria & Albert Museum (1998). Leccionou as Cadeiras de “Conservação e Restauro de Pintura de Cavalete”, Seminários I e II, na FCT/UNL, actual mestrado (2000-2001). Fundadora da firma Veritage, Preservação de Bens Culturais Lda. (2004). Sócia da ADCR e da ARP. Tem um livro de co-autoria e vários artigos publicados.

Artículo recibido el 30/03/2010.

Artículo aceptado el 23/06/2010.

ARTIS

Nº 9-10 - 2010-2011



Revista do Instituto de História da Arte
da Faculdade de Letras de Lisboa

O futuro do painel quinhentista de Thomás Luis: valorização cultural e prevenção

FILIPA RAPOSO CORDEIRO¹

Instituto de História da Arte (IHA)

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL)

Abstract: On behalf of the PhD's project "Thomás Luis, mannerist painter of the holy and the profane: History, Conservation and Restoration" – cases of Montijo, Évora and Vila Viçosa –, we present in this article a part: cultural promotion and preventive conservation proposals for *The Visitation of the Virgin Mary to Saint Elizabeth*, unique panel by Thomás Luis discovered until today, exposed in the main-chapel of the Montijo's Holy House of Mercy's (HHMM) church. In the first part, based on cultural promotion directives, we aim to aware Cultural Heritage' owners for *authenticity* criteria in the exhibition of holy master pieces and we give ways to promote the church and Museum of HHMM near the international Cultural Tourism. Because the existence of the *Visitation*, by Thomás Luis, doesn't depend uniquely on its adequate exhibition and promotion but also on curation's actions, on the second part we propose ways to enlarge its time living supplying preventive conservation guidelines.

Key words: Thomás Luis; HHMM; *Visitation*; cultural promotion; preventive conservation.

Introdução

Até hoje, apenas foi descoberto um painel da autoria do pintor Thomás Luis (c.1565-c.1612)², facto que o torna tão valioso e digno de ser protegido apesar

¹ Doutoranda em *Ciências do Património e Teoria do Restauro* no IHA/ FLUL, com o projecto de doutoramento *Thomás Luis, pintor maneirista do sacro e do profano: história, conservação e restauro*, orientado pelos Professores Doutores Vítor Serrão e Agnès Le Gac. Bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT). Conservadora-restauradora com 16 anos de experiência contínuos. Formou-se na ESCR (1995) e especializou-se no Opificio delle Pietre Dure (1994/95), no Canadian Conservation Institute (1997/98) e no Victoria & Albert Museum (1998). Leccionou a cadeira de Mestrado "Conservação e Restauro de Pintura de Cavalete" na FCT/UNL (2000-2001). Fundou a firma Veritage, Preservação de Bens Culturais Lda (2004). Sócia da ADCR e da ARP. Tem um livro de co-autoria e vários artigos publicados. f.cordeirofurtado@gmail.com

² Datação nova referida numa breve biografia deste pintor in F.R.CORDEIRO, "Thomás Luis, pintor maneirista do sacro e do profano: História, Conservação e Restauro. Casos de Évora, Aldeia Galega e Vila Viçosa", *Colóquio de Coordenação de Projecto de Investigação II, Lisboa, IHA/ FLUL, 9 de Julho de 2010*. Estudos anteriores relatam «Tomás Luis (act. 1590 – 1603)». V. SERRÃO, *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, p. 152. Segundo documentação histórica complementada com o estudo iconográfico de pinturas maneiristas nacionais, Thomás Luis, terá

de lacunar e, ao mesmo tempo, de ser destacado entre a pintura maneirista portuguesa e estrangeira.

Depois desse importante achado, em 1998, seguiram-se duas intervenções de conservação e restauro, uma aquando da descoberta e outra cinco anos depois.

Na intervenção realizada em 2003-2004³ o painel quinhentista de Thomás Luis foi submetido a uma intervenção de conservação e restauro assente em critérios científicos e rigorosos em virtude das graves patologias que apresentava. No entanto existe ainda um longo caminho a percorrer no sentido de assegurar o seu futuro: dinamização do Pólo Museológico em que a *Visitação* se insere, por hora fechado ao público por questões administrativas; projecção da obra no sector do Turismo Cultural internacional e sua preservação através de medidas de curadoria (neste caso de conservação preventiva).

Este artigo procura responder a uma questão colocada à autora no final da comunicação “Estudo e tratamento científico da *Visitação* de Thomás Luis: Teoria da Arte e Fortuna Crítica”⁴, proferida no IHA da FLUL no dia 19 de Junho de 2009. A Professora Doutora Agnès Le Gac, co-orientadora do projecto de Doutoramento da autora, “Thomás Luis, pintor maneirista do sacro e do profano: história, conservação e restauro”, inquietada com a razão e futuro do estudo oferecido, perguntou: «Quais são as perspectivas do trabalho apresentado?». A nossa resposta foi: «dependendo da consciência, por parte das entidades gestoras do Património, sobre o valor dos novos dados expostos, publicá-los e utilizá-los em duas perspectivas: “Museologia e Curadoria” (com base num estudo da autora⁵), tendo como objectivo acautelar o futuro da *Visitação* de Thomás Luis e de outros bens culturais com características técnicas e históricas semelhantes».

Na sequência daquele debate apresentamos este artigo, metodologicamente dividido em duas partes: Valorização Cultural e Conservação Preventiva. No âmbito da primeira, procuramos alertar para a importância de critérios de *auten-*

nascido em c. de 1565 (ou antes) pois legou pinturas a emblemáticos edifícios civis e religiosos entre c.1580-1583 e 1602-1603. Podem ser observados magníficos tectos, paredes e sancas, com reportório iconográfico italianizante, *grotesche* fantasistas contendo *quadri riportati* com motivos artísticos sacros e alegórico-mitológicos no Palácio dos Condes de Basto eborense, actual Fundação Eugénio de Almeida, no Mosteiro das Chagas de Vila Viçosa, hoje Pousada D. João IV e no Palácio Ducal calipolense, Fundação da Casa de Bragança. Este pintor de cultura erudita terá falecido em c. 1612 por não constar na lista dos artistas de renome presentes na reivindicação de um novo estatuto de liberalidade para a sua arte no Senado da Câmara de Lisboa, a 7 de Fevereiro desse ano, nem nas lutas subsequentes.

³ F. R. CORDEIRO, “A *Visitação*, de Thomás Luis”, *Actas das II Jornadas da ARP, A Prática da Teoria, Tratamentos de Conservação e Restauro*, 29 e 30 de Maio de 2009, MNAA, Lisboa, pp. 73-87, in <http://www.ciarteblog.blogspot.com/2010/01/actas-das-ii-jornadas-da-arp.html>

⁴ F. R. CORDEIRO, “Estudo e tratamento científico da *Visitação*, de Thomás Luis: Teoria da Arte e Fortuna Crítica”, *Colóquio dos Seminários de Doutoramento do IHA, Lisboa, IHA/ FLUL, 19 de Junho de 2009*.

⁵ Este artigo tem como base o seguinte estudo: F. R. CORDEIRO, A “*Visitação*” de Thomás Luis: *Museologia e Curadoria*, Seminário de Doutoramento leccionado pela Professor Doutor Fernando Grilo, Lisboa, Estudo inédito, IHA/FLUL, 30 de Junho de 2009.

ticidade na adequada exposição deste bem cultural sacro e fornecemos propostas de dinamização⁶ do PC da SCMM mediante acções de Museologia aplicadas de forma ponderada, consoante as zonas do PC (igreja e museu): visitas guiadas baseadas em documentação referente à história da *Visitação* – contexto sócio-cultural; técnica; iconologia e história trans-memorial –; meios publicitários; mecenato e adequada acessibilidade. Na segunda parte, alicerçados nos estudos sobre a técnica e a «história clínica»⁷ da *Visitação*, apresentados na primeira parte deste estudo, pretendemos, através deste *case studi*, consciencializar as entidades responsáveis pelo Património Cultural para o imperativo de prolongar a vida do(s) artefacto(s) recorrendo a medidas de curadoria que não danifiquem a sua integridade técnica, estética, e histórica. Partindo de um breve estudo interdisciplinar⁸ prévio fornecemos directrizes detalhadas de conservação preventiva contra factores externos de degradação: manuseamento, manutenção, luz e humidade relativa inadequados.

1. Valorização Cultural

O painel *Visitação*, de Thomás Luis, encontra-se exposto na igreja da SCMM, que com o Museu⁹ anexo constitui o PC¹⁰.

A igreja da SCMM, é um edifício que se integra no ciclo maneirista reformado, com uma arquitectura singela, de espírito austero, tipologia chã, i.e., com uma só nave, altar assente no topo nascente, tribuna à direita, púlpito maneirista

⁶ No Verão de 2009, propusemos ao Dr. Francisco Correia, Director do Arquivo Municipal do Montijo, mesário da SCMM, fornecer através do projecto de doutoramento em curso no IHA da FLUL, medidas de dinamização do PC da SCMM encerrado ao público, como forma de passarmos da “Teoria” à “Prática”, de uma forma sustentada. Esta ideia foi desde logo acarinhada por F. CORREIA conforme com. pess., 22 de Junho de 2009.

⁷ Termo utilizado num paralelismo entre as funções do Conservador-restaurador e as do Médico. In F. R. CORDEIRO, 2010/01, p. 84.

⁸ F. R. CORDEIRO, “A *Visitação da Virgem*, de Tomás Luís. Relatório científico do tratamento da pintura sobre madeira”. In V. Serrão; F. R. Cordeiro, *Tomás Luís e o Retábulo da Igreja da Misericórdia*, Lisboa, Edições Colibri/ Câmara Municipal do Montijo, 2005, cap. II, pp. 79 e 86.

⁹ O Museu da igreja da Misericórdia do Montijo foi inaugurado por Sua Excelência Reverendíssima D. Gilberto, Bispo de Setúbal, dia 29 de Março de 2008 durante a cerimónia de tomada de posse dos novos Corpos Sociais da Santa Casa, para o período 2008-2010, in <http://www.misericordiadomontijo.pt> [consulta: 15/11/2008]

«Um museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, divulga e expõe para fins de estudo, educação e lazer, testemunhos materiais e imateriais dos povos (...)». Definição segundo a Assembleia geral do ICOM, *Código de Ética para Museus* aprovado por unanimidade na 15ª Assembleia Geral do ICOM realizada em Buenos Aires, Argentina, em 4 de Novembro de 1986, a 20ª Assembleia Geral realizada em Barcelona, Espanha, em 6 de Julho de 2001, revista e aprovada na 21ª Assembleia Geral realizada em Seul, Coreia do Sul, em 8 de Outubro de 2004, Glossário, p. 4, in <http://www.icom.org.br/codigoetica/ICOM2006.pdf>.

¹⁰ Actualmente o Dr. Francisco Correia, mesário da SCMM, é o responsável pelo PC da SCMM.

destacado e coro alto, cobertos por um tecto de abóbada de estuque. O templo, incluindo os seus bens culturais móveis e imóveis, foi classificado como Imóvel de Interesse Público em Novembro de 1993¹¹.

Na intervenção interdisciplinar efectuada na *Visitação* de Thomás Luis no início deste século, a definição do local em que a obra seria exposta, e o conhecimento das condições ambientais do mesmo, foram parâmetros indispensáveis nos critérios adoptados na escolha dos materiais e nas tecnologias seleccionadas nas etapas de conservação curativa¹² e de restauro, bem como nas breves instruções de conservação preventiva por nós fornecidas à SCMM após a conclusão da intervenção (aprofundadas na segunda parte deste artigo).

1.1. Local de exposição da *Visitação* de Thomás Luis

Em 2004, após a intervenção de conservação e restauro realizada pela Veritage no painel de Thomás Luis, este foi exposto o mais próximo possível do local original, na capela-mor original da igreja da SCMM.

Algum tempo depois, uma tentativa malograda ensaiaria a sua colocação no Museu anexo. Posteriormente seria ponderada a transferência da pintura para o coro alto da mesma igreja.

Qual será o local apropriado para a exposição da obra?

A adequada valorização e exposição do painel de Thomás Luis, bem como de qualquer Bem Cultural, implica o respeito de normas científicas de *autenticidade*.

Em 1977, o Documento do Comité do Património Mundial da United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation (UNESCO, 20 de Outubro, Paris) impôs o conhecido “teste da *autenticidade*”, como um dos critérios de maior importância para o exame, avaliação e qualificação dos bens patrimoniais candidatos a uma inscrição como objectos de «*extraordinário valor universal*». Este teste inclui a avaliação de quatro aspectos fulcrais, que poderíamos chamar “quatro autenticidades”, que se procuraram respeitar na última intervenção científica de conservação e restauro da *Visitação*, de modo a assegurar o respeito pelos parâmetros técnico, estético e histórico, este último inseparável da apropriada exposição deste Bem Cultural. O documento acima mencionado define como fundamental: «(i) a *autenticidade da forma* (...); (ii) a *autenticidade material* (...); (iii) *autenticidade dos processos tecnológicos* (...); (iv) a *autenticidade na implantação*, verificando-se a continuidade do *genius loci* do lugar, mantendo-se

¹¹ Em 1993, data da classificação da igreja da SCM do Montijo, a *Visitação* de Thomás Luis estava ainda desaparecida. Sobre a classificação da igreja da SCMM: Dec. Lei 45/93, DR n.º 280 de 30-11-1993, in <http://www.ippar.pt>.

¹² Terminologia segundo o ICOM-CC (Setembro 2008, Nova Deli), cit. F. FIGUEIRA, “Terminologia para a definição da conservação-restauro do património cultural material. Resolução aprovada pelos membros do ICOM-CC durante o 15º Encontro Trienal, Nova Dehli, 22-26 de Setembro de 2008”, tradução e adaptação da versão francesa, *Conservar Património*, n.º 6, Lisboa, ARP, Dezembro 2007, pp. 55-56.



Fig. 1.
A *Visitação* de Thomás Luis
exposta ao culto, na capela-mor
original da SCMM, em
Fevereiro de 2009.

as relações fundamentais entre o bem patrimonial e o sítio do seu assentamento, sem “[des]localizações” do objecto patrimonial ou destruições da sua envolvente»¹³.

Em 1994, o Documento de Nara sobre a *Autenticidade* (1 e 6 de Novembro, Nara) – resultante da reunião entre 45 representantes de três instituições, a UNESCO; o International Center for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM) e o International Council of Monuments and Sites (ICOMOS) –, baseado na confirmação das “quatro autenticidades” do Documento da UNESCO de 1977, surge com uma nova abordagem complementar relativa à *autenticidade* do património, de que salientamos alguns parâmetros fundamentais, como a importância da credibilidade da documentação científica nos projectos de conservação e restauro (inseparável da Museologia), e da «função» original do bem cultural: «O entendimento da autenticidade desempenha um papel fundamental nos estudos científicos do património cultural, nos projectos de conservação e restauro (...)»¹⁴; (...) é da mais alta importância e urgência (...) a credibilidade e a fiabilidade das fontes de informação (...)»¹⁵; (...) [o] uso e [a]

¹³ J. A. COSTA, *Estudos Cromáticos nas Intervenções de Conservação em Centros Históricos: Bases para a sua aplicação à realidade portuguesa*, LENEC/ Universidade de Évora, Tese de Doutoramento inédita, V. F. JORGE (Orient.), 1999, p. 81. Cada obra nomeada para inscrição na Lista do Património Mundial deve satisfazer o «teste da autenticidade»: «(...) in design, material, workmanship or setting (...)». UNESCO, *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*, 1977, Art. 9, p. 4.

¹⁴ Tradução da autora. UNESCO/ ICOMOS/ ICCROM, *The Nara Document on Authenticity*, Japan, Editado por Mr. Raymond Lemaire e Mr. Herb Stovel, 1994, Art. 10, p. 47.

¹⁵ *Ibidem*, Art. 12, p. 47. «Fontes de informação – todas as fontes materiais, escritas, orais e figurativas tornam possível conhecer a natureza, especificidades, significado e história do património cultural». *Ibidem*, Anexo 2, p. 48.

função, a tradição e a técnica, a situação e a implantação, o espírito [espiritualidade] e o sentimento (...)»¹⁶.

Em 2003, a European Confederation of Conservators-Restaurers' Organization (ECCO), – corroborando um dos princípios de *autenticidade* definido pela UNESCO, ICCROM e ICOMOS em Nara, o respeito pela «função» –, no seu Código de Ética «Directrizes Profissionais» (7 de Março, Bruxelas), Art. 6 do Princípio II «Obrigações para com os Bens Culturais», refere que «O Conservador-restaurador, em colaboração com outros profissionais relacionados com o Património Cultural, deve ter em consideração as exigências da utilização social dos bens culturais que este preservar»¹⁷.

Em 2008, o International Council of Museums/Committee for Conservation (ICOM-CC), – confirmando o conteúdo dos documentos de Nara e de Bruxelas acima mencionados –, no 15º Encontro Trienal (22-26 de Setembro, Nova Deli)¹⁸, sob o tema «Terminologia para a definição da conservação-restauro do património cultural material»¹⁹, começa por referir, na alínea a) que é fundamental o respeito pelo significado não só «social» como também «espiritual» dos bens culturais, «garantir que o património cultural material, possa ser usufruído nas gerações vindouras, assegurando paralelamente a sua acessibilidade actual e respeitando seu significado *social e espiritual*»²⁰.

No seguimento de uma reunião interdisciplinar, convocada pela autora no dia 8 de Outubro de 2003, entre conservador-restaurador, historiador, proprietário e mecenas da última intervenção de conservação e restauro, ficou definido que a *Visitação* deve estar exposta no contexto sacro original, sem deslocalizações, próximo da parede fundeira da capela-mor para onde foi concebida no século XVI, e ao culto, desempenhando a sua função social catequizadora²¹, em consonância com os critérios de *autenticidade* mencionados – respeito pelas localização e função originais – e com os Estatutos da Santa Casa da Misericórdia do Montijo.

Com esse mesmo desígnio já em 1582 o Cardeal Paleotti, consciente da função social e espiritual da arte, no seu intemporal *Discorso intorno alle imagini*

¹⁶ *Ibidem*, Art. 13, p. 47.

¹⁷ Código de Ética da ECCO (7 de Março de 2003, Bruxelas), in <http://www.arp.org.pt>.

¹⁸ ICOM-CC (Setembro 2008, Nova Deli), cit. F. FIGUEIRA, 2007, pp. 55-56.

¹⁹ Este encontro realizou-se com o objectivo de criar uma terminologia, clara e coerente, que facilite a «comunicação entre os seus membros, o ICOM, a comunidade profissional internacional e o público em geral». Por constatar que uma proliferação desordenada de terminologias tem contribuído para «confusões e mal-entendidos», adoptou as seguintes terminologias: «conservação-restauro, conservação preventiva, conservação curativa e restauro». *Idem*.

²⁰ *Ibidem*, p. 55.

²¹ A pintura *Visitação* voltou a desempenhar a sua função devocional. A Dna. Maria Gertrudes Moreira, fitando o painel de Thomás Luis, exclamou: «*E donde me é dado que venha ter comigo a mãe do meu Senhor?*», com. pess., Fev. 2009. Palavras proferidas por Santa Isabel à Virgem Maria no episódio «*A Visita a Isabel*», segundo o Evangelho de S. Lucas (1, 43). Bíblia Sagrada, 15ª Ed., Lisboa, Difusora Bíblica, Missionários Capuchinhos, 1991, p. 1361.

sacre e profane, compêndio precioso para os encomendantes e artistas, recomenda que «as imagens» sejam «colocadas em lugar apropriado à sua piedade (...)»²².

Em 2005, o Padre João Evangelista refere: «culto e cultura são duas expressões que evidenciam uma mesma raiz semântica. (...) será porque tanto culto como cultura se inscrevem no mesmo impulso inato do homem para a Verdade, o Belo e o Bem (...)? (...) o culto não pode estar separado da cultura (...)»²³.

De salientar que, conforme apurámos, o tema do painel de Thomás Luis é «orago» de todas as Misericórdias e não de apenas certa Misericórdia pontual²⁴, como explicaremos (ponto 1.2.1. i). Trata-se da “pedra angular” da igreja da SCMM, sem a *Visitação* de Thomás Luis este templo fica desprovido do seu conteúdo original. Esta pintura resultou de um projecto desejado pelo Provedor D. Nuno Alves Pereira, Instituidor da Santa Casa da antiga Aldeia Galega, responsável pelo programa artístico do retábulo que incluía, segundo fonte documental, várias «histórias»²⁵, entre elas a *Visitação*, onde o fidalgo D. Nuno²⁶ se fez representar ao lado da sua mulher D. Isabel de Almeida²⁷, na janela rasgada no templo em quarto plano no painel de Thomás Luis.

A mesa da SCMM, responsável pela última intervenção científica de conservação curativa e de restauro da *Visitação*, em 2003-2004, e pela sua exposição, foi entretanto substituída.

Por desconhecimento do valor da *autenticidade* do local de exposição e da função originais da pintura de Thomás Luis (segundo os documentos da UNESCO, de Paris e de Nara, e do ICOM-CC referidos), a actual mesa procedeu a uma infeliz tentativa de desmontagem da obra para a sua colocação no museu anexo.

Uma alteração do local de exposição desrespeitaria as directrizes dos Documentos internacionais, anteriormente referidos, que protegem os “direitos” da obra *Visitação* de Thomás Luis, i.e., a *autenticidade* do projecto da instituição encomendante representada pelo fundador da SCM da Aldeia Galega, D. Nuno Alves Pereira.

²² N. FERREIRA-ALVES, “Iconografia e Simbólica cristãs. Pedagogia da Mensagem”, *Theológica*, II série, Braga, 1995, 2001, p. 61. In F. R. CORDEIRO, *Olhar de perto Thomás Luis e a “Visitação”*: *Teoria da Arte e Fortuna Crítica*, Seminários de Doutoramento leccionados pelo Professor Doutor Vítor Serrão, Lisboa, inédito, IHA/ FLUL, Fev. 2009, p. 88.

²³ Padre J. E. JORGE (Dir.), *Sé Velha de Coimbra: Culto e Cultura*, Ciclo de Conferências, Catedral de Santa Maria de Coimbra, Oficinas da Gráfica de Coimbra, 2005, p. 8.

²⁴ Um estudo da igreja da Misericórdia de Almada, sobre o retábulo maneirista de Giraldo Fernandes de Prado, refere: «Visitação de Nossa Senhora a sua prima Santa Isabel, pintura central do painel, em destaque, por ser Nossa Senhora da Visitação a *padroeira da Misericórdia de Almada*, escolhida pelos irmãos da confraria (...)», in <http://www.scma.pt/bens-culturais/bens-artisticos> [consulta: 30/04/2010]

²⁵ Arquivo Histórico Municipal do Montijo (AHMM), *maço de avulsos da Miz^a, sécs. XVI-XVII*. In Vítor SERRÃO, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa, Ed. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983, doc. n.º 60, pp. 326-327.

²⁶ F. R. CORDEIRO, “Ver através da *Visitação* de Thomás Luis (c. 1565 – c. 1612): contributos iconológicos”, *Actas do II Colóquio de Doutorandos – Ver a Imagem*, Lisboa, IHA/ FLUL, 28 e 29 de Maio de 2010, no prelo.

²⁷ *Idem*.

Segundo Herb Stovel: «Aumentar a consciência entre o público em geral desta dimensão fundamental do património é uma necessidade absoluta no sentido de chegar a medidas concretas de salvaguarda dos vestígios do passado. Isto significa desenvolver grande compreensão dos valores representados pelos próprios bens culturais, assim como respeitar o papel que cada monumento [e cada Bem Cultural móvel] desempenha na sociedade contemporânea»²⁸.

Nesse sentido, somos da opinião que também neste caso se deva respeitar, “dentro do possível”, “o papel” representado pela *Visitação* de Thomás Luis, i.e., o princípio da *autenticidade* quer na sua localização, quer na sua função. Já não é possível respeitar integralmente este princípio a nível da localização pois a estrutura retabular maneirista, que enquadrava o painel, perdeu-se. Esta era constituída por diversos painéis historiados emoldurados por frisos e colunas dourados revestindo a parede fundeira da capela-mor da SCMM, conforme referido na documentação coeva subsistente. No século XVIII a mesma área foi revestida por um retábulo neo-clássico. Procurou-se então colocar o painel de Thomás Luis “o mais próximo possível do local original”, na parede lateral direita da mesma capela, de modo a não ocultar o retábulo póstumo. A localização actual da *Visitação*, na capela-mor original, apresenta três vantagens: permite ao visitante fazer memória sobre o significado do seu tema, pedra angular da SCM; respeita a sua função devocional e mantém-na num meio ambiente que conserva as características a que está aclimatada há quatro séculos, prevenindo danos na sua estrutura.

A *Visitação*, enquanto exposta próximo do local de implantação original, permite o desempenho da sua função espiritual, deixa o visitante adorá-la demoradamente, facto que nem sempre é possível, tanto que Francisca Hernández-Hernández, baseada numa observação de Gombrich, conta a seguinte história: «um ancião, durante as suas noites de insónia, dava um passeio imaginário através do Louvre tal como o recordava ele no início do século. Desta maneira, podia decidir diante de que quadro queria deter-se de cada vez, com o fim de contemplá-lo meticulosamente»²⁹.

Reconhecemos que cada Museu é impar, a sua gestão desenvolve-se em função dos objectos aí expostos, da comunidade e do público-alvo a que se destina.

Hoje, por questões económicas e socioculturais, parece ser impossível colocar bancos nos largos corredores e salas de grandes museus e fundações como o Museu Nacional de Arte Antiga, a Fundação da Casa de Bragança (com quatro tectos pintados por Thomás Luis) ou o Museu do Louvre, de modo a permitir aos visitantes contemplar as fabulosas obras de arte. Em 2002, durante uma visita ao Louvre, a autora constatou que apareciam sistematicamente visitas guiadas com grupos de frenéticos turistas ignorando diversas obras seculares para verem uma certa pintura emblemática isolada numa sala no meio do corredor: a *Mona-*

²⁸ UNESCO/ ICOMOS/ ICCROM (Japão, 1994), p. 47.

²⁹ Tradução da autora. F. HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, “Evolución del concepto de museo”, *Revista General de Información y Documentación*, vol. II (1), Madrid, Edit. Complutense, 1992, p. 86.

lisa de Leonardo de Vinci. Os visitantes que ainda tinham consciência da razão do Museu e da importância histórica de cada uma das obras ali expostas, para prosseguirem com a sua demorada análise, tinham que, quando possível, permanecer a um “canto”, antes que a avalanche os demovesse do seu vital propósito.

Apesar da realidade original dos museus tender a alterar-se, nunca é demais relembrar que se vai a um museu para «*admirar e contemplar as obras de arte*», visão corroborada por Gombrich. «Esta visão romântica do museu não deveria perder-se porque constitui a essência do mesmo e podemos cair no extremo oposto ao fitar uma obra de arte»³⁰.

Hoje no pólo cultural da SCMM o visitante pode admirar demoradamente este painel *unicum* de Thomás Luis durante a missa semanal³¹ ou mediante marcação pontual (lembrando a realidade de certos museus no início do século passado³²).

O respeito manifestado pela SCMM nas “localização” (dentro do possível) e “função” espiritual originais da pintura *Visitação* de Thomás (critérios de *autenticidade* fundamentais para a adequada exposição de qualquer Bem Cultural sacro), oferece neste caso uma mais-valia ao visitante: a contemplação e adoração da obra sentado ou ajoelhado, durante horas...

1.2. Dinamização do Pólo Cultural da SCMM

1.2.1. Visitas guiadas e documentadas

Visitas guiadas ao painel de Thomás Luis, bem como a outros bens culturais do acervo do PC da SCMM, são fundamentais para a sua dinamização.

Estas poderão ser acompanhadas por informação pedagógica complementar e cumulativa, que auxiliará sobretudo o visitante autónomo:

- i) Folhas rígidas e volantes, maiores que o A4 para não ser fácil furtar (nas áreas do museu e da igreja);
- ii) Placares (na zona do museu);
- iii) Ecrãs interactivos (na zona do museu);
- iv) Museu virtual³³.

³⁰ Tradução da autora. *Ibidem*, pp. 86 e 87.

³¹ «A *Visitação* no seu local actual permite que os paroquianos rezem diante dela durante a missa semanal». M. G. Moreira, com. pess., Fev. 2009.

³² Hoje, por questões económicas, não é possível assegurar a abertura diária da igreja da Misericórdia do Montijo. Por curiosidade, em 1920, no ano seguinte à inauguração do Museu do Prado, apenas havia visitas às quartas-feiras e era necessária uma autorização ou recomendação escrita da Corte. F. HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 1998, p. 86.

³³ Acreditamos que este item deverá ser sempre uma opção complementar que modera as visitas, nunca uma solução única pois retiraria totalmente a *autenticidade* na «função» das peças expostas num PC – igreja e museu –, que devem ser admiradas pelo visitante, em todos os seus parâmetros. Sobre os Museus virtuais: M. Burgos, *Museus virtuais e a (anti) curadoria: uma aventura em busca do futuro*, pp. 1-9, in <http://www.arte.unb.br/6art/textos/fatima.pdf>.

Relativamente ao caso da *Visitação* de Thomás Luis, como sugestão, essas Folhas rígidas, Placares, Ecrãs interactivos ou o Museu virtual, poderiam incluir documentação escrita, gráfica e fotográfica, em que constassem certos assuntos que aqui enunciamos de seguida (itens i a iv).

A) Contexto sócio-cultural da *Visitação* de Thomás Luis

Após a instituição da Santa Casa na capital por D. Leonor (influenciada pelo seu confessor Frei Miguel Contreiras), na data em que o navegador português Vasco da Gama descobria o caminho marítimo para a Índia (1498), esta estendeu-se a outras localidades do país, tendo a SCM da antiga Aldeia Galega do Ribatejo (actual cidade do Montijo), já existente em 1555³⁴, de destacada importância social e estratégica no palco fluvial, não constituído excepção nesse processo.

As ligações do instituidor da SCM da Aldeia Galega, D. Nuno «Alves»³⁵ Pereira, com a casa de Bragança onde o grande mestre Thomás Luis («Thomás Luis B»³⁶ ou «Thomas Lewis»³⁷) pintou cinco tectos, paredes e sancas, no Mosteiro das Chagas (c. 1595-1600) e no Paço Ducal (1602-c.1603) calipolenses, explicam a plausível escolha deste pintor maneirista para pintar o retábulo que integraria

³⁴ A data da fundação da SCM da Aldeia Galega não é consensual. O AHMM tem um Livro de Acordãos e Eleições datado de 1555 a 1782, documentação mais antiga relativa à eleição dos mesários, e um livro de Tombos e Escrituras de 1501-1789. V. Serrão, «O pintor maneirista Tomás Luis. A *Visitação da Virgem a Santa Isabel*, da igreja da Misericórdia do Montijo (1591-1597)». In *Tomás Luis e o Retábulo da Igreja da Misericórdia*, V. Serrão; F.R. Cordeiro, Lisboa, Edições Colibri/ Câmara Municipal do Montijo, 2005, cap. I, p. 25.

Segundo J. S. Quaresma a Misericórdia da Aldeia Galega poderá ter sido fundada em 1520, pois essa data consta nos boletins da Assistência Social N.º 4 e N.º 5, respeitantes aos meses de Junho e Julho de 1943, sendo conforme afirma o autor «desconhecidas as razões» sobre tal afirmação. J. S. QUARESMA, *Albergaria, Hospital e Misericórdia de Aldeia-Galega do Ribatejo*, Ed. de autor, 1948, p. 34.

³⁵ No século XVI a língua portuguesa não era fixa, escrevia-se como se pronunciava e por vezes utilizavam-se abreviaturas. Na documentação conhecida da época referente ao instituidor da SCM da antiga Aldeia Galega predomina o apelido «Alves» (evolução de Alveres), pontualmente aparece «Alveres» (filho de Álvaro). Na documentação póstuma, dos séculos XVII e XVIII, referente ao mesmo instituidor surge também o apelido «Alves». Por esse motivo neste estudo quando nos referimos ao instituidor D. Nuno apelidamo-lo «Alves» Pereira. Sobre a documentação, datada dos séculos XVI, XVII e XVIII: J. S. QUARESMA, 1948, pp. 30 a 37 e pp. 42 a 44. Um estudo, não concordante, apelida o Provedor instituidor da SCM da Antiga Aldeia Galega: «Álveres» Pereira. V. Serrão, 2005, p. 25.

³⁶ Dado novo que observámos na documentação fotográfica de um documento referido em: V. SERRÃO, «O pintor maneirista Tomás Luis e o antigo retábulo da Igreja da Misericórdia de Aldeia Galega do Ribatejo (1591-1597)», *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º1, 2002, p. 219.

³⁷ Segundo o Professor Doutor Vítor Serrão é plausível que Thomás Luis seja o pintor de origem inglesa referido num documento do Arquivo de Simancas onde consta: «Thomas Lewis, painter». Arquivo de Simancas Consejo de Estado, n.º 839, Junho de 1594. In Martin HUME (ed.), *Calendar of State Papers, Spain (Simancas) – 1587-1603*, vol. IV, 1899, pp. 612-613. Bibliografia gentilmente indicada pelo Professor Doutor Pedro Flor.

a *Visitação da Virgem a Santa Isabel*, objecto deste estudo, o qual terá partido de um projecto do instituidor.

Uma década após a construção da igreja (1571-1578³⁸) a SCM encomenda a estrutura retabular.

Questionámo-nos sobre qual seria o papel deste tema no programa artístico original do retábulo da SCMM e na espiritualidade da Misericórdia.

Não encontramos a resposta em diversos estudos internacionais sobre a iconologia da *Visitação*³⁹.

Um estudo sobre a *Mater Misericordiae*, que relata as várias festividades que integravam a bandeira da Misericórdia permitiu-mos apurar que o tema do único painel de Thomás Luis, descoberto até hoje, está intimamente ligado à espiritualidade da Santa Casa da Misericórdia. Esse estudo faz referência a um evento realizado desde a segunda década de quinhentos, que mereceu a nossa atenção: a «procissão que celebra o dia da Visitação»⁴⁰.

O dia da *Visitação* foi instituído por carta régia de D. Manuel I, a 17 de Junho do ano de 1516. A Misericórdia de Lisboa regista no capítulo IV do seu Compromisso a obrigatoriedade de celebração desta festividade: «porquanto a invocação desta sancta cõfraria he de nosa senora da misericordia, ordenaram os officiaes e irmãos della de tomarem por orago e dia desta dita confraria o dia da visitaçam quando visitou Santa Isabel, que vem aos dois dias do mes de Julho»⁴¹.

Embora continue estranhamente despercebido em muitos estudos sobre este tema, a *Visitação* – “o encontro entre aquele que ajuda e aquele que precisa de ser ajudado” –, é «orago» da Misericórdia.

Desde o início do século XVI que existe em Portugal uma vasta tradição de aparatosas festividades ligadas ao culto da *Visitação*, que hoje já não se celebra no dia 2 de Julho, mas no dia 31 de Maio.

A Santa Casa da Misericórdia da Aldeia Galega é actualmente uma instituição particular de solidariedade social empenhada na prática da caridade cristã,

³⁸ Os estudos consultados não são concordantes quanto às datas da construção da igreja da SCMM. Um estudo data a construção de c. 1568-1580. V. Serrão, 2005, p. 26. As datas referidas neste artigo resultam da nossa análise de documentos coevos citados num estudo de J. S. QUARESMA, 1948, pp. 35-37 e 40.

³⁹ Estudos consultados: L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. II, Paris, Presses Universitaires de France, 1957; M. B. ALBUQUERQUE, *A Visitação da Capela de Santana-Cepões (Lamego) na pintura maneirista da Beira Alta*, vols. I e II, Lisboa, Dissertação inédita de Mestrado em Arte, Património e Restauro, IHA/FLUL, 2001; SERRÃO, 2002; V. SERRÃO; F.R. CORDEIRO, 2005, caps. I e II; J. M. GONZÁLEZ GÓMES, “Una Tabla Sevillana del siglo XVI, Inédita”, *Laboratório de Arte*, nº 18, Sevilha, Laboratório de Arte, 2005, pp. 115-122.

⁴⁰ F. BRITO, “A bandeira processional de Nossa Senhora da Misericórdia na vida portuguesa: testemunhos de tradição e valor”, *Mater Misericordiae – Simbolismo e representação da Virgem da Misericórdia*, N. Vassalo (Coord.), Museu de S. Roque, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 97. In F.R. CORDEIRO, Fev. 2009, p. 53.

⁴¹ *Idem*.

cujo principal objectivo é, segundo o compromisso de 1993, «praticar actos de solidariedade social e de culto católico»⁴².

B) Estrutura, técnicas e materiais originais

O estudo interdisciplinar, por meio de documentos coevos complementados com métodos de exame e análise (MEA), de ponto e de superfície, foram fundamentais para o conhecimento da estrutura, da técnica e dos materiais utilizados na *Visitação*.

As descobertas no arquivo revelaram que a obra teve a intervenção de três artistas. Este aspecto é essencial para a compreensão da técnica empregue e das funções desempenhadas por artesãos e pintores na pintura portuguesa do final do século XVI, no contexto da pintura coeva europeia.

Na época da execução do retábulo da *Visitação* de Thomás a tarefa de preparar as madeiras para as pinturas não era tarefa do pintor.

As oficinas de marcenaria adquiriam a madeira a entalhar, regularizavam a superfície das pranchas a ligar entre si, construían molduras, frisos e colunas. Cidades muito operosas em pintura chegaram a ter grémios de marceneiros especializados na preparação de painéis e molduras, indústria que a Holanda desenvolveu sobretudo no século XVII.

Documentos revelam que o suporte da estrutura retabular que se perdeu, a qual enquadrava vários painéis, incluindo a *Visitação*, numa estreita relação com o tecto abobadado do espaço arquitectónico envolvente, foi encomendada a um mestre de origem flamenga.

Em Agosto de 1588, o provedor da Santa Casa da Misericórdia Diogo Botelho contratou o «mestre carpinteiro de obra de marcenaria» Jaques (ou Jácome) de Campos, morador na rua da Barroca, às Portas de Santa Catarina, em Lisboa, para vir fazer a obra do retábulo da igreja da Misericórdia, por preço de «cento e vinte mil reis»⁴³.

Segundo um estudo⁴⁴, Jaques de Campos trabalhou no retábulo na última década de quinhentos.

Para compreender melhor a história da concepção do retábulo da SCMM fomos investigar o conteúdo dos documentos relativos a este entalhador, na esperança de descobrir a(s) data(s) em que realmente trabalhou no retábulo.

Com base na documentação existente, datada entre 1588 e 1597, relativa à obra do retábulo desempenhada por Jaques de Campos e por dois outros artistas

⁴² <http://www.misericordiadomontijo.pt> [consulta: 15/11/2008]

⁴³ AHMM, *L^o I^o dos Inventarios desta Santa Casa da Miz^o, 1586-1589*, fl. 25. In V. Serrão, 2005, p. 27.

⁴⁴ Texto de Dra. Rosário Carvalho in <http://www.misericordiadomontijo.pt> [consulta: 06/12/2008]

que trabalharam posteriormente no mesmo bem cultural, é plausível que Campos tenha procedido ao seu entalhe entre Janeiro de 1590⁴⁵ e a Páscoa de 1591⁴⁶.

Os resultados dos MEA permitiram aferir que a madeira escolhida por Jaques de Campos se trata de um *Quercus*⁴⁷.

O painel *Visitação*, de Alt.291,5 x Larg. 212 (cm), composto por oito pranchas com o veio da madeira colocado verticalmente segundo a altura das tábuas apresenta um tipo de encaixes e de cravos que constituem uma ligação estrutural rara⁴⁸.

A 26 de Maio de 1591, o provedor D. António da Gama de Mendonça realiza um contrato⁴⁹ no valor igual à obra de marcenaria, com dois artistas também lisboetas: «Thomás Luis, pytor de óleo»⁵⁰, de actividade artística considerada no século XVI como liberal e nobilitada, e «Domyngues Pacheco [Domingos Pacheco], pytor de tempera», cuja actividade artística era considerada como artesanal, tendo-lhe cabido «dourar as culunas e fryzo de syma» do retábulo, segundo um recibo datado de 1592⁵¹.

Na Idade Média e no início da *Renascita* italiana, conforme atesta o tratado de Cennini⁵² o pintor era responsável pela aplicação da preparação nos painéis, no entanto conforme conseguimos apurar a aplicação da preparação era função dos artesãos desde o início do século XVI.

⁴⁵ Embora Jaques de Campos tenha sido contratado em Agosto de 1588, e um ano depois procedido à medição da obra e «à sua observação», segundo o Professor Doutor Vítor Serrão a obra do retábulo só terá sido iniciada a 7 de Agosto de 1590, quando foram renovados os termos do contrato. AHMM., L.º 1.º dos Inventários desta Santa Casa da Miz.º, 1586-1589, fl. 25 e fl 72. In V. Serrão, 2005, pp. 27 e 28. F. R. Cordeiro, Fev. 2009, p. 7.

⁴⁶ Existem vários documentos relativos à obra de Jaques de Campos, datados entre 1588 e 1594 inclusive. Os recibos entre Maio de 1591 e uma nota de Junho de 1594 terão correspondido a quitações em atraso pois é plausível que a obra de marcenaria estivesse concluída antes de Maio de 1591, mês do contrato da SCM da antiga Aldeia Galega com Thomás Luis e Domingos Pacheco, permitindo que estes iniciassem os seus trabalhos. Embora um estudo de José Simões Quaresma não corrobore com a nossa suposição, narre que os dois artistas referidos tenham principiado as suas funções antes da finalização da obra de Campos, um estudo de José António Falcão e de José M. Rodrigues Ferreira afere que, conforme documentação coeva, o referido entalhador era obrigado a terminar a obra até ao dia de Páscoa de 1591, sob pena de incorrer numa multa, que não terá ocorrido, pois não consta nenhuma reclamação na documentação remanescente e Campos recebeu ainda vários pagamentos em atraso, após o término do prazo acordado para a sua prestação, e foi segundo V. Serrão felicitado com um acréscimo ao preço acordado. J. S. QUARESMA, 1948, p. 40. J. A. FALCÃO; J. M. R. FERREIRA, «Jaques de Campos e o retábulo-mor da Igreja da Misericórdia de Aldeia Galega do Ribatejo (Montijo)», *Boletim de Trabalhos Históricos*, vol. XXXVII, Guimarães, 1986, pp. 231-232. V. Serrão, 2005, pp. 28 e 29. F. R. CORDEIRO, *Colóquio de Coordenação de Projecto de Investigação II*, 2010/07.

⁴⁷ F. R. CORDEIRO, 2010/01, p. 75.

⁴⁸ *Idem*.

⁴⁹ AHMM, *maço de avulsos da Miz.º, sécs. XVI-XVII*. In V. SERRÃO, 1983, doc. n.º 60, pp. 326-327.

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ *Ibidem*, doc. n.º 62, p. 328.

⁵² C. Cennini, *Il Libro dell'Arte*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1982.

A preparação da *Visitação*, provavelmente aplicada pelo dourador e pintor «de tempera» Domingos Pacheco, é constituída por um estrato à base de gesso e de cola proteica⁵³.

Na observação da superfície da *Visitação* com recurso à reflectografia Infra Vermelha não se observou desenho subjacente apenas arrependimentos pontuais invisíveis a olho nu⁵⁴.

Sobre a preparação, observamos uma camada de impressão corada, localizada, um dado novo não referido em estudos anteriores⁵⁵ sobre a técnica de Thomás Luis no painel da *Visitação*.

As camadas cromáticas são em geral compostas por dois a quatro estratos de pigmentos inorgânicos e orgânicos, tais como: azurite; ocre amarelo; ocre vermelho; ocre castanho (provavelmente raw umber⁵⁶); vermelhão; branco de chumbo; carvão vegetal e provável presença de garança –, aglutinados em proteínas de ovo e óleo⁵⁷.

Sobre a camada cromática a pintura apresentava verniz de origem resinosa⁵⁸, que poderia ser ou não original.

A excelente coesão e adesão entre os estratos pictóricos da pintura atesta que as regras pictóricas base foram respeitadas. No entanto Thomás Luis aplicou em certas zonas camadas cromáticas e velaturas superficiais muito finas ricas em aglutinante e escassas em pigmento, que com o inevitável envelhecimento natural dos materiais deixam transparecer arrependimentos subjacentes, factor de *autenticidade* na *Visitação*.

Embora estudos refram que Thomás Luis iniciou a pintura da *Visitação* no ano de 1591 e a terá concluído em 1597⁵⁹ ou que a realizou em 1592⁶⁰, apresentamos aqui uma nova interpretação cronológica.

É plausível que Thomás Luis e Domingos Pacheco tenham trabalhado na *Visitação*, bem como nos outros painéis que constituíam a estrutura retabular, entre Maio de 1591⁶¹, data do contrato, e 28 de Junho de 1592⁶², data de um recibo assinado pelos dois artistas, poucos dias antes da festa da *Visitação*.

⁵³ F. R. CORDEIRO, 2010/01, p. 75.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 75 e 79.

⁵⁵ Lab. C&R JF/ IMC IP (ex DEM/ IPCR), *Visitação da Virgem*, Lisboa, relatório inédito, Jan. 2004. Estudo solicitado pela autora.

⁵⁶ F. R. CORDEIRO, "The Visitation of the Blessed Virgin Mary, by Thomás Luis", *e-conservationline magazine*, n.º13, 2010/02, p. 81, in <http://www.e-conservationline.com/content/view/868/279/> with rectification in <http://www.e-conservationline.com/content/view/866/288/>

⁵⁷ F. R. CORDEIRO, 2010/01, p. 76.

⁵⁸ F. R. CORDEIRO, 2005, p. 73.

⁵⁹ V. SERRÃO, 2005, p. 31. V. SERRÃO, 2008, p. 153.

⁶⁰ F. R. CORDEIRO, 2005, p. 55 e in <http://www.misericordiadomontijo.pt> [consulta: 04/09/2010]

⁶¹ AHMM, *maço de avulsos da Miz*, sécs. XVI-XVII. Cfr. V. SERRÃO, 1983, doc. n.º 60, pp. 326-327.

⁶² *Ibidem*, doc. n.º 62, p. 328.

Quanto à data de início dos seus trabalhos, enquanto não descobrirmos novos documentos, talvez seja prudente considerarmos que os artistas tenham começado após a data do contrato, em 1591.

Relativamente à data do seu término, o conhecimento do significado do tema do painel na espiritualidade da SCM foi fundamental, ajudou-nos a reflectir sobre qual seria a localização da *Visitação* no programa artístico do retábulo e consequentemente a interpretar o conteúdo dos vários documentos relativos a este bem cultural. Sendo «orago» da Misericórdia, esta pintura de Thomás Luis teria certamente uma localização de destaque na estrutura retabular, seria o seu painel principal. O recibo referido, datado de 1592, é referente ao «panell do meyo» e afirma que os artistas estão «pagos e satysfeytos», totalmente recompensados pelo trabalho que efectuaram nessa pintura. Quatro dias depois, mais precisamente no «dia da *Visitação*», a 2 de Julho do mesmo ano, o provedor D. António da Gama de Mendonça, fiel sucessor do instituidor, escreve uma carta ao sobrinho de D. Nuno Alves Pereira, Bartolomeu Gomes Neto, no sentido do corpo do seu tio, falecido em c. 1588, correspondendo à vontade expressa no seu testamento, ser trasladado para a sepultura da igreja da Santa Casa, providencialmente preparada pelo instituidor cerca de duas décadas antes, em 1574⁶³. Esta carta parece marcar uma comemoração, a conclusão não só da *Visitação*, onde o instituidor se fez representar como referimos, mas de todo o retábulo maneirista da igreja da SCMM. Os documentos entre 1592 e 1597, referentes a recibos e quitações de despesas de Thomás e de Pacheco, terão correspondido a dívidas da SCM da antiga Aldeia Galega para com os artistas pois um documento de quitação de uma despesa relativa a Thomás narra: «(...) acabou de pagar tudo o que se lhe devia da pyntura do dito retabolo»⁶⁴.

A junção dos dados⁶⁵ fornecidos pelo arquivo, pela dimensão monumental da obra (cujas medidas foram confrontadas com as da parede da sua exposição original) e pelo significado do seu tema – «orago» da SCM –, permite-nos deduzir que a *Visitação* seria o «paynell do meyo», concluído em 1592 segundo o mencionado recibo, e que estava em local de destaque, na zona central do retábulo do altar-mor da SCMM, tal como pinturas do mesmo tema subsistentes noutras Misericórdias⁶⁶, de pintores contemporâneos de Thomás Luis.

⁶³ Bartolomeu Gomes Neto nada fez, tendo a transladação ocorrido apenas a 18 de Junho de 1600, por decisão da Mesa, durante a provedoria de Diogo Botelho. O sobrinho de D. Nuno recusou-se a pedir esmola para as obras da Misericórdia e pediu a sua substituição em 2 de Setembro de 1590, um ano antes do contrato da Santa Casa com Thomás Luis, para a pintura do retábulo. F. R. Cordeiro, *Fev.* 2009, pp. 3, 20 e 21.

⁶⁴ *L.º de Receita e Despesa da Misericórdia, 1553-1605*, fl. 77. V. SERRÃO, 2005, p. 31. V. SERRÃO, 1983, doc. n.º 66, p. 331.

⁶⁵ F. R. CORDEIRO, *Fev.* 2009, pp. 8 e 10. F. R. CORDEIRO, *Colóquio de Coordenação de Projecto de Investigação II*, 2010/07.

⁶⁶ Caso dos retábulos maneiristas da SCM de Alcochete (do mestre Diogo Teixeira e do seu genro António da Costa) e da SCM de Almada (do pintor Giraldo Fernandes do Prado).

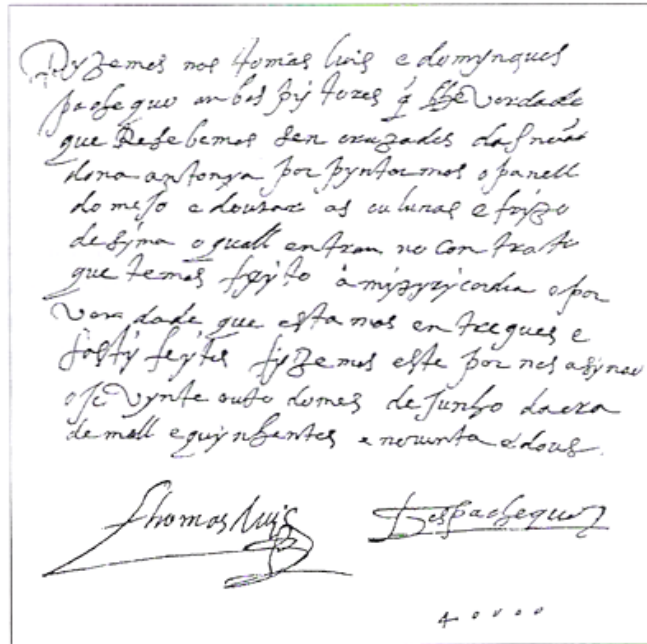


Fig. 2.
Recibo datado de 28 de Junho
de 1592, referente à *Visitação*,
«paynell do meyo».
Assinado por Tomás Luis
e Domingos Pacheco.

C) Estudo iconográfico e iconológico

O estudo iconográfico e iconológico do painel *Visitação* poderia ser baseado no nosso recente estudo «*Ver através da Visitação de Tomás Luis (c. 1565 – c. 1612): contributos iconológicos*»⁶⁷, apresentado no II Colóquio de Doutorandos do IHA da FLUL, *Ver a Imagem*. O estudo acima mencionado, baseado nos três níveis de leitura de uma obra segundo Panofsky⁶⁸, apresenta o significado intrínseco da pintura de Tomás Luis, enquanto documento sobre a personalidade do artista e as tendências espirituais do contexto sócio cultural da época. Partindo dos estudos⁶⁹ preliminares sobre este painel, realizados entre 1999 e 2005, identificámos as dez personagens presentes (estavam claramente identificadas a Virgem e Santa Isabel) e o espaço envolvente – paisagem e edifícios (hipóteses de leitura). Um olhar atento sobre o objecto, os seus “motivos artísticos” (linhas, volumes e cores), confrontado com oito fontes literárias que circulavam na época criteriosamente seleccionadas (estudos consultados baseiam-se em geral apenas

⁶⁷ F. R. CORDEIRO, *Ver a Imagem*, no prelo, 2010.

⁶⁸ E. PANOFSKY, *Estudos de Iconologia, temas humanísticos na arte do Renascimento*, Lisboa, 2ª Ed. Estampa, 1995.

⁶⁹ Sobre a leitura iconográfica do painel de Tomás Luis: V. SERRÃO, *A pintura maneirista em Portugal, Tomás Luis e o antigo retábulo da Misericórdia do Montijo (1591-1597)*, Súmula da Conferência realizada nos Paços do Concelho do Montijo, estudo inédito, 1999; V. SERRÃO, 2002 e V. SERRÃO; F. R. CORDEIRO, 2005.

na Bíblia sagrada), contrapõe e complementa teses anteriores, mas sobretudo legitima a “conflituosa” presença de S. José na *Visitação* de Thomás Luis com base nos seus atributos e numa fonte literária do século XIII, desconhecida em vários estudos⁷⁰ internacionais realizados no último meio século, e que influenciou as imagens votivas da Santa Casa.

O conhecimento iconológico da obra poderia ser adquirido pelo visitante de forma interactiva através de audiovisuais – Ecrã “de toque” ou Museu virtual –, com perguntas e respostas múltiplas. Como prémio final, virtual, sugerimos que o Ecrã apresentasse uma parte de um canto polifónico⁷¹, música vocal que na época de Thomás Luis deveria seguir normas tridentinas determinadas⁷² – por ex. o «*Benedictus*»⁷³ de Filipe de Magalhães⁷⁴ (30 segundos) –, com uma discreta indicação dirigida “aos amantes de Património Cultural”: a existência do CD na loja do PC. Os pontos A e B e o D, apresentado de seguida, são também passíveis de serem apresentados à comunidade e ao público em geral, por meio de ecrãs interactivos.

D) História trans-memorial

Em 1998 a pintura chegou-nos como um fragmento que apesar de estar em calamitoso estado de conservação se encontrava imbuído de história *trans-memorial* material e imaterial que nos auxiliou na compreensão da forma e extensão das graves patologias observadas, entre elas uma rara.

A *Visitação* teve o seu nascimento e o seu período de apogeu ao qual se sucedeu um de decadência e uma ressurreição.

Provavelmente terá estado em bom estado de conservação durante um século e meio após a sua feitura, pois um documento de 1710⁷⁵ refere obras na igreja realizadas pelo pedreiro Amaro dos Santos, mas ainda nada refere sobre a *Visitação*.

Meio século mais tarde, em 1755, todos sabem o que aconteceu...

⁷⁰ L. RÉAU, 1957; M. B. ALBUQUERQUE, 2001; SERRÃO, 2002; SERRÃO; CORDEIRO, 2005 e J. M. GONZÁLEZ GÓMES, 2005.

⁷¹ Sobre o canto polifónico: M. ULRICH, *Atlas de música*, vol. I, Spain, Alianza Editorial, 2004.

⁷² Em 1562, o Concílio de Trento abordou várias questões relativas à música religiosa. O debate que mais rumor provocou foi o referente à natureza da polifonia religiosa. Um grupo de delegados decretou: «Terão de remover da igreja toda a música que contenha, seja no canto ou no toque do órgão, algo de lascivo e impuro». Tradução da Autora. A. W. ATLAS, “La Contrarreforma en Italia y España”, *La Música del Renacimiento*, Madrid, Ediciones Akal, S. A., 2002, cap. XXXVII, p. 652.

⁷³ «*Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis*». Ars Nova; Bo Holten (direc.), *Early Music – Portuguese Polyphony*, CD, Germany, HNH International Ltd., 1995. Este canto convidaria o visitante a sentir-se integrado no PC da SCMM. O seu conteúdo tem ligação com as palavras proferidas por Santa Isabel à Virgem Maria na *Visitação*: «Bendita és tu entre as mulheres e bendito é o fruto do teu ventre». Evangelho de S. Lucas (1, 42). Bíblia Sagrada, Difusora Bíblica (Missionários Capuchinhos) 1991, p. 1361.

⁷⁴ CD Ars Nova acima referido, com música dos três dos compositores de música polifónica mais famosos na época de Thomás Luis: Manuel Cardoso (1566-1650), Duarte Lobo (c. 1565-1646) e Filipe de Magalhães (c. 1571-1652).

⁷⁵ AHMM, *L.^a de Rec. e Despesa da Miz.^a de 1708-1734*, fl.19. In V. SERRÃO, 2005, p. 22.

Dois anos após o terramoto realizaram-se grandes obras na capela-mor da igreja, infelizmente não discriminadas. No decorrer dessas obras é plausível que a pintura tenha sido removida do seu local original de exposição e tratada com incúria, pois em 1768 já se encontrava em «estado de velhice e incapacidade»⁷⁶.

Em 1789-90 a SCM da Aldeia Galega contrata o carpinteiro Eusébio dos Santos e o pintor-dourador Matias Gomes Neto para realizar uma obra no altarmor⁷⁷. Cuidamos que nessa época a pintura, anteriormente dada como “inútil”, terá, a ajuizar pelas longas incisões verticais, horizontais e semi-circulares (marcas de compasso) que apresentava na frente, sido utilizada para outra função: como superfície de trabalho.

É plausível que a obra tenha sofrido a sua decadência quase definitiva em 1799, quando o pintor Manuel António Araújo é contratado para realizar uma nova *Visitação* para a boca da tribuna⁷⁸. Nessa altura a obra terá sido utilizada para uma segunda função: parede de forro da tribuna setecentista. Com esse propósito a pintura foi mutilada, cortada, desbastada (na frente e no reverso), as suas travessas foram arrancadas e desprezadas (deixando alguns dos cravos que as prendiam no painel), foi colocada na tribuna e repintada com uma monocromia branca nas superfícies expostas, onde havia acesso (90% do fragmento).

Pontualmente o suporte da pintura sofreu um ataque biológico de insectos xilófagos, não se podendo precisar a sua datação (diagnosticado em 2003).

A pintura ficou esquecida, desmemoriada, durante dois séculos... até... ao seu providencial achamento em 1998 (Fig. 6).

Seguiram-se duas intervenções de conservação e restauro no espaço de meia década.

A descoberta de 1998 constituiu um importante contributo para a história da pintura maneirista portuguesa, em particular para a obra do grande mestre Thomás Luis. Antes deste achado, o artista já era conhecido como pintor das modalidades de óleo e de fresco, mas apenas se conheciam exemplos pictóricos materiais desta última técnica. A sua actividade como pintor de óleo era conhecida apenas sobre uma base cripto-histórica, a partir de documentação arquivística referente à *Visitação*⁷⁹, pintura que era dada como desaparecida ou mesmo “morta”.

Na sequência deste essencial acontecimento o painel de Thomás Luis sofreu a primeira intervenção de conservação e restauro, realizada em duas fases.

A primeira fase implicou a limpeza da frente da pintura com a obra na tribuna setecentista, com remoção de: tinta branca (que cobria 90% da obra); verniz; e «três camadas pictóricas»⁸⁰. A limpeza causou duas patologias graves:

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ AHMM, *L.º de Rec. e Despesa da Miz.*, cx. 44. Recibo de 8 de Março de 1789. *In Idem.*

⁷⁸ “Os Painéis da igreja da Misericórdia do Montijo”, *Nova Gazeta*, 26 de Novembro de 1999. *In Idem.*

⁷⁹ Até 1998 a pintura *Visitação* de Thomás era apenas conhecida com base nos documentos referidos em: J. S. QUARESMA, 1948, p. 41. V. SERRÃO, 1983, docs. n.º 60, 62, 66, 67, 84 e 85, pp. 126, 127, 331, 348, 326-328, 389 e 390.

⁸⁰ SCMM, *Ofício ref.º 614/04, 07/12/2004*, Montijo, Documentação fotográfica inédita, 2004.

a lixiviação⁸¹ (Figs. 7 – 9) e a transposição⁸². Na mesma época, os técnicos procederam ainda ao bárbaro desbaste total dos estratos pictóricos no canto superior esquerdo da pintura, incluindo de parte do suporte, por meio de «rebarbadora eléctrica com lixa n^o4»⁸³ – figs. 3 a 5.

Em 2003 a análise da superfície pictórica com luz normal e sob radiação ultra violeta (UV) permitiu à autora confirmar a presença de verniz em grandes extensões e em resíduos dispersos, que fluorescia do mesmo modo nas duas zonas⁸⁴.

As zonas com verniz (cerca de 10% da frente da pintura), ainda se apresentavam intactas, sem as patologias acima referidas, pois correspondiam às áreas da *Visitação* a que os técnicos não tiveram acesso durante a limpeza, por estarem encostadas no forro da tribuna setecentista. Detectamos que as lixiviações mais profundas estavam circunscritas a zonas com arrependimentos do artista. A observação de contornos de uma pintura subjacente (arrependimentos de Thomás Luis, tenuemente visíveis a olho nu), terá sugerido aos técnicos a presença «de outra pintura subjacente mais antiga»⁸⁵, levando-os a optar pelo sacrifício de «três» estratos pictóricos originais. A nosso ver, a primeira fase da intervenção de 1998 não foi ponderada, i.e. realizada com o conhecimento prévio da técnica e dos materiais originais, o «trabalho (...) contribuiu (...) para ampliar as feridas na tábua *Visitação*, através de uma intervenção infelizmente não avisada (e não acompanhada)»⁸⁶ (Figs. 6 e 7).

⁸¹ A lixiviação é causada por limpeza inadequada realizada com um agente de limpeza com afinidade química tanto com os materiais a remover como com aqueles a preservar. O solvente ou mistura causa a distensão das camadas cromáticas originais, na sua espessura e o consequente enfraquecimento do aglutinante quando exposto às moléculas do solvente. Quando o solvente evapora dá-se a contracção das camadas cromáticas e a perda de aglutinante(s) e de pigmento(s).

⁸² Transposição – «[Do lat. *Trans* + *positio*.] s. f. Acto ou efeito de transpor (...). «Transpor – [Do lat. *Transponere*] 1. v. tr. Pôr (alguma coisa) em lugar diferente daquele onde ela estava ou devia estar». C. Figueiredo, vol. II, 1996, pp. 2497-2498. Tal como a lixiviação, também é causada por uma limpeza inadequada, a diferença reside no facto de que neste caso não há perda definitiva da camada cromática original. Após a alteração química e física de uma camada cromática, a sua distensão por acção das moléculas do solvente, esta é transposta por via mecânica do seu local original para outro vizinho, alterando as características físicas e ópticas da obra. Atenção, trata-se de uma patologia nova, não confundir com a etapa de tratamento, utilizada no passado, também denominada transposição que consistia na transposição da camada pictórica não no mesmo suporte (patologia) mas para outro de substituição (tratamento). Patologia denominada pela autora numa reunião interdisciplinar, em 2003, pois não está definida em glossários internacionais, tais como: CCI, “Condition Reporting – Paintings. Part III: Glossary of Terms”. *CCI Notes 10/11*, Ottawa, Communications Canada, 1994. M. MENDONÇA *et al.*, *CD Rom Narcisse, Glossário Multilingue*, Lisboa, Arquivos Nacionais Torre do Tombo, 1993.

⁸³ Um estudo refere que as marcas semi-circulares na obra, pela sua forma, poderiam ter sido causadas por uma rebarbadora eléctrica. F.R. CORDEIRO, 2005, p. 63. Este instrumento apenas poderia ter sido utilizado no século XX. Segundo conseguimos apurar recentemente, este bárbaro desbaste ocorreu aquando da descoberta da obra, em 1998. A. Lopes, com. pess., 17 de Maio de 2010.

⁸⁴ F. R. CORDEIRO, 2010/01, pp. 77 e 78.

⁸⁵ F. R. CORDEIRO, “Problemas em intervenções de conservação e restauro. Como evitá-los?”, *Ge-conservación / conservação*, n^o1, 2010/12, in www.revista.ge-iic.com

⁸⁶ V. SERRÃO, 2002, p. 229.

A segunda fase da intervenção de 1998 incluiu etapas de conservação curativa (remoção das tábuas da tribuna setecentista; nivelamento das pranchas; colocação de oito travessas novas para estabilização do painel), e de restauro pontual do suporte e da camada pictórica (colmatação das lacunas no suporte com contraplacados e retoque monocromático cor-de-rosa claro⁸⁷, com repinte pontual⁸⁸, no canto superior esquerdo da obra – intervenção estética, para facilitar a leitura).

A presença de uma etapa de restauro – o retoque monocromático (figs. 5 e 7) –, normalmente consecutiva às operações de conservação curativa, foi efectuada antes da conclusão da remoção do verniz, demonstrando-nos que provavelmente a intervenção foi considerada como concluída. A pintura permaneceu durante meia década com verniz por remover (em resíduos pontuais e em grandes zonas – parte central esquerda da terceira tábua e zona inferior do painel, da terceira à oitava tábuas).

Tendo em conta que, devido à falta de critérios científicos, se perderam recentemente camadas cromáticas originais na pintura *Visitação*, cremos que é imperativo que se reflecta sobre os «problemas em intervenções de conservação e restauro»⁸⁹ e se forneçam directrizes para acautelar que situações semelhantes se repitam.

A análise trans-memorial e a “história clínica” da *Visitação* permitiram à autora entender melhor as patologias e as suas causas, para então prosseguir com a última intervenção de conservação curativa e de restauro, efectuada entre 2003 e 2004⁹⁰. Esta intervenção alicerçou-se num preliminar estudo interdisciplinar e em princípios éticos e de *autenticidade*, com o objectivo de preservar os vestígios originais. Na reintegração cromática não se recorreu a interpretações hipotéticas, não aceitáveis segundo o Art. 24b i) do Documento da UNESCO de 1994⁹¹, apostando-se assim em investigação histórica futura que a legitime (fig. 8).

Workshop

No final da breve história *trans-memorial* do artefacto propomos a sensibilização do visitante para o respeito pela integridade histórica, estética e técnica do artefacto através de um breve workshop.

Como o retoque científico de qualquer pintura figurativa, com lacunas de grandes dimensões, na ausência de fontes credíveis – desenhos ou gravuras coevas –, não pode ser efectuada em zonas sem vestígios do desenho original, propomos um Workshop para crianças dos 6 aos 12 anos, a realizar numa sala ou zona isolada, sem bens culturais.

⁸⁷ F. S. Gonçalves, «Artificie Principal» do ex Instituto José de Figueiredo, actual Lab. C&R JF/IMC IP (trabalho particular), com. pess., Outubro de 2003.

⁸⁸ F. R. CORDEIRO, 2010/01, pp. 85 e 88.

⁸⁹ F. R. CORDEIRO, 2010/12.

⁹⁰ F. R. CORDEIRO, 2010/01, pp. 73-87.

⁹¹ O Comité do Património Mundial sublinha em 1994, que a reconstrução só é aceitável com base numa documentação detalhada e completa do original, não se aceitam interpretações conjecturais. UNESCO/ICCROM/ ICOMOS, *The Nara Document on Authenticity*, Japan, 1994. Editado por Mr. Raymond LEMAIRE e Mr. Herb STOVEL – WHC/ 2/ Revised, Art. 24b i), p. 10.



Fig. 3.
Lixiviação na zona da mão da Virgem deixando visível um arrependimento antes invisível ou tenuemente visível.



Fig. 4.
Transposição da coluna para cima do chapéu da Virgem.



Fig. 5.
Desbaste das camadas pictóricas na zona do céu (marcas semi-circulares), retoque das zonas desbastadas e repinte total dos vestígios de céu. Fotografia sob luz rasante.



Fig. 6.
Descoberta do painel da *Visitação*, de Thomás Luis em 1998.



Fig. 7.
A *Visitação* após a intervenção de conservação e restauro de 1998.



Fig. 8.
Painel depois da intervenção de conservação curativa e de restauro de 2003-2004.

O Workshop poderia desenvolver-se da seguinte forma:

- Fornecimento de reproduções da *Visitação* de Thomás Luis com as zonas em madeira (áreas desbastadas e dos acrescentos novos) tratadas informaticamente a branco ou recortadas e coladas numa folha branca;
- Entrega de lápis de colorir (as canetas não são adequadas em Pólos Culturais) para reconstruir, “recriar”, o que poderá ter estado representado;
- Exposição das obras;
- Reflexão, debate e conclusões finais.

1.2.2. Divulgação – apoio publicitário e pedagógico

Como meios de divulgação⁹² do conteúdo da exposição, através de apoio publicitário e pedagógico propomos:

- i) Microfilmagem de documentos históricos para uma adequada divulgação da *autenticidade* histórica da *Visitação* testemunhando a «credibilidade e fiabilidade das fontes de informação»⁹³;
- ii) Legendagem criteriosa dos bens culturais expostos no PC – indicando o nº Inv., o proprietário ou doador (conforme os casos), o tema, a dimensão, a técnica, a data ou contexto histórico, e a função –, colocada sempre no mesmo local, do lado direito da obra (a legendagem da *Visitação* deveria ser alterada⁹⁴);
- iii) Divulgação através de vários meios de comunicação – internet, televisão, imprensa, rádio, *banner* na fachada exterior da igreja com o Nome e o Logótipo da instituição, *out doors*; Roteiro; Agenda Cultural; catálogos e desdobráveis que transmitam de forma concisa a mensagem da exposição –;
- iv) Inserção do PC da SCMM numa “rota cultural” ligada a uma “rede de pólos culturais” com as mesmas características (igreja e museu);

⁹² Sobre este assunto: M. A. ORNELAS, *Promover o Museu, Comunicar com o Público*, Lisboa, Tese inédita de Mestrado em Museologia e Património, N. C. GUEDES (Orient.), vol. I, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/ Universidade Nova de Lisboa, 2005, p. 148-150.

⁹³ UNESCO/ ICOMOS/ ICCROM (Japão, 1994), cit. J. COSTA, 1999, p. 82. Nesse sentido, no dia 12 de Fevereiro de 2009 propusemos ao Dr. Francisco Correia, mesário da SCMM, a ideia de um projecto de microfilmagem de certos documentos relativos à Santa Casa da antiga Aldeia Galega, incluindo o retábulo, permitindo a sua futura acessibilidade sem a necessidade de manusear os originais em mau estado de conservação.

⁹⁴ A *Visitação* apresenta actualmente uma legendagem gravada em três diferentes placas de latão, colocadas no bite do estrado em que o painel assenta: na placa do lado esquerdo lê-se o nome da conservadora-restauradora responsável pela última intervenção; a chapa ao centro apresenta o tema, o autor e a época; a placa do lado direito divulga o ano de finalização da segunda intervenção de conservação e restauro (após a descoberta de 1998), o proprietário e o mecenas. A localização da tripla legendagem tem-se demonstrado inadequada por dois motivos: difícil leitura – as placas estão a uma distância de um metro e meio, intervalo até ao ângulo de visão de um observador de estatura média –; a limpeza periódica das placas tem degradado de modo cumulativo o bordo inferior da pintura.

- v) Criação de uma loja (com localização a ponderar de modo a não interferir com a integridade histórica, estética e física do edifício do PC SCMM), onde o visitante poderá adquirir informação publicitária e livros didáticos sobre: História (incluindo a história da Santa Casa da Misericórdia, da *Visitação* de Thomás Luis e dos outros bens culturais do acervo); Conservação Preventiva (para consciencialização do público em geral); Inventário; Agenda Cultural; Roteiro; Postais das obras aí expostas; Música (CD a preço módico com uma colectânea de cantos polifónicos do tempo de Thomás Luis, com um CD “bónus” com a história da SCMM, desde o seu instituidor até aos nossos dias, incluindo ainda documentação escrita e fotográfica dos principais bens culturais aí expostos; malas, porta-moedas, porta-chaves (etc.) realizados com *banners* do PC da SCMM (educando à economia sustentada); catálogos da exposição; folhetos e desdobráveis publicitários;
- vi) Concertos de música sacra como forma de promover um espaço cultural sagrado, mediante a exibição de concertos de música gratuitos ou a preço módico (financiados por instituições mecenas, cujo logótipo poderia ser publicitado no CD do respectivo concerto, vendido na loja). Estes concertos deverão ser pontuais (ex. Junho e Setembro).

1.2.3. Acessibilidade

Para melhorar as valências do PC da SCMM, por ora encerrado ao público por questões administrativas, poderiam ser considerados dois casos:

- i) Abertura ao público, mantendo a porta aberta de modo gradual e sustentado, através da criação de uma equipa de voluntários – paroquianos, técnicos que a respectiva Junta de Freguesia ou a Câmara Municipal disponibilize, jovens (guias ou escuteiros) ou reformados –, que possa, mediante a assinatura de um «Termo de Responsabilidade»⁹⁵, colaborar em visitas guiadas e na vigilância (por ora a igreja é aberta apenas 1 vez por semana);
- ii) Acessibilidades para público com deficiências motoras (rampas).

1.2.4. Mecenato – Amigos do Pólo Cultural

Esta iniciativa tem demonstrado eficiência noutros PC. Os amigos do PC SCMM ajudariam a preservar e a promover o acervo. Graças aos seus donativos

⁹⁵ No Termo de Responsabilidade (TR) deve constar a descrição das partes envolvidas, nome e morada, BI, período da prestação de serviços, compromisso de confidencialidade sobre qualquer assunto referente à igreja e ao museu. A quebra de sigilo é passível de procedimento criminal. O TR deve ser assinado em triplicado pelo prestador de serviços e pelo responsável pelo PC. Directrizes baseadas no TR para «elaboração de um pré-inventário» do *Projecto igreja segura*. In *Manual Básico de Segurança, Projecto igreja segura*, Lisboa, ISPJCC/ MAHPJ, 2004, p. 20.

seria possível recorrer a conservadores-restauradores experientes, acreditados, quando necessário (ponto 2.2. c).

2. Conservação Preventiva

O PC da SCMM da antiga Aldeia Galega, actualmente não tem um curador. Na maioria dos museus, o curador é o responsável pelas exposições. É ele quem dá o seu consentimento para o empréstimo de obras, que elabora as diferentes políticas do museu como por exemplo a política de aquisição, a política de empréstimo, a política de Conservação Curativa e de Restauo; e a política de Conservação Preventiva⁹⁶.

Com o intuito de atenuar a falta de um curador no PC da Santa Casa fazemos aqui algumas propostas referentes a acções de conservação preventiva, no sentido de prolongar a vida da *Visitação* de Thomás Luis.

Na resolução do encontro de Nova Deli de 2008, o ICOM-CC como política preventiva refere acções ligadas à curadoria, entre elas a «formação de funcionários» e «sensibilização do público em geral», medidas a considerar para, se não for possível cessar, pelo menos minimizar futuros danos na *Visitação* de Thomás Luis e noutros bens culturais:

«Conservação preventiva – compreende todas as medidas ou acções que tenham como objectivo evitar ou minimizar futuras degradações ou perdas de leitura e de material, partindo do contexto ou ambiente circundante de um bem cultural ou, mais frequentemente, de um conjunto de bens, independente da sua condição ou idade. Essas medidas e acções são indirectas pois não interferem com os materiais nem com a estrutura dos bens, e não modificam a sua aparência. Exemplos: o inventário, armazenamento, manuseamento, embalagem, transporte, segurança, controlo das condições ambiente (...), planos de emergência, formação de funcionários, sensibilização do público e conformidade a normas jurídicas»⁹⁷.

É fundamental que todo o pessoal relacionado com os bens culturais, desde o proprietário, ao guarda, à empregada da limpeza, ao guia, até ao público em geral, seja sensibilizado sobre a importância e o seu papel na salvaguarda do património, memória da nossa identidade.

Até pequenos esforços no controlo dos factores externos de degradação a que a *Visitação* e outros bens culturais expostos na sua proximidade estão sujeitos, terão a longo termo um efeito positivo na colecção, não só material (na integridade histórica, técnica e estética dos artefactos) como económico (evitando

⁹⁶ Sobre o papel do curador (ou “conservador”): D. GUILLEMARD, “Conservation? Restauration?”, 3^{ème} Colloque de l’Association des Restaurateurs d’Art et d’Archiologie de Formation Universitaire, Paris, ARAAFU, 1992, pp. 13 – 22.

⁹⁷ F. FIGUEIRA, 2007, pp. 55-56.

despesas avultadas em intervenções de conservação preventiva, de conservação curativa ou de restauro).

Para a adequada preservação da *Visitação* devem ser tidos em conta três componentes do problema – a realidade do edifício (igreja da Misericórdia); a pintura; o clima envolvente (interior e exterior) «olhando as normas e as recomendações como balizas de orientação mas não como imperativos, visto que muitas [como os valores de HR padrão] foram concebidas bem longe da nossa realidade»⁹⁸.

Tendo em conta os factores de degradação ambientais, biológicos e humanos, a evitar na *Visitação* e nos outros bens culturais próximos, fornecemos à SCMM directrizes de prevenção⁹⁹, em 2004. Este artigo procura complementar algumas das medidas propostas, de modo a retardar a degradação na obra devido a manuseamento, manutenção, luz e Humidade inadequados.

2.1. Manuseamento e manutenção

No diagnóstico da *Visitação* realizado em 2003, detectámos que os factores de degradação humanos foram os responsáveis pelos danos mais graves e em maior extensão. Esta constatação demonstra que é importante reforçar as medidas preventivas neste âmbito.

O caso da pintura de Thomás Luis demonstra que o Homem, assim como é capaz de criar obras impares, únicas, também tem a capacidade de destruir de forma voluntária (incisões, corte e desbaste das tábuas do painel), ou involuntária (manuseamento inadequado – impactos acidentais antigos e recentes-, e manutenção inadequada¹⁰⁰, incluindo “restauros” fraudulentos¹⁰¹ e fumo de velas).

A manutenção parece implicar como regra geral o manuseamento. Não é bem assim. Este trabalho procura sensibilizar proprietários, gestores de colecções e o público em geral para o facto de que o manuseamento nem sempre é necessário e sendo um dos factores de degradação dos bens culturais mais grave, por ser mais frequente, merece uma atenção redobrada.

⁹⁸ L. E. CASANOVAS, “A Memória dos Arquivos”, *Arquivos e Bibliotecas*, nº20, Lisboa, A&B, 28 de Novembro de 2007, p. 6.

⁹⁹ F. R. CORDEIRO, 2005, pp. 79 e 86.

¹⁰⁰ Em Fevereiro de 2009, exactamente cinco anos decorridos desde a última intervenção científica de conservação e restauro na *Visitação*, diagnosticámos com desalento novos danos na obra causados por manuseamento e manutenção precários: impactos acidentais (riscos) na zona lateral esquerda; marcas de lixiviação na zona inferior (perda da camada de protecção e de velaturas de retoque), e manchas de sujidade no canto superior direito.

¹⁰¹ Acções de conservação e restauro fraudulentas, acríticas e sem bases científicas, realizadas por profissionais sem habilitações e/ou experiência implicam a adulterando da leitura das obras, tal como no caso da pintura *Visitação* de Thomás Luis, que em 1998 sofreu a remoção de camadas cromáticas originais, como referimos.

2.1.1. Manuseamento

Porque é o manuseamento adequado importante?

Os diagnósticos que a autora realizou em mais de seiscentos bens culturais, permitem-lhe aferir que muitos dos danos são causados por manuseamento inadequado. Damos alguns exemplos: esculturas em ligas metálicas com marcas de oxidação causadas por manuseamento sem luvas; vidros de molduras com riscos ou fissuras; molduras com zonas salientes lacunares; cerâmica partida; pinturas sobre tela com rasgões e estalados em forma de “caracol” (ou “teia de aranha”) devido a impactos acidentais, riscos causados por impacto de material abrasivo, dedadas de gordura; pinturas sobre madeira com marcas de abrasão e manchas de sujidade devido a manuseamento inadequado (tal como as marcas recentes no painel *Visitação* de Thomás Luis).

Estes danos poderiam ter sido evitados mediante formação preventiva sobre os cuidados a ter durante o manuseamento de objectos.

Segundo as normas de manuseamento do National Parks Service (NPS): «A Conservação Preventiva começa no manuseamento cuidadoso. O manuseamento apropriado é maioritariamente uma questão de senso comum e é necessariamente para a protecção dos objectos. No entanto as boas técnicas de manuseamento não são constantes»¹⁰².

A mesma instituição americana refere: «quanto menos os objectos são manuseados, mais tempos sobreviverão»¹⁰³.

O manuseamento adequado é muito importante, mas como regra geral deve-se evitar manusear uma pintura (ou qualquer outro objecto num museu) a não ser que seja imprescindível para a sua preservação.

Sempre que seja “imprescindível”¹⁰⁴ o manuseamento de bens culturais propomos:

- i) Remover todos os objectos pessoais que possam causar danos como por exemplo riscos acidentais (ex. relógio, anéis, pulseiras, colares, brincos, fivelas, botões de punho);
- ii) Colocar uma bata limpa;
- iii) Colocar máscara sempre que necessário (prevenção contra a inalação de fungos, poeiras, poluentes, sais, etc) com filtros pessoais de respiração;

¹⁰² Tradução da autora. NPS, “Handling, Packing, and Shipping”, *Museum Handbook*, Washington DC, Museum Management Program, 1999, cap. VI, Part I, p. 2.

¹⁰³ *Idem. Ibidem*, p. 5.

¹⁰⁴ O manual da ISPJCC/ MAHPJ refere cinco medidas de manuseamento: «se remover uma peça, faça-o com o máximo cuidado; nunca peque nem puxe saliências mais frágeis; não arraste a peça; antes de pegar na peça certifique-se que o caminho a percorrer está desobstruído (...); peça ajuda a terceiros sempre que necessário (...) [para] transportar a peça em toda a segurança». Este estudo não consciencializa os responsáveis pela protecção do património sobre a “imprescindibilidade” do transporte de um bem, sempre a evitar (e nada refere sobre a utilização de luvas). ISPJCC/ MAHPJ, 2004, p. 22. Sobre manuseamento adequado: CCI, 1993 A; CCI, “Basic Handling of Paintings”, *CCI Notes*, 10/ 13, Ottawa, Communications Canada, 1993 C; NPS, 1999.

- iv) Limpar todas as superfícies que estarão em contacto com o artefacto (parede, estrado, pavimento);
- v) Lavar as mãos (mesmo que não pareçam sujas¹⁰⁵);
- vi) Colocar luvas¹⁰⁶ justas (luvas largas não permitem um manuseamento seguro, podem escorregar e provocar danos) de algodão ou de vinil;
- vii) Evitar o contacto do artefacto com fontes de gordura como a pele (cara, braços) ou o cabelo (prender o cabelo);
- viii) Conhecer o estado de conservação do objecto antes de o manusear (tomar as medidas necessárias para prevenir o aumento de eventuais danos que impliquem o aumento de gastos com intervenções de conservação curativa e de restauro);
- ix) Fazer o reconhecimento do caminho antes de carregar o bem cultural (antes de o levar para diagnóstico proteja o novo local com material adequado; se o leva para transporte tenha o material previamente pronto; se o transporta para o pendurar, tenha o modo de suspensão preparado);
- x) Movimentar o objecto apenas se indispensável;
- xi) Pegar em cada peça como se fosse insubstituível, a peça mais valiosa do mundo;
- xii) Movimentar um objecto de cada vez;
- xiii) Nunca ter pressa;
- xiv) Não correr riscos;
- xv) Não fumar, comer ou beber enquanto manuseia objectos;
- xvi) Nunca tocar na camada pictórica (se a obra não tem bordos, sem camada pictórica, embalar primeiro com papel acid free, seguido de folha de polyetileno ou plástico de bolhas de ar, com as bolhas para fora);
- xvii) Nunca carregar um artefacto pesado e/ou de grande dimensão (como a pintura *Visitação* de Thomás Luis) sozinho, pedir ajuda a terceiros e se ainda for pesado colocar num carrinho protegido com material acid free antiderrapante, adaptado ao objecto;
- xviii) Não encostar pinturas, ou outros bens, uns aos outros;
- xix) Escrever as regras referidas, afixá-las na área de armazenamento, dar um exemplar a cada um dos indivíduos envolvidos no PC, confirmar que todos leram as regras, revê-las periodicamente e ter especial atenção na formação de novo pessoal contratado.

¹⁰⁵ As mãos podem contaminar os artefactos com: terra, fungos, ácidos, gordura ou sais (que quando retidos no objecto promovem a sua corrosão). NPS, 1999, p.6. CCI, 1995, p. 3.

¹⁰⁶ As luvas de vinil são adequadas para: cerâmica e vidro; objectos com superfície pegajenta; espécimes naturais, documentos gráficos frágeis e danificados ou outro material orgânico que possa agarrar fibras (presentes em luvas de algodão). As luvas de algodão são para: pintura; escultura e documentos gráficos em bom estado de conservação.

Como medidas preventivas contra manuseamentos motivados por curiosidade ou tentativa de furto, propomos:

- i) Colocar um empregado ou guarda nos espaços do pólo cultural;
- ii) Usar baias (colmatar a baía já existente na frente da *Visitação*, nos lados esquerdo e direito);
- iii) Colocar sinais de aviso – “Não tocar”;

Colocar alarmes e câmaras de vigilância em local apropriado.

2.1.2. Manutenção¹⁰⁷

a) Que cuidados ter em caso de sinais de sujidade?

- O «pessoal da limpeza de um museu deve ser instruído para não limpar a sujidade»¹⁰⁸ de um artefacto, por via mecânica ou química, como parte dos seus procedimentos de manutenção;
- Explicar, com exemplos, a todo o pessoal envolvido no PC, os danos irreparáveis provocados por pessoal não qualificado, em limpezas por via química com agentes de limpeza (comerciais) ou em limpezas mecânicas, mostrando o caso da *Visitação* de Thomás Luis (intervenção de 1998);
- Não utilizar pesticidas ou sprays de mobiliário em artefactos ou próximo destes;
- Antes de trabalhos de construção civil no interior do edifício (ex. estucagem, pintura de paredes, colocação de papel de parede ou electricidade) remover o(s) objecto(s) seguindo as medidas acima referidas ou proteja-o(s) (caso de pinturas de grande dimensão e elevado peso, como a *Visitação* de Thomás cuja deslocação deve ser sempre evitada, pois uma imprudência pode causar danos irreversíveis e irreparáveis).

b) Que cuidados ter em casos de danos por água ou fogo?

- Contactar um conservador-restaurador imediatamente;
- Em caso de cheia não tentar limpar lama ou sujidade; não tratar um bem cultural empenado (madeira) ou com encolhimentos e descamações (tela), acções que podem aumentar ou agravar as alterações;
- O fogo pode destruir total ou parcialmente materiais combustíveis, carbonizar suportes lenhosos e criar bolhas na camada pictórica ou na douradura de artefactos; nunca tentar pressionar as camadas cromáticas ou a douradura para ficarem como estavam (apenas um conservador-restaurador treinado saberá quais os procedimentos a tomar);
- Salvar primeiro os bens culturais de valor mais elevado na colecção (durante a cheia ou fogo).

¹⁰⁷ Sobre este assunto: CCI, 1993 A; CCI, “Care and Cleaning of Iron”, *CCI Notes*, 9/ 6, Ottawa, Communications Canada, 1995.

¹⁰⁸ CCI, 1993 A, p.3.

c) Porque deve o curador contactar um conservador-restaurador?

A noção de conservação e restauro de bens culturais e das funções do conservador-restaurador, profissional responsável pela «identificação, preservação, conservação e restauro de bens culturais»¹⁰⁹, sofreu uma alteração gradual ao longo dos séculos¹¹⁰.

No século XVI, era comum o termo *restaurare*, função de pintores e artifices responsáveis por raspar, limpar “drásticamente” (até se perderem quase completamente as camadas de policromia e/ou douradura que cobriam certo artefacto), acrescentar, substituir, alindar, refrescar, acrescentar, remodelar, redourar, recolir, repintar, envernizar sobre repintes e sujidade, e até por vezes, adaptar o artefacto a outras funções ou mesmo destruí-lo e substituí-lo por uma réplica ou por uma obra de tema e estilo distintos. Era dada importância sobretudo à “estética” em detrimento dos parâmetros histórico e técnico.

Hoje, os três parâmetros acima referidos são indissociáveis e dá-se prioridade à conservação preventiva, a conservação curativa é apenas efectuada se necessário, em função do estado de conservação do objecto, para sua estabilização, e o restauro só se realiza se for essencial para a compreensão do significado do artefacto.

Existem muitas razões para hoje, em vez de contratar um “restaurador” inexperiente, um pintor, um pintor-decorador, um artífice ou um artesão (que infelizmente ainda continuam a delapidar o Património Cultural), contactar um conservador-restaurador acreditado¹¹¹, que com conhecimento em História da Arte, química, física e biologia, esteja treinado a diagnosticar patologias complexas, a extensão da deterioração e de intervenções ulteriores, analisar e identificar os materiais intrínsecos e efectuar uma intervenção assente em critérios científicos.

Para a adequada escolha e contrato com um conservador-restaurador, de modo a evitar “restaus fraudulentos”, é fundamental a certificação e a confirmação das suas referências, questionar a sua experiência e habilitações e estar seguro de entender os critérios do projecto científico e as razões da sua necessidade.

Em 2003, a ECCO e a European Network for Conservation-Restoration Education (ENCORE), no Documento “Educação e acesso à profissão de conservador-restaurador”, insistem na importância da experiência profissional do conservador-restaurador que «com a habilitação de grau de mestre estará qualificado

¹⁰⁹ <http://www.icom.org.br/codigoeticaICOM2006.pdf>

¹¹⁰ É a Revolução Neolítica que inclui uma primeira noção da preservação. O próprio homem e os seus utensílios eram enterrados, sendo conserváveis e transmissíveis como realidade transcendente. A partir da antiguidade temos notícia de tratamento em obras de arte com resultados por vezes semelhantes a certas acções de “restauro”. No século XVI o ensino do “restauro” é adquirido no atelier de pintura. O conceito de restauro com o significado próximo do actual surge só no século XVIII (se bem que ainda não conforme o conteúdo actual do termo) coincidindo com o nascimento das colecções públicas que sentem a necessidade de “restauradores” com uma formação específica.

As terminologias «conservador-restaurador», «conservação preventiva», «conservação curativa» e «restauro», e respectivos conteúdos, foram actualizados pelo ICOM-CC no 15º encontro em 2008 (Nova Deli) e traduzidos e adaptados à realidade portuguesa pela ARP, cit. F. FIGUEIRA, 2007, pp. 55-56.

¹¹¹ Acreditação do conservador-restaurador, in <http://www.arp.org.pt>.

para se inscrever no Doutoramento. Para se tornar um conservador-restaurador profissional pode lhe ser solicitado determinados anos de experiência [se ainda não adquirida], após a sua formação, consoante os requerimentos determinados pela organização de conservadores-restauradores nacional, no sentido de confirmar a sua capacidade de trabalhar eticamente, com competência e total responsabilidade na especialidade escolhida»¹¹².

Em 2009, o Diário da República insiste igualmente na importância da experiência, referindo que «um técnico habilitado [conservador-restaurador] tem formação superior de cinco anos em conservação e restauro e cinco anos de experiência profissional após a obtenção do título académico (...) relevantes na respectiva área de especialidade e no âmbito das obras ou intervenções em causa»¹¹³. Em casos excepcionais, poderá ter formação académica inferior, mas é exigido o mesmo tempo mínimo de experiência profissional¹¹⁴.

Apenas um conservador-restaurador acreditado, com formação superior e experiência não inferior a cinco anos, está habilitado a seguir na prática os códigos de ética do ICOM-CC (1984) e da ECCO (1993)¹¹⁵, podendo ser autorizado a realizar acções periódicas de diagnóstico, de conservação curativa, de restauro e a fornecer directrizes de conservação preventiva.

2.2. Luz

O efeito da luz é cumulativo, provoca a descoloração nos artefactos, sendo particularmente sensíveis os policromados, esculturas, pinturas de cavalete, iluminuras, aguarelas, e têxteis (sobretudo os tingidos com pigmentos orgânicos). No caso da *Visitação* de Thomás Luis temos finos estratos pictóricos, ricos em aglutinantes e pobres em pigmentos (alguns orgânicos), muito vulneráveis a este factor externo de alteração.

A *Visitação* está actualmente sujeita à incidência de dois tipos de luz:

- i) Natural;
- ii) Artificial.

2.2.1. Luz natural

A luz natural deve, tal como a artificial, ser filtrada.

¹¹² ECCO-ENCORE (2003), in <http://www.encore-edu.org>

¹¹³ MINISTÉRIO DA CULTURA, Decreto-Lei nº140/2009 (15 de Junho), *Diário da República*, 1.ª série, N.º 113. Regime jurídico dos estudos, projectos, relatórios, obras ou intervenções sobre bens culturais classificados, ou em vias de classificação, de interesse nacional, de interesse público ou de interesse municipal.

¹¹⁴ *Idem*.

¹¹⁵ Códigos de Ética do ICOM-CC (1984) e da ECCO (1993), cit. SERUYA, A. I., (Direc.) *A. CADERNOS de Conservação e Restauro*, Lisboa, Instituto Português de Conservação e Restauro, 2001.

Uma medida de filtrar os UV é isolar as duas janelas da capela-mor da SCMM, com uma película de protecção contra radiação UV. Esta película, já utilizada em alguns museus e outras instituições, permite: uma redução da radiação IV de 25%; uma redução da radiação visível de 23%; e uma redução da radiação UV de 99,9%. Mas atenção, as películas transparentes de absorção de UV irão reduzir a quantidade de UV, mas não a luz visível (i.e. a intensidade da luz).

Outra opção é o recurso a cortinas sintéticas, com tecelagem mais aberta (mais transparentes, que filtram 50% da radiação da luz visível) ou mais fechada e com película atérmica (mais opacas, que filtram até 90% da intensidade da luz e reduzem o calor) que se adaptam à realidade de cada instituição e reduzem os níveis de iluminância e de radiação UV, e a temperatura.

Outra possibilidade, é a colocação de cortinas *black out* nas janelas, que permite não só reduzir os níveis de iluminância e de UV, como também uma iluminação constante dos bens culturais no interior do PC, pois a sua iluminação deixa de depender da iluminação exterior, que varia ao longo do dia. Esta medida, embora drástica, nem sempre adequada e necessária, neste caso parece-nos pertinente pois poderá retardar o inevitável envelhecimento da *Visitação* de Thomás Luis, nomeadamente o aumento da transparência nos finos estratos pictóricos ricos em aglutinantes¹¹⁶ e a descoloração dos pigmentos orgânicos.

2.2.2. Luz artificial

O tipo de iluminação artificial para a *Visitação* foi escolhido e colocado pela SCMM tendo como base as directrizes fornecidas pela autora, quanto a: tipo de lâmpadas (com filtro UV); níveis de iluminância e de radiação UV; redução do tempo de exposição da obra à luz¹¹⁷.

Numa visita à igreja em Fevereiro de 2009 constatámos que a localização da iluminação, sobre o encabeço superior da obra, não é adequada pois provoca:

- Aceleração da descoloração dos tons originais da *Visitação* devido à proximidade da fonte de luz;
- Alteração considerável da leitura da pintura, fomentando a visão ilusória de “três arcos de volta perfeita” (ver fig. 9).

Tendo em conta casos semelhantes, o Canadian Conservation Institute, em 1993, no estudo *Environmental and Display Guidelines for Paintings*, refere que as «lâmpadas ligadas às molduras de pinturas não deverão ser usadas em exposições. Estas lâmpadas emitem luz e calor heterogêneo e excessivo»¹¹⁸.

¹¹⁶ «Sob a acção da luz forte verifica-se a decomposição do óleo». M. E. ARAÚJO, «Óleos, pintura e química», *Conservar Património*, Lisboa, Associação Profissional de Conservadores Restauradores de Portugal (ARP), n.º 2, 2005, p. 9.

¹¹⁷ F. R. CORDEIRO, 2005

¹¹⁸ Tradução da autora. CCI, “Environmental and Display Guidelines for Paintings”, *CCI Notes*, Ottawa, Communications Canada, 1993.

Também o ICOM-CC (2008), na definição de «Conservação preventiva», atesta que as «medidas e acções são indirectas pois não (...) modificam a sua aparência»¹¹⁹, ou seja, não alteram a leitura dos bens culturais.

Contribuindo a actual iluminação da pintura de Thomás para a sua alteração óptica e físico-química, como projecto de iluminação a realizar preferencialmente em equipa interdisciplinar, entre o responsável pelo PC, um conservador-restaurador (com experiência em conservação preventiva) e um electricista, propomos:

- i) Encarar qualquer projecto de iluminação como se se tratasse da obra mais valiosa e importante do mundo (tal como em qualquer outra acção de curadoria);
- ii) Medir o nível de iluminância e o nível de radiação UV, de modo a respeitar os valores adequados para pinturas a têmpera e a óleo como a *Visitação*;
- iii) Limpar a superfície da obra (conservador-restaurador especializado em conservação e restauro de pintura de cavalete, capacitado a diagnosticar os diferentes tipos de sujidade e a utilizar os agentes de limpeza adequados a cada produto de alteração e ao substrato a preservar);
- iv) Proteger a *Visitação* com material acid free adequado e utilizar luvas esterilizadas (de vinil ou de algodão);
- v) Remover o sistema de três lâmpadas existente sobre a *Visitação*;
- vi) Colocar uma iluminação lateral esquerda, localizada a cerca de 200 cm da *Visitação* a partir do ponto de luz presente no centro da abóbada da capela-mor (fig. 10), sem danificar ou ocultar a cruz pintada nesse local tecto, mantendo o interruptor do lado direito da obra (que sempre que estiver apagado evitará o efeito cumulativo da luz).

Com a iluminação afastada da *Visitação*, estudando o ângulo de incidência e reduzindo o tempo de exposição da obra à iluminação utilizando o interruptor existente (pontualmente), o efeito irreversível da acção cumulativa da luz pode ser consideravelmente reduzido.

Em muitos casos uma iluminação com 50 lux é suficiente para observar um artefacto. Caso se mostre necessário um valor superior para iluminar a *Visitação*, dada a sua dimensão, este nunca deverá exceder os 150 lux.

2.3. Humidade Relativa

O controlo total da HR, no ambiente dos PC, em geral tem-se mostrado além de dispendioso e nem sempre necessário.

A selecção de qualquer equipamento de controlo da HR deve ser fruto de um projecto preliminar reflectido em função dos “sintomas” das obras de arte e executado no sentido de atingir valores padrão concebidos bem longe da nossa realidade.

¹¹⁹ F. FIGUEIRA, 2007, pp. 55-56.



Fig. 9.
Thomás Luis, *A Visitação*
(1591-92). Iluminação formando
três "arcos de volta perfeita"
na pintura.

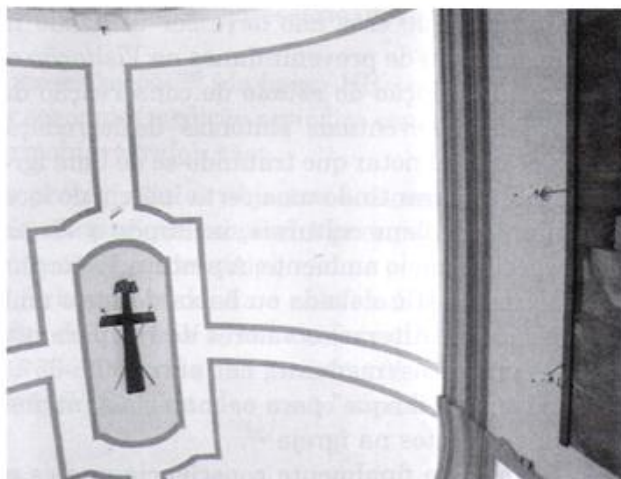


Fig. 10.
Ponto de luz útil para efectuar uma iluminação
adequada da obra.

Se os artefactos expostos no PC da SCMM não apresentam danos consequentes de oscilações nos valores de HR ou de níveis elevados (acima dos 75%) ou baixos (abaixo dos 45%), os níveis de HR não deverão ser alterados.

Deve-se apenas ter particular atenção às oscilações bruscas que ocorrem especialmente durante a deslocalização ou empréstimo dos bens culturais (no transporte e na nova localidade temporária), sempre a evitar com o objectivo de servir o melhor interesse do bem cultural.

Foi ponderada a deslocalização da *Visitação* de Thomás Luis para um Museu anexo. Esta modificação não ocorreu porque a excelente coesão das suas tábuas constituintes não permitiu a sua fácil desmontagem (que conduziria ao desnivelamento e a deformações nas pranchas). Essa impossibilidade evitou não só a perda de *autenticidade* do artefacto relativamente às suas «função» espiritual e «local» originais, como também evitou a sujeição da obra a uma alteração drástica nas condições ambientais, de Humidade e Temperatura, que poderia provocar empenos e fendas irreversíveis.

Numa visita à igreja, em Fevereiro de 2009, detectamos que a obra se mantém em bom estado de conservação geral, quer a nível do suporte – sem empenos ou fendas –, quer a nível dos estratos pictóricos sobrejacentes – sem destacamento de policromia (apenas com marcas pontuais fruto de manutenção e manuseamento inadequados, como referimos).

Embora a *Visitação* se encontrasse em bom estado de conservação tinha um desumidificador próximo.

É importante reflectir sobre qual o critério da utilização do desumidificador. A sua utilização, neste caso, não tem sido certamente arbitrária, no entanto

relembramos que este não deve ser utilizado no sentido de alcançar valores padrão, mas sim de prevenir danos na *Visitação* e nos artefactos. É fundamental observar a evolução do estado de conservação da colecção, de modo a detectar atempadamente eventuais “sintomas” de degradação e prevenir o seu agravamento.

É essencial notar que tratando-se de uma igreja seiscentista as suas paredes são espessas garantindo uma certa inércia do local, favorável ao comportamento do conjunto de bens culturais, incluindo a *Visitação*, há muito “aclimatados” a este específico meio ambiente. A pintura *Visitação* não apresenta danos causados por valores de HR elevada ou baixa do meio ambiente em que está exposta há quatro séculos. Alterar os valores de HR para níveis padrão aconselháveis para objectos orgânicos (madeira), i.e., entre 50%-65% (por meio de um desumidificador), seria um “choque” para os materiais intrínsecos da obra e dos outros bens culturais expostos na igreja¹²⁰.

Temos hoje finalmente consciência que os objectos se vão aclimatando ao longo dos tempos ao meio ambiente em que se encontram, ao sabor do ritmo do mecanismo que os leva a absorver humidade nos Invernos típicos do nosso país para depois resistirem com maior ou menor dificuldade à secura da estação quente, que em algumas regiões começa cedo. Segundo Luis Elias Casanovas «esse ciclo adquire nos edifícios históricos um significado particularmente importante na medida em que os valores extremos se situam dentro de limites que hoje sabemos serem suportáveis pela maior parte dos objectos como se comprova aliás pelo estado de conservação da generalidade das colecções»¹²¹.

Como Philip Ward escreveu: «objectos que têm muitas vezes milhares de anos, escaparam aos perigos do fogo, às tempestades, às guerras, aos saques, ao vandalismo e, acima de tudo, ao nosso descuido. Estão (agora) frequentemente mais expostos aos perigos num edifício moderno do que estiveram em qualquer período da sua existência pois as flutuações de temperatura, o excesso ou a falta de humidade, a exposição às radiações ultra violetas, os insectos, os gases atmosféricos e uma manipulação desenvolta podem destruir o que natureza preservou»¹²².

Tal como Casanovas alerta, é importante sublinhar esta última frase «o que a natureza preservou», i.e., faltavam os meios técnicos para actuar directamente e de forma controlada sobre as condições ambientais, mas tomavam-se as medidas que a experiência, de forma empírica, recomendava para assegurar a preservação dos artefactos evitando os efeitos do excesso e da falta de humidade.

¹²⁰ No seguimento da mesma ideia: L. E. Casanovas, “A conservação preventiva: o conceito, a sua evolução e enquadramento. A classificação dos factores de degradação”. *Boletim Semestral do Centro de Estudo, Conservação e Restauro dos Açores*, n.º 1, Angra do Heroísmo, Gráfica Maiadouro, 1998, pp.35-39.

1998. D. Erhardt; M. MECKLENBURG, “Relative humidity re-examed”, *Preventive Conservations to the Ottawa Congress, 12-16 September*, London, IIC, 1994, pp. 32-37.

¹²¹ L. E. CASANOVAS, *A humidade relativa e a conservação*, Lisboa, estudo inédito, Maio de 2008.

¹²² P. WARD, “La conservation: l’avenir du passé”, *Museum*, vol. XXXIV, n.º1, UNESCO, 1982. In CASANOVAS, 2008, p. 3.

Assim, consoante o diagnóstico, apenas se necessário, deverão ser tomadas medidas de prevenção.

As «medidas a tomar nos meses secos»¹²³ (de baixa HR), se possível com o conhecimento prévio dos valores sazonais (medição periódica com um psicrómetro ou contínua por meio de um termohigrógrafo), são:

- Evitar o calor excessivo protegendo os objectos e os espaços da acção directa da luz, recorrendo sempre que possível à penumbra;
- Molhar os pavimentos térreos (se necessário);
- Abrir as janelas à noite, fechando-as de dia e calafetando-as para evitar as entradas descontroladas de ar que é o veículo favorito da humidade;
- Utilizar humidificadores e/ou ventoinhas transportáveis (apenas em último caso, se indispensável¹²⁴), afastados e não direccionados para as obras de arte.

As «medidas a tomar nos meses húmidos»¹²⁵ (de elevada HR), se possível também após o conhecimento dos níveis sazonais de HR (analisados com os instrumentos científicos acima mencionados), são:

- Manter as portas e janelas fechadas para evitar oscilações na HR;
- Evitar limpezas do pavimento com muita água, pode aumentar a HR;
- Utilizar desumidificadores e/ou ventoinhas afastados e não direccionados para os bens culturais.

No fundo «reconstituindo os ambientes familiares das nossas casas»¹²⁶, pois foi assim que as colecções viveram durante séculos, incluindo as pinturas murais e de cavalete de Thomás Luis legadas em espaços civis e religiosos, é possível preservar os bens culturais aí expostos.

Embora hoje seja uma mais valia podermos recorrer a instrumentos científicos de medição e a equipamentos de controlo da HR, as colecções «de pintura sobreviveram séculos sem que alguém pudesse medir a humidade [ou controlá-la com equipamento eléctrico] o que não significa, de forma alguma, que não houvesse consciência do problema»¹²⁷.

No tempo de Thomás Luis faltavam os meios técnicos para actuar directamente, e de forma controlada, sobre as condições ambientais mas tomavam-se as medidas que a experiência recomendava para assegurar a preservação dos artefactos evitando, de forma empírica é certo, os efeitos do excesso ou da falta de humidade. Documentos demonstram que os cuidados com a humidade já existiam

¹²³ Sobre este assunto: CCI, 10/4, 1993; L. E. CASANOVAS, 2008.

¹²⁴ Os equipamentos de controlo da HR avariaram-se. Por esse motivo, na sua manutenção necessitam de uma vigilância diária e meticulosa. Deve existir sempre um instrumento para substituição automática.

¹²⁵ *Idem* e NPS, "Museum House Keeping", 1998, cap. XXIII.

¹²⁶ L. E. CASANOVAS, 2008, p. 4.

¹²⁷ Ana CALVO, *Conservación y restauración de pinturas sobre lienzo*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002, p. 37. In L. E. Casanovas, 2008, p. 2.

no século XVI. S. Carlos Borromeu, que desempenhou um papel determinante no Concílio de Trento, na sua obra fulcral para a Arte Católica, *Institutiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* (1577), aconselha que «o lugar para a colocação da imagem ou da pintura sacra deverá ser escolhido atentamente, evitando-se locais húmidos, sujos ou que não reúnam as condições necessárias para a sua preservação»¹²⁸. Também os colecionadores, como Filipe II de Espanha, tinham um especial cuidado com o problema da humidade¹²⁹.

Conclusão

O *unicum* painel de Thomás Luis, descoberto até hoje, a *Visitação da Virgem a Santa Isabel*, cujo tema é orago da SCM, esteve desaparecido durante dois séculos até ao seu providencial achamento em 1998. Seguiram-se duas intervenções de conservação curativa e de restauro. Uma intervenção em parte malograda, aquando da sua descoberta, e outra em 2003-2004. Esta última forneceu directrizes no sentido da sua adequada exposição, tendo em conta princípios de *autenticidade* expostos neste artigo. Foi publicado o primeiro estudo interdisciplinar sobre o referido painel, em 2005: «*Tomás Luís e o Retábulo da Igreja da Misericórdia*»¹³⁰, mas esta obra voltou a merecer a atenção da autora, do presente estudo, três anos mais tarde, num projecto de doutoramento sobre a vida e obra do grande mestre Thomás Luis, pintor ainda desconhecido do público em geral. Em 2009, no debate de uma comunicação proferida no IHA da FLUL, questionaram-nos sobre a “função” do nosso estudo até então. Como a *Visitação* de Thomás Luis se encontra exposta no PC da SCMM, encerrado ao público por questões administrativas, temos esperança que este estudo possa ser utilizado numa perspectiva pedagógica, servindo de alavanca para a dinamização e valorização cultural deste PC.

Mas um PC caracteriza-se por apresentar uma dupla responsabilidade: por um lado, contribuir para a evolução da sociedade, através da sua missão educativa; por outro, preservar a integridade técnica, histórica e estética do seu acervo, memória cultural a transmitir às gerações presentes e futuras. É portanto necessário chegar a um equilíbrio entre estas duas responsabilidades¹³¹.

As medidas de curadoria, propostas na segunda parte deste estudo têm como objectivo proteger a colecção do PC da SCMM, que inclui a *Visitação* de Thomás, pois «tal como o dever de defender o ambiente ou a saúde o dever de preservar o património cultural é um dever fundamental, e não um mero efeito externo da previsão de um direito»¹³². Como diz Jonathan Ashley-Smith (Director do V&A

¹²⁸ N. FERREIRA-ALVES, 1995, p. 60. In F. R. CORDEIRO, 30 de Junho de 2009, p. 32.

¹²⁹ A. CALVO, 2002. In L. E. CASANOVAS, 2008, p. 2.

¹³⁰ V. SERRÃO; F. R. CORDEIRO, 2005.

¹³¹ F. HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 1992, pp. 95-96.

¹³² Actos contra o património cultural legalmente classificado ou em via de classificação são considerados «crime de dano qualificado» (art.º 213.º, n.º1, alíneas b) e d) do Código Penal). Jorge

Museum): «o sentimento da necessidade da conservação preventiva nasce» do facto de que «tu não quererás que isso [o dano] te aconteça a ti!»¹³³.

Apostando-se prioritariamente em actividades da curadoria ao nosso alcance, que incluem acções de conservação preventiva, poderá ser retardado o inevitável e irreversível processo de envelhecimento natural dos materiais originais e ulteriores na *Visitação* de Thomás Luis, prolongando-se assim o seu tempo de vida. As intervenções de conservação curativa e de restauro, tão invasivas e traumáticas, poderão ser adiadas quando a obra não mostrar danos evidentes que comprovem a sua imprescindibilidade.

Esperamos que as propostas de valorização cultural e de conservação preventiva apresentadas auxiliem o PC da SCMM a preservar o painel *Visitação* de Thomas Luis e a promovê-lo junto do Turismo Cultural internacional, cumprindo a sua missão educativa, despertando a curiosidade, a admiração e o desejo de saber no visitante.

Créditos fotográficos

Fig. 2 – V. SERRÃO.

Fig. 6 – SCMM.

Figs. restantes – F. R. Cordeiro.

Agradecimentos

A autora agradece à FCT a sua Bolsa de Doutoramento, ao seu orientador Professor Doutor Vítor Serrão, à sua co-orientadora Professora Doutora Agnès Le Gac e ao Professor Doutor Luis Elias Casanovas pelo seu apoio e opinião crítica. Agradece igualmente ao Laboratório de C&R JF/ IMC IP pelos resultados das análises, ao Professor Doutor Fernando Grilo pelo seu incentivo, a João Gaspar, Provedor da SCMM e ao Dr. Francisco Correia, mesário da mesma instituição, pela sua disponibilidade.

MIRANDA, “O património cultural e a Constituição – tópicos”, *Direito do Património Cultural*, Lisboa, Ed. Do Instituto Nacional de Administração, 1996, p. 275.

¹³³ Tradução da autora. A. I. SERUYA (Direc.) B, “1^o Encontro do IPCR – A Conservação Preventiva e as Exposições Temporárias”, *Encontros Científicos do IPCR*, Lisboa, Instituto Português de Conservação e Restauro, 2001, p. 36.

Mural Paintings at the “Condes de Basto” Palace: Scientific preliminary study

Filipa R. Cordeiro¹, Agnès Le Gac^{2,3}, António Candeias^{4,5} e Vítor Serrão¹

¹ Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (IHA-FLUL)
Alameda da Universidade, 1600-214 Lisboa, Portugal

*Autor para correspondência: f.cordeirofurtado@gmail.com

² Departamento de Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa (DCR – FCT/UNL)
Campus da Caparica, 2829-516 Monde da Caparica, Portugal

³ Centro de Física Atómica, Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa (CFA – FCUL)
Av. Prof. Gama Pinto 2, 1649-003 Lisboa, Portugal

⁴ Centro HÉRCULES – Herança Cultural, Estudos e Salvaguarda, Universidade de Évora (CH-UÉ)
Rua Romão Ramalho, 59, 7000-676 Évora, Portugal

⁵ Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo, Instituto dos Museus e da Conservação (LCR-JF – IMC)
Rua das Janelas Verdes, 37, 1249-018 Lisboa, Portugal

No âmbito da tese doutoral «Thomás Luis, pintor maneirista do sacro e do profano: história, conservação e restauro - casos de Évora, Aldeia Galega e Vila Viçosa», de F. R. Cordeiro, apresenta-se nesta comunicação um estudo científico preliminar sobre o primeiro caso.

Thomás Luis, artista desconhecido do público em geral, legou pinturas murais e de cavalete monumentais, de encomenda aristocrática, a edifícios civis e religiosos portugueses entre 1580 e 1603. Estas carecem de um estudo histórico, tecnológico e conservativo, complementar ao pioneiro estudo interdisciplinar editado em 2005 [1] sobre o único painel de Thomás Luís descoberto até hoje, pertencente à igreja da Santa Casa da Misericórdia da antiga Aldeia Galega do Ribatejo (actual Montijo).

O estudo do caso de Évora, respeitante a pinturas murais do Palácio dos Condes de Basto (actual Fundação Eugénio de Almeida - FEA), iniciou-se em 2008 quando o Paço era ainda habitação de Dna. Maria Teresa Eugénio de Almeida, Condessa de Vilalva.

Nesta comunicação, apresenta-se a análise científica preliminar das pinturas murais do piso térreo do palácio evorense, encomendadas pelos Castros a diferentes artistas no último quartel de quinhentos: a Sala da Tomada de La Goleta e o Salão das Armas atribuídas a Thomás Luis por Vítor Serrão [2], que aqui se datam dentro do contexto temporal de 1580-83; e o tecto da Sala Oval assinado e datado de 4 de Agosto de 1578 por Francisco de Campos, tecto importante neste estudo por necessário paralelismo a nível de diferenças, de semelhanças, e consequentemente de plausível influência de Campos na obra de Thomás Luis.

In situ, com o recurso a andaimes de 4,5 m de altura e a métodos de exame e análise de ponto e de área, portáteis e não destrutivos - o microscópio digital Dino-Lite; a radiação ultra violeta; e a luz no espectro visível, directa e rasante -, observaram-se os painéis criteriosamente seleccionados de forma a respeitar os objectivos previamente definidos: a análise comparativa das técnicas originais; a identificação de técnicas ulteriores, fruto de intervenções de conservação e restauro; o registo de patologias e de factores de degradação.

Com o objectivo de valorizar o conhecimento do património da Fundação Eugénio de Almeida junto do Turismo Cultural e a sua salvaguarda, apresentam-se os resultados das análises como uma primeira base científica que previna “problemas em intervenções de Conservação e Restauro”[3], auxilie futuros tratamentos efectuados no sentido do “melhor interesse da obra de arte”, da sua autenticidade.

Palavras-chave: Thomás Luis; pintura mural; Palácio dos Condes de Basto; análises; técnicas; patologias; Conservação e Restauro.

Agradecimentos

À Fundação para a Ciência e Tecnologia pela bolsa de doutoramento SFRH/BD/46645/2009 de Filipa R. Cordeiro. Ao Reverendo Cônego Dr. Eduardo Pereira da Silva, Presidente da Fundação Eugénio de Almeida (FEA), dono de obra. À Dra. Maria do Céu Baptista Ramos, Directora da FEA. À Dra. Alice Lopes, assessora da Condessa de Vilalva.



Referências

- [1] Cordeiro, F. R., ‘A *Visitação da Virgem*, de Tomás Luís. Relatório científico do tratamento da pintura sobre madeira’, *Tomás Luís e o Retábulo da Igreja da Misericórdia*, Serrão, V., Cordeiro, F. R., Edições Colibri - Câmara Municipal do Montijo, Lisboa, Cap. II, (2005) 51-87.
- [2] Serrão, V., ‘O pintor maneirista Tomás Luís. A *Visitação da Virgem a Santa Isabel*, da igreja da Misericórdia do Montijo (1591-1597)’, *Tomás Luís e o Retábulo da Igreja da Misericórdia*, Serrão, V., Cordeiro, F. R., Edições Colibri - Câmara Municipal do Montijo, Lisboa, Cap. I, (2005) 11-50.
- [3] Cordeiro, F. R., ‘Problemas em intervenções de conservação e restauro. Como evitá-los?’, *Ge-conservación/conservação*, nº1, www.revista.ge-iic.com (2010) 143-161.

Fig. 1 – Thomás Luis, detalhe de um painel do tecto da Sala da Tomada de la Goleta sob luz rasante, c. 1580-83. FRC© Copyright.

Pinturas murais do Paço Real de S. Miguel (Évora, Portugal): Estudo das técnicas originais e ulteriores

F. R. Cordeiro

Doutoranda, Investigadora no Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (IHA-FLUL), Lisboa, Portugal, f.cordeiro.veritage@sapo.pt

S. Pessanha

Doutoranda, Investigadora no Centro de Física Atómica da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa (CFA-FCUL), Lisboa, Portugal

A. Candeias

Professor Auxiliar, Universidade de Évora, Centro de Química de Évora, Director do Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo, Instituto dos Museus e da Conservação (LCRJF-IMC) e do CHERCULES-UE, Évora, Portugal

M. L. Carvalho

Professora Agregada no Departamento de Física da Universidade de Lisboa, coordenadora do CFA-FCUL

A. Le Gac

Professora Auxiliar, Departamento de Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa (DR-FCTUNL), e investigadora no CFA-FCUL, Lisboa, Portugal

V. Serrão

Professor Catedrático na FLUL e Director do IHA-FLUL, Lisboa, Portugal

RESUMO: No âmbito de uma investigação sobre as pinturas de cavalete e murais da autoria ou atribuídas a Thomás Luis (c.1565 - c.1612) [1, 2], apresenta-se um estudo interdisciplinar sobre três tectos quinhentistas do Palácio de S. Miguel, actual Fundação Eugénio de Almeida (FEA): dois atribuídos a Thomás Luis, por Vítor Serrão [3, 4], e um da autoria de Francisco de Campos (c. 1515-1580), importante neste estudo por necessário cotejo. No sentido de incrementar o conhecimento sobre os objectos deste estudo e a sua salvaguarda [5], estudaram-se as técnicas presentes, originais e posteriores. As obras foram analisadas in situ com luz normal e rasante, radiação ultra violeta (UV), fotografia Infra-vermelha (IV), o Dino-Lite por Fluorescência de Raio X Dispersiva em Energia (EDXRF). Micro amostras pontuais foram analisadas por espectroscopia Raman e observadas por microscopia óptica (OM). Os resultados são aqui expostos e debatidos.

PALAVRAS-CHAVE: Pintura mural do século XVI; materiais e técnicas; análises; salvaguarda.

INTRODUÇÃO

Situado no lugar mais elevado da cidade de Évora, ladeado pela Sé e pelo antigo Colégio do Espírito Santo (actual Universidade), ergue-se o belo Paço de S. Miguel, incrustado nas velhas muralhas, junto da ermida do mesmo nome.

Esta morada dos Castros desde o último quartel de quatrocentos, apresenta um conjunto de pinturas murais com um programa artístico singular.

O presente estudo debruça-se sobre três tectos do piso térreo do palácio dos Condes de Basto: dois tectos atribuídos a Thomás Luis e um tecto da autoria de Francisco de Campos, de quem Thomás terá sido sequaz [4].

Thomás, artista lisboeta de plausível origem inglesa [6], desconhecido do público em geral, legou pinturas murais e de cavalete monumentais de encomenda aristocrática a edifícios civis e religiosos portugueses entre c. 1580 e 1603 [2], em Évora, Vila Viçosa e na antiga Aldeia Galega do Ribatejo (actual Montijo). Os mencionados tectos carecem de um estudo histórico e tecnológico complementar ao pioneiro estudo científico sobre a técnica de Thomás Luis na pintura de cavalete, editado em 2005 [7].

Tendo como base o estudo mencionado e uma comunicação [8] sobre pinturas eborenses atribuídas a Thomás e da autoria do artista “neerlandês” [3, 9] Francisco de Campos, considera-se aqui um estudo complementar sobre as técnicas originais e ulteriores presentes.

Nas salas de planta rectangular atribuídas a Thomás Luis - da *Tomada de La Goleta* (actual sala de jantar - comp. 8,36 x larg. 6,12 x alt. 5,53 m), e das *Armas* (actual sala de estar - comp. 18,29 x larg. 7,25 x alt. 5,51 m) -, datadas de c. “1580-83” [8], pode ser admirado um vasto programa decorativo, com cenas históricas memoriais e grotescos clássicos alegórico-mitológicos, envolvendo “*quadri reportati*”, à maneira romana (figs. 1 e 2).

Considerando que Thomás Luis terá recebido influências artísticas de Francisco de Campos [4], partilham-se certas semelhanças e diferenças entre o par de tectos atribuídos a Thomás e o da Sala *Oval*, de planta elíptica (comp. 8,41 x larg. 6,56 x alt. 5,58 m), assinado e datado por Francisco de Campos em 1578 [10]. Aí podem ser observadas cenas mitológicas de inspiração nas *Metamorfoses* de Ovídio [10], com motivos artísticos que lembram detalhes de certas obras de Leonardo da Vinci [9] e Correggio [9, 10] (fig. 3).

Além dos três tectos objecto desta investigação, fazem parte dos murais do Paço de S. Miguel, uma sanca afrescada pelo artista vimaranense Geraldo Fernandes de Prado (c. 1530-1592) em c.1585-90 [4]; e uma varanda com frescos alusivos à história de Alexandre Magno, pertencente à cripto-história.

A encomenda dos frescos do Paço de S. Miguel deveu-se a campanhas patrocinadas pela família Castro, uma das famílias nobres mais prestigiadas do reino, durante a véspera e na sucessão da União Ibérica, numa época em que Évora se apresentava como o segundo pólo cultural do país, depois de Lisboa.



Figs. 1 a 3 – Tectos das salas das *Armas* e da *Tomada de La Goleta*, atribuídas a Thomás Luis, e da sala *Oval* assinada por Francisco de Campos.

PARTE EXPERIMENTAL

Organização do trabalho de campo: métodos e amostragem

O trabalho de campo realizou-se em duas grandes fases.

Na primeira fase, em 2008, quando o palácio dos Condes de Basto era ainda habitação da Condessa Vill'Alva, Dona Teresa Eugénio de Almeida, iniciou-se a análise geral *in situ* dos tectos objecto desta investigação. Procedeu-se à contagem sistemática dos painéis a analisar. O conjunto é composto por um total de setenta e nove (79) painéis: sessenta e sete (67) painéis preenchem os tectos atribuídos a Thomás Luis – quarenta e cinco (45) a sala da *Tomada de La Goleta*; vinte e dois (22) formam o tecto do salão das *Armas* –; e doze (12) compõem o conjunto do tecto da sala *Oval*. No tecto da sala da *Tomada de La Goleta*, detectou-se um número superior de painéis do que os esperados, mais dezassete (17) do que os “28” mencionados em estudos anteriores [10, 11]. A observação dos sessenta e sete painéis, à vista desarmada com o auxílio de uma câmara fotográfica munida de uma objectiva de longo alcance, permitiu determinar os métodos de exame e análise (MEA) necessários para este estudo.

A segunda fase realizou-se em 2011, no seguimento de sinergias criadas pelo IHA-FLUL com quatro instituições – FEA, CHÉRCULES-UÉ, LCRJF-IMC, CFA-FCUL –, e constância nos objectivos deste projecto doutoral.

Recorrendo a andaimes com 4 m de altura, foi possível uma observação próxima dos painéis que compõem os três tectos, com o auxílio de MEA de ponto e de área, em geral não invasivos. Utilizaram-se os seguintes equipamentos de análise, portáteis e não destrutivos: luz artificial com incidência normal e rasante (espectro visível); microscópio digital Dino-Lite AM413ZT Pro USB com polarizador, resolução 1.3 Mpixel e magnificação 60× a 200×; câmara fotográfica com filtro Kodak/Wratten 87, sensível até 820 nm; equipamento de Fluorescência de Raio X dispersiva em Energia, composto por um tubo de raios X ECLIPSE II da Amptek, com ânodo de prata e um detector Si-PIN também Amptek, modelo XR-100CR arrefecido por efeito Peltier (condições de trabalho: 30 kV, 100 µA, 100s a 300s). Dentro dos exames invasivos foi efectuada uma micro-amostragem pontual. Como complemento aos resultados adquiridos por EDXRF [12], realizaram-se análises em amostras pontuais por espectroscopia Raman, utilizando um equipamento com geometria Confocal da Horiba, modelo Xplora, utilizando o laser de 638 nm e a objectiva de 50×, variando a potência incidente na amostra entre 0.1 e 1 mW e sendo a radiação colectada por um detector CCD.

As análises com métodos não invasivos e a micro-amostragem foram coordenados pela conservadora-restauradora Filipa Raposo Cordeiro.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

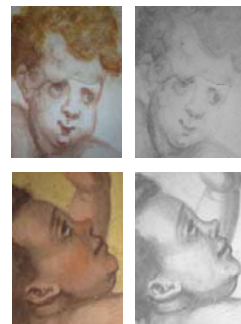
Materiais e técnicas originais

Desenho subjacente

Nas salas das *Armas* e da *Tomada de la Goleta*, o desenho subjacente foi realizado a pincel com uma tinta de tom avermelhado, provavelmente “*sinopia*” (ocre vermelho), técnica de tradição giottesca referida no tratado de Cennini [13].

Um observador experiente consegue observá-lo a olho nu (fig. 4). Na fotografia IV, este delineamento preparatório torna-se invisível (figs. 5 e 7). Tal como referido num estudo de J. Van Asperen de Boer [14], para que este desenho seja visível numa fotografia IV, sobretudo em zonas vermelhas ou brancas, é necessário que tenha sido realizado com um pigmento carbonoso, tal como o carvão animal.

Comparando os resultados das salas de *La Goleta* e *Oval* obtidos com a documentação fotográfica, sob luz normal e sob radiação IV, detecta-se uma diferença interessante na modelação de certos motivos artísticos: enquanto que Thomás Luis utilizou camadas de tinta diluídas e diminutas, aproveitando por vezes os contornos do esboço subjacente como traço definitivo, Francisco de Campos empregou camadas sucessivas de tinta, como forma de modelar a tridimensionalidade das formas, ocultando um eventual desenho subjacente, invisível com este método. Sob radiação IV foi possível também detectar que certo material de tom alaranjado (pigmento puro ou mistura), aplicado na camada sobrejacente das carnações de um dos meninos da sala *Oval*, se torna invisível sob radiação IV (figs. 6 e 7), factor importante em futuros estudos sobre a técnica e os materiais empregues por Francisco de Campos.



Figs. 4 a 7 - Salas da *Tomada de La Goleta* e *Oval*.

Camadas cromáticas

Nas salas da *Tomada de La Goleta* e das *Armas*, atribuídas a Thomás Luis, as cores que predominam são o amarelo, o vermelho, o rosa e o cinzento. Observam-se pontualmente zonas de cor azul e as áreas verdes (verde “seco” e verde-azulado) são diminutas, apenas detectáveis por um olhar atento. Os motivos artísticos foram coloridos logo após a aplicação do desenho no *intonaco* bem compactado e ainda fresco. As cores foram obtidas misturando pigmentos com água de cal em diferentes proporções para obter camadas em geral finas, por vezes transparentes, revelando uma enorme economia no uso dos pigmentos (observa-se muitas vezes o fundo esbranquiçado do *intonaco* no interior e no exterior dos motivos decorativos apenas delineados - fig. 4), ou em camadas opacas criando pontualmente empastamentos para dar pontos de luz (fig. 8).



Fig. 8 - Técnica atribuída a Thomás Luis (luz rasante).

Na sala *Oval*, decorada por Francisco de Campos, denotam-se tons semelhantes, no entanto aqui existem zonas de grande dimensão com tons verdes que vão do verde-escuro acastanhado ao verde-azulado “esmeralda”. Em geral, os motivos artísticos foram pintados com várias camadas sobrepostas. Tanto as formas apreciadas como os fundos, que apresentam em geral uma cor e não o *intonaco* branco desnudo (como se observa nos tectos atribuídos a Thomás Luis), demonstram o *horror vacuum* do artista.

Nos tectos das três salas mencionadas, os pigmentos foram fixos através da carbonatação superficial da cal no acto criativo. Embora se denotem certas diferenças a nível do desenho e da pincelada utilizada nas três salas, factores caracterizadores da obra de cada artista, observam-se semelhanças a nível dos materiais empregues, comuns na pintura mural coeva.

Nas zonas com tons avermelhados e rosados, a análise por EDXRF demonstrou uma elevada presença de ferro (fig. 10B). Por Raman detectou-se que estes tons foram obtidos com

hematite [15] (fig. 9A), um óxido de ferro, conforme a fórmula Fe_2O_3 [16], estando provavelmente presente o ocre vermelho, pigmento à base deste mineral detectado nas três salas.

A análise por EDXRF das zonas com vários tons de amarelo também revelou a presença de Ferro. Por Raman identificou-se que estes tons foram em geral adquiridos com outro mineral também à base deste elemento, a goetite [15] (fig. 9B), um óxido de ferro hidratado - $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot \text{H}_2\text{O}$ [16] -, e na sala da *Tomada de La Goleta*, detectou-se por Raman que o tom amarelo alaranjado resulta de uma mistura de goetite e hematite.

Nas salas *Goleta* e *Armas*, as zonas de tom azul analisadas por EDXRF apresentam cobalto, potássio e arsénio (fig. 10A), revelando serem à base de esmalte, um vidro potássico com óxido de cobalto como cromóforo [16].

Nas mesmas salas, os motivos decorativos de tom verde “seco” (cinza-acastanhado) resultam de uma mistura com pigmentos amarelo, azul e preto. Trata-se de uma mistura com elevado teor de ferro (correspondente à presença do mineral goetite identificado por Raman nas mesmas zonas), e cobalto, potássio e arsénio, elementos esses relativos ao pigmento azul esmalte, conforme o espectro de EDXRF demonstrou, junto com carvão vegetal [15] identificado por Raman (fig. 9D). Na sala *Oval*, por Raman apurou-se que um tom verde “seco”, semelhante ao mencionado acima, foi alcançado com uma mistura de ocre amarelo, determinado pela presença de goetite, com o verde da malaquite [15] (fig. 9C), “*verde montanha*” [17], um carbonato básico de cobre - $\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$ -, semelhante à azurite na composição química, excepto na proporção de água [16]. Os tons “verde-azulados” no salão das *Armas* demonstraram a presença de cobre (fig.10C), que pode indicar a presença dos pigmentos malaquite ou azurite. É plausível que se trate do primeiro, pois este “*verde azurro*” (malaquite), assim definido por Cennini [13], era utilizado na pintura a fresco, enquanto que a azurite era apenas usada na pintura mural a têmpera e na pintura a óleo. A azurite, devido à sua instabilidade na pintura a fresco, era substituída por outro pigmento azul, nomeadamente pelo esmalte, referido na técnica a fresco segundo o tratado de Filipe Nunes datado de 1615, e presente nas salas atribuídas a Thomás Luis como se indicou [17].

Nas zonas de sombra e em tons acinzentados analisados por Raman, detectou-se a presença de negro de carvão [15], pigmento à base de carbono associado em misturas (avermelhados, esverdeados e azulados acinzentados, respectivamente), nas três salas. Nas zonas de luz analisadas por Raman, detectou-se a presença de um pico situado a 1085 cm^{-1} correspondente à calcite [15], (fig. 9E), constituinte da “*cal*” (hidróxido de cálcio) que na pintura a fresco coeva era usada como um pigmento, denominado “*bianco di S. Giovanni*” [13], cal apagada substituto do “*alvaiade*” [17] (branco de chumbo).

Por EDXRF detectou-se a presença de cálcio não só em certas zonas de tons mais luminosos, como em todos os pontos analisados referentes à técnica original, pois está presente na argamassa subjacente das pinturas murais objecto deste estudo, como se verá.

Thomás Luís utilizou nas pinturas de cavalete e murais que legou, em Vila Viçosa e na antiga Aldeia Galega, os mesmos pigmentos e minerais vermelho, amarelo, azul, branco e preto [18, 19] aqui identificados no caso de Évora.

O intonaco

O *intonaco*, camada intermédia entre o *arriccio* e as camadas cromáticas a ele sobrepostas, é em geral composto por hidróxido de cálcio e areia. Nas salas atribuídas a Thomás Luis, a sua composição é à base de calcite [15] (fig. 9E) referente à cal carbonatada (hidróxido de

cálcio transformado em carbonato de cálcio - $\text{Ca}(\text{CO}_3)$ [16]), e um dos constituintes da areia, quartzo [15] (fig. 9E), dióxido de silício - SiO_2 [16] -, detectados por espectroscopia Raman.

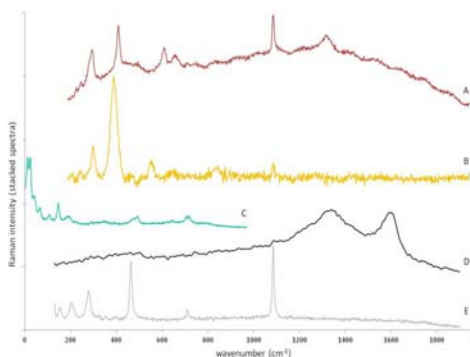


Fig. 9 – Identificação de materiais originais por espectroscopia Raman: A – hematite e calcite; B – goethite e calcite; C – malaquite; D – negro de carvão; E – quartzo e calcite.

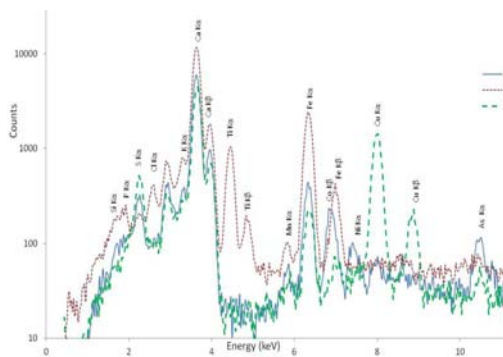


Fig. 10 - Identificação de materiais originais por EDXRF: A – azul de Co, As, Si e K; B – vermelho de Fe; C – verde de Cu.

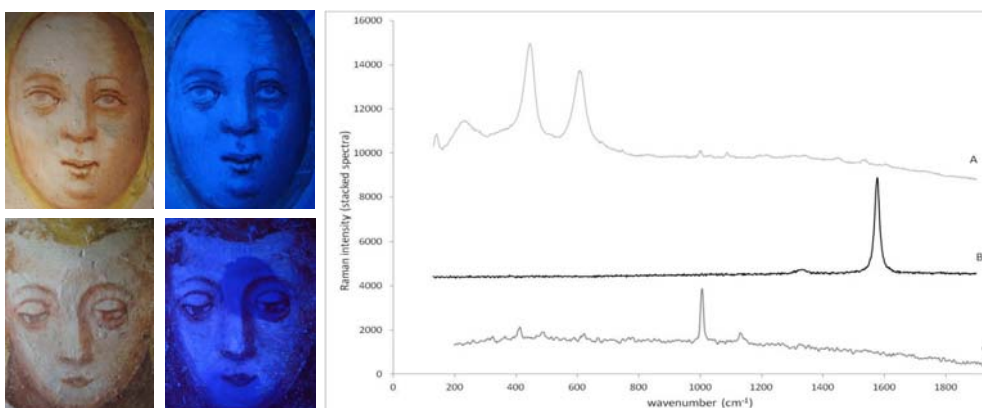
Intervenções de conservação e restauro

Estudos anteriores referem que as pinturas objecto deste estudo “*nunca foram restauradas... apenas os adornos e as nervuras das abóbadas da sala de jantar*”, denominada da *Tomada de La Goleta*, “*e da sala das audiências*”, designada das *Armas*, “*sofreram intervenções de conservação, o que em nada alterou o seu valor*” [20]. No entanto uma observação atenta a olho nu complementada com MEA oferece outra informação.

A análise dos tectos atribuídos a Thomás Luis permitiu detectar intervenções que desrespeitaram o princípio da “*intervenção mínima*” que “*favorece o respeito pela ‘autenticidade’ da obra*” [21]. Embora as molduras tenham sido pontualmente conservadas (observam-se lacunas colmatadas com massas), certos frisos foram integralmente repintados, desrespeitando a “*ética*” do “*restauro*” [21], ocultando a decoração original. Além das molduras, também os fundos e os motivos decorativos dos painéis das salas da *Tomada de la Goleta* e das *Armas* apresentam sinais de intervenções de conservação (zonas lacunares preenchidas com massas), retoques e repintes detectados à vista desarmada e confirmados com radiação UV (figs. 11 a 14).

Relativamente aos materiais ulteriores, identificaram-se dois pigmentos por Raman, na sala da *Goleta*: rutilo [15] (fig. 15A), dióxido de titânio - TiO_2 [16], pigmento branco com a “*maior capacidade de cobertura de todos os pigmentos*”, usado desde “*1916*” [16], presente em certos fundos brancos repintados e em retoques nos motivos artísticos; e grafite [15] (fig. 15B), mineral de carbono com forma cristalina, “*utilizado como pigmento desde 1891*” [16], detectado num repinte cor-de-rosa escuro.

Com o recurso ao Raman, identificou-se um constituinte da argamassa de preenchimento de lacunas usado no salão das *Armas*: gesso [15] (fig. 15C), sulfato de cálcio dihidratado - $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ [16].



Figs. 11 a 14 - Detalhes da sala da *Goleta* e do salão das *Armas* (luz rasante e radiação UV)

Fig. 15 - Materiais ulteriores analisados por espectroscopia Raman (salas da *Goleta* e das *Armas*): A – rutile; B – grafite; C – gesso.

Certos materiais ulteriores serão contemporâneos do “*restauro e conservação do património artístico*” [10] adjudicado por Vasco Eugénio de Almeida, Conde de Vill’Alva durante o Estado Novo, no final dos anos 50 do século XX [20], sob a jurisdição da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN).

CONCLUSÃO

Os resultados obtidos neste estudo interdisciplinar servem como um banco de dados científicos fundamentais para o conhecimento quer das técnicas originais – importante contributo para a história da arte portuguesa por quanto revelam aspectos antes desconhecidos sobre os materiais e os métodos de trabalho dos artistas –, quer dos materiais posteriormente empregues em intervenções de conservação e restauro, história transmemorial dos tectos essencial para a sua salvaguarda [5] e valorização do património da FEA, junto do Turismo cultural português em ascensão no contexto internacional.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS:

Fig. 1 - C. Furtado; Figs. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 11, 12, 13, 14 - F. R. Cordeiro; e Figs. 9, 10 e 15 - S. Pessanha.

AGRADECIMENTOS

À Fundação para a Ciência e Tecnologia pela bolsa de doutoramento SFRH/BD/46645/2009 de Filipa R. Cordeiro. À Condessa de Vill’Alva, Dona Teresa Burnay Bello Eugénio de Almeida, proprietária do Paço de São Miguel. Ao Reverendo Cónego Dr. Eduardo Pereira da Silva, Presidente da FEA, dono de obra. À Dra. Maria do Céu Baptista Ramos, Directora da FEA. À Dra. Alice Lopes, assessora da Condessa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] CORDEIRO, Filipa R. – *Tomás Luís, pintor maneirista do sacro e do profano: história, conservação e restauro. Casos de Évora, Aldeia Galega e Vila Viçosa*. Projecto de candidatura a Doutoramento do IHA-FLUL, inédito, Lisboa, Junho 2008.
- [2] CORDEIRO, Filipa R. – *O Futuro do painel quinhentista de Tomás Luis: valorização cultural e prevenção*. *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras*, n.º 9-10, CHUL, Lisboa, 2010-2011, pp. 241-277.
- [3] SERRÃO, Vítor – *O pintor maneirista Tomás Luís. A Visitação da Virgem a Santa Isabel, da igreja da Misericórdia do Montijo (1591-1597)*. Tomás Luís e o Retábulo da Igreja da Misericórdia (Serrão, V., Cordeiro, F. R.), Edições Colibri, Lisboa, 2005, Cap. I, pp. 11-50.
- [4] SERRÃO, Vítor – *O fresco maneirista do Paço de Vila Viçosa, Parnaso dos Duques de Bragança (1540-1640)*. Fundação da Casa de Bragança, Odivelas, 2008.
- [5] CORDEIRO, Filipa R.; ROSADO, T.; MIRÃO, J., CALDEIRA, A. T.; LE GAC, A.; SERRÃO, V. – *Pinturas murais do Palácio dos Condes de Basto, atribuídas a Tomás Luis (Évora, Portugal): diagnóstico e salvaguarda*, Simpósio: Património em Construção – Contextos para a sua Preservação, Infra, LNEC, Lisboa, 24-25 Nov. 2011.
- [6] CORDEIRO, Filipa R. – *The Visitation of the Blessed Virgin Mary, by Tomás Luis, e-conservationline magazine*, n.º 13, 2010, pp. 78-93, in <http://www.e-conservationline.com/content/view/866/288/>
- [7] CORDEIRO, Filipa R. – *A Visitação da Virgem, de Tomás Luis. Relatório científico do tratamento da pintura sobre madeira*. Tomás Luís e o Retábulo da Igreja da Misericórdia (Serrão, V., Cordeiro, F. R.), Edições Colibri, Lisboa, 2005, cap. II, pp. 51-87.
- [8] CORDEIRO, Filipa R.; LE GAC, Agnès; CANDEIAS, António; SERRÃO, Vítor – *Mural paintings at the “Condes de Basto” Palace: scientific preliminary study*. CFA/FCUL - Physical and Chemical analytical Techniques in Cultural Heritage, inédito, Lisboa, 1-2 Junho 2010.
- [9] DESTERRO, Maria T. – *Francisco de Campos (c. 1515-1580), e a Bella Maniera*. Tese de Doutoramento inédita, Departamento de História da Arte da FLUL, 2008.
- [10] CAETANO, Joaquim Oliveira; CARVALHO, José Alberto Seabra – *Frescos Quinhentistas do Paço de S. Miguel*. Instituto de Cultura Vasco Vill’Alva, Évora, 1998.
- [11] CAETANO, Joaquim O.; CARVALHO, José A. S.; FEA (Coord.) – *Os tectos pintados do Paço dos Condes de Basto*. Évora. Gráfica Maiadouro, 2004.
- [12] SAWCZAK, M.; KAMINSKA, A.; RABCZUK, G.; FERRETTI, M; JENDRZEJEWSKI, R.; SLIWINSKI, G. – *Complementary use of Raman and XRF techniques for non-destructive analysis of historic paint layers*. Journal homepage: Elsevier B.V., 2008, pp. 5542-5545.
- [13] CENNINI, C. – *El Libro del Arte*. Comentado y anotado por Franco Brunello. Ediciones Akal SA, Madrid, 1988.
- [14] VAN ASPEREN DE BOER, J. A. J. – *Reflectografia infravermelha de pinturas*. Actas do Colóquio no MNAA, Lisboa, 1993, pp.11-20.
- [15] BURGIO, Lucia; CLARK, Robin J. H. – *Library of FT-Raman spectra of pigments, minerals, pigment media and varnishes, and supplement to existing library of Raman spectra of pigments with visible excitation*. *Spectrochimica Acta Part A*, 57, Elsevier Science B.V., 2001, pp. 1491-1521.
- [16] GETTENS, Rutherford. J.; STOUT, George L. – *Painting materials. A short encyclopedia*. Dover Publication, New York, 1966.
- [17] VENTURA, Leontina – *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva. Composta por Philippe Nunes*. Editorial Paisagem, Porto, 1982.
- [18] DEM-IPCR; CORDEIRO, F. R. (Coord.) – *Visitação da Virgem*. Relatório inédito, Lisboa, 2004.
- [19] CORDEIRO, Filipa – *Tomás Luís, pintor maneirista do sacro e do profano: História, Conservação e Restauro. Casos de Évora, Aldeia Galega e Vila Viçosa*. Tese de Doutoramento em curso.
- [20] FEA – *Paço de S. Miguel*. Folhas de sala, s.d. [Dez. 2008].
- [21] CORDEIRO, Filipa R. – *Problemas em intervenções de conservação e restauro. Como evitá-los?, Ge-conservación/ conservação*, nº1, in <http://ge-icc.com/revista/numero-2es>, 2010, pp. 143-161.

Pinturas murais do Palácio dos Condes de Basto, atribuídas a Thomás Luis (Évora, Portugal): Diagnóstico e salvaguarda

F. R. Cordeiro

Doutoranda, Investigadora no Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (IHA-FLUL), Lisboa, Portugal - f.cordeiro.veritage@sapo.pt

T. Rosado

Salvaguarda, Universidade de Évora (CHÉRCULES-UÉ), Portugal

J. Mirão

Professor Auxiliar, Universidade de Évora, Departamento de Geociências, Centro de Geofísica de Évora, e CHÉRCULES-UÉ, Évora, Portugal

A. T. Caldeira

Professora Auxiliar, Universidade de Évora, Departamento de Química, Centro de Química de Évora, Universidade de Évora, e CHÉRCULES-UÉ, Évora, Portugal

A. Le Gac

Professora Auxiliar, Departamento de Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa (DR-FCTUNL), e investigadora no CFA-FCUL, Lisboa, Portugal

V. Serrão

Professor Catedrático na FLUL e Director do IHA-FLUL, Lisboa, Portugal

RESUMO: No âmbito de uma investigação sobre as pinturas de cavalete e murais da autoria ou atribuídas a Thomás Luis (c.1565 - c.1612) [1, 2], apresenta-se um diagnóstico interdisciplinar sobre dois tectos afrescados quinhentistas do Palácio dos Condes de Basto, actual Fundação Eugénio de Almeida (FEA), atribuídos a este artista por Vítor Serrão [3, 4]: da sala da “Tomada de La Goleta” e do Salão das “Armas”. No sentido da sua salvaguarda diagnosticam-se as patologias presentes, em que a biodegradação teve um papel preponderante. As obras foram observadas in situ com luz normal e rasante, e o Dino-Lite. Procedeu-se a uma micro amostragem pontual para confirmação e identificação da presença de estirpes bacterianas e fúngica. Estas foram observadas por microscopia óptica (OM) e microscopia electrónica de varrimento (SEM). Os resultados são aqui expostos junto com uma breve proposta de tratamento.

PALAVRAS-CHAVE: Pintura mural do século XVI; diagnóstico; análises; biodegradação; salvaguarda.

INTRODUÇÃO

No âmbito da tese doutoral: “*Thomás Luis, pintor maneirista do sacro e do profano: história, conservação e restauro - casos de Évora, da Aldeia Galega (actual Montijo) e de Vila Viçosa*”, de F. Raposo Cordeiro, apresenta-se neste artigo um estudo relativo ao primeiro caso.

Analizam-se dois tectos quinhentistas do Palácio dos Condes de Basto atribuídos ao pintor Thomás Luis: o do salão das *Armas* (comp. 18,29 x larg. 7,25 x alt. 5,51 m - fig.1 A); e o da

sala *Tomada de La Goleta* (comp. 8,36 x larg. 6,12 x alt. 5,53 m - fig.1 B), datados de c.“1580-83” [5].

Nestas salas de planta rectangular, pode ser admirado um vasto programa artístico, com cenas históricas memoriais e decoração de grotesco, que na época seduziu tanto artistas como nobres encomendantes, com motivos artísticos afins dos presentes nas pinturas de autoria comprovada de Thomás Luis, que se podem observar no Paço Ducal de Vila Viçosa e na Santa Casa da Misericórdia do Montijo [3, 4, 6].

Estes dois tectos estão localizados no piso térreo do Palácio dos Condes de Basto, contíguos à sala *Oval*, assinada e datada de 1578 pelo pintor neerlandês [3, 7] Francisco de Campos [8, 9, 10] - fig.1 C.

Tendo como base um estudo sobre as técnicas originais e ulteriores [11] e uma comunicação que incluiu uma análise preliminar das patologias [5], ambos referentes aos tectos objecto deste estudo, apresenta-se aqui um diagnóstico científico complementar e uma sumária proposta de tratamento.



Fig. 1 - Planta do Palácio dos Condes de Basto.

PARTE EXPERIMENTAL

Organização do trabalho de campo: métodos e amostragem

O trabalho de campo realizou-se em duas grandes fases.

Na primeira fase, em 2008, quando o Palácio dos Condes de Basto era ainda habitação da Condessa Vill'Alva procedeu-se ao diagnóstico geral *in situ* dos sessenta e sete (67) painéis que compõem os tectos atribuídos a Thomás Luis: quarenta e cinco (45) na sala da *Tomada de La Goleta*; e vinte e dois (22) no tecto do salão das *Armas*.

A análise dos sessenta e sete painéis realizou-se à vista desarmada, com o auxílio de uma câmara fotográfica preparada com uma objectiva de longo alcance, de modo a minimizar a distância entre o observador e as pinturas, de modo a determinar os métodos de exame e análise (MEA) necessários para dar resposta às questões levantadas na sequência da observação de cada painel.

No seguimento de sinergias criadas pelo IHA-FLUL com quatro instituições – FEA, CHÉRCULES-UE, LCRJF-IMC e o CFA-FCUL [5] –, e à constância nos objectivos deste projecto doutoral, iniciou-se a segunda fase em 2011. Recorrendo a andaimes com 4 m de altura, foi possível uma observação próxima dos painéis que compõem os três tectos com o auxílio de MEA de ponto e de área, em geral não invasivos.

Utilizaram-se os seguintes equipamentos de análise, portáteis e não destrutivos: luz artificial com incidência normal e rasante (espectro visível) e o microscópio digital Dino-Lite AM413ZT Pro USB com polarizador, resolução 1.3 Mpixel e magnificação 60× a 200×.

Dentro dos exames invasivos foi efectuada uma micro-amostragem pontual com o objectivo de estudar um dos factores de degradação mais grave: o biológico. Para o estudo microbiológico procedeu-se à recolha de vinte (20) amostras, metade em cada sala, em seis zonas, três zonas por tecto. A amostragem foi efectuada com equipamento esterilizado: zaragatoas para a recolha de microrganismos, colocadas em tubos de ensaio com um meio

próprio para o transporte; e lâminas de bisturi para aquisição de micro-amostras pontuais de *intonaco* contaminado, aplicadas em eppendorfs. Os meios utilizados para inocular as amostras foram: Nutrient Agar (NA) para bactérias; e Malt Extract Agar (MEA) para o isolamento de fungos. As culturas foram incubadas a 30 °C durante 24-48h para o desenvolvimento de bactérias, e a 28 °C durante 4-5 dias para o crescimento de fungos. A morfologia das colónias foi observada através de OM (as 17 amostras removidas com zaragatoas) e por SEM (as 3 amostras recolhidas para eppendorfs). As bactérias foram identificadas considerando os parâmetros da forma e da cor. Procedeu-se à identificação dos fungos com base nas suas características macroscópicas, tais como: textura; coloração das colónias; morfologia das hifas; e estrutura reprodutiva.

Os locais das análises com métodos não invasivos e a micro-amostragem foram coordenados pela conservadora-restauradora Filipa Raposo Cordeiro, e a quantidade e a dimensão das amostras foram as mínimas essenciais para as diversas análises.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Diagnóstico

Ao longo de mais de quatro séculos, os tectos das salas da *Tomada de La Goleta* e das *Armas* sofreram alterações na sua integridade estética, física e química devido a diferentes factores de degradação.

Pontualmente detectam-se fissuras e fendas profundas. Estas últimas, presumivelmente causadas por acção sísmica, atravessam o *intonaco* e o *arriccio* subjacente (fig. 2).

Com o microscópio Dino-lite, foi possível confirmar a constatação a olho nu que todos os painéis apresentavam uma camada de sujidade superficial do tipo corpos estranhos de tom acinzentado, com acumulações pontuais (fig. 3) - teias de aranha, fibras, excrementos de insecto, plausível presença de sais [12] (zona com enfulamentos e desagregação da camada cromática, na *Sala Goleta* - fig. 4), e de partículas de poluição [12].

A acção cumulativa da luz natural e artificial não filtrada provocou a descoloração fotoquímica generalizada dos tons originais.

Embora as camadas cromáticas apresentem em geral uma boa coesão entre as partículas e uma razoável adesão entre os estratos, pontualmente constata-se a presença de lacunas na camada cromática e descamações (zonas em perigo de destacamento), cujo aparecimento poderá ter sido acelerado por oscilações na Humidade Relativa do ambiente envolvente – fig. 5.

Além dos factores ambientais mencionados, constata-se outro agente de degradação bastante grave, o biológico, que danificou diversos painéis. Este factor de deterioração está presente nas fissuras das argamassas com a forma de manchas heterogéneas (fig. 6), e de pontos circulares dispersos (fig. 7), com diferentes tons. Estas manchas alteram as cores originais de certos painéis e molduras e causaram a desagregação pontual superficial dos materiais, seja de cargas que constituem as argamassas, seja de pigmentos que preenchem os motivos decorativos nas Salas da *Goleta* e das *Armas*.

Figs. 2 a 7 - Patologias nas salas das *Armas* e *Goleta*.

A mudança de cor da superfície de bens culturais é um fenómeno que tem sido estudado. Esta alteração de cor tem sido referida sob várias designações, nomeadamente: “*manchas, sujidades e pátinas*” [13]. Urzi et al refere que pátina é um termo que engloba todas as manchas provocadas na superfície dos materiais, e pode ser causada pelo “*clima*”, pela “*poluição*”, pelo “*ataque biológico*” ou pela interação dos três [14]. Alves aplica o termo pátina para designar “*um revestimento de cor diferente da cor original*” do substrato [15, in 13]. Neste estudo utiliza-se o termo pátina para descrever as colorações observadas em manchas pontuais ou na superfície geral das pinturas murais.

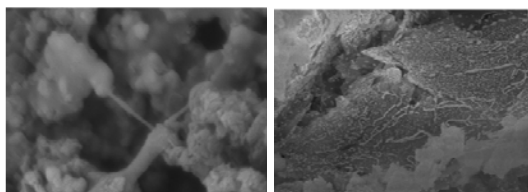
Os resultados das análises das pátinas com diferentes colorações – pretas, pretas-esverdeadas e cinzentas-rosadas (Tabela 1) –, presentes nas salas *Goleta* e *Armas*, demonstraram que são biogénicas. A análise por OM permitiu observar: bactérias, fungos filamentosos e leveduras.

Estas pátinas encontram-se junto das paredes que comunicam com as fachadas exteriores do edifício, próximo das janelas, podendo a sua presença estar ligada à absorção de humidade das águas pluviais por capilaridade, que proporciona um meio propício para o desenvolvimento de populações microbianas (sobretudo no caso da sala das *Armas*), quer junto de paredes interiores (nas duas salas), plausivelmente devido à sua contaminação atmosférica e ao escasso arejamento nessas zonas fomentando a proliferação biológica.

Identificaram-se bactérias distintas em todas as amostras, excepto em três (naquelas colocadas em *endorfs*), nomeadamente: *Gram + cocci*; *Gram + bacilli*; e *Actinomyces sp.*

Embora à vista desarmada a biodeterioração seja mais acentuada no salão das *Armas*, nos três painéis analisados nesta divisão do Palácio dos Condes de Basto detectaram-se maioritariamente fungos não filamentosos - quatro tipos de leveduras – (Tabela 1), e apenas um fungo filamentoso “verde azeitona”, num dos painéis. Na sala da *Tomada de la Goleta* identificaram-se leveduras, micélios (três tipos distintos), designados por estéreis por não apresentarem estruturas reprodutivas, e fungos filamentosos. Num dos três painéis analisados desta sala detectaram-se os seguintes fungos filamentosos (principais responsáveis pela biodegradação em pinturas murais segundo alguns estudos [16]): *Cladosporium sp.*; *Aspergillus sp.*; *Penicillium sp.*; e *Sporothrix sp. 1, 2 e 3* (Tabela 1).

Nas três amostras de argamassas (constituídas nomeadamente por calcite e quartzo [11]), detectou-se a presença de fungos: fungos filamentosos numa amostra da sala da *Tomada de La Goleta* (amostra 1 – fig. 8) e leveduras em duas amostras removidas num painel do Salão das *Armas* recolhidas (amostras 19 – fig. 9).



Figs. 8 e 9 - Observação através de SEM: fungos filamentosos e leveduras nas salas *Goleta* e das *Armas*, respectivamente.

As amostras de argamassas poderão ser um importante veículo de avaliação da actividade microbiana nestas obras [12]. Um método para avaliar a actividade microbiana em zonas deterioradas faz-se através da actividade da desidrogenase em amostras de argamassa contaminada. A presença de desidrogenase nas argamassas tem sido descrita como um bom marcador na detecção da actividade de microrganismos que permite avaliar a influência dos microrganismos na biodegradação, uma vez que a desidrogenase só está presente em células vivas [16].

Na sala das *Armas* detectaram-se ainda danos causados por factor humano. Observam-se manchas motivadas por uma limpeza inadequada (heterogénea), que deixou delineada uma “janela de limpeza” rectangular pintada com tinta verde (fig. 10). Esta limpeza poderá ter sido contemporânea de uma intervenção de conservação e restauro realizada nesta sala no final dos anos 50, do século XX [11]. Um dos painéis da Sala das *Armas* apresenta marcas de vandalismo, letras escritas sobre a pintura original com um material de tom acinzentado, provavelmente grafite (fig. 11).



Figs. 10 e 11 - Patologias observadas no salão das *Armas*, causadas pelo factor humano de degradação.

Breve proposta de tratamento

Deverá ser realizado um tratamento criterioso que evite “*problemas em intervenções de conservação e restauro*” [17], ao abrigo de documentos fundamentais tais como os da UNESCO [18], do ICCROM e do ICOMOS [19], que respeite a *autenticidade* da obra, i.e., que mantenha incólume os “processos tecnológicos” [18] estudados [11] (ex. impeça o repinte dos fundos brancos, prática infelizmente ainda realizada no século XXI em tratamentos de pinturas murais, que oculta a técnica original), e que proteja a “*soma das características substanciais, historicamente determinadas, do original até ao actual, como resultado das várias transformações que ocorreram no tempo*” [19], parte integrante da história transmemorial das obras (ex. manter restauros estáveis, que não colocam em risco a estabilidade da pintura original e invisíveis do ponto de vista do observador). As etapas devem ser realizadas com base nos resultados científicos aqui apresentados: limpeza selectiva com produtos e técnicas adequadas ao tipo de sujidade identificado em cada painel e nas molduras; fixação pontual da camada pictórica; aplicação de um biocida de largo espectro, adequado à eliminação das estirpes fúngicas e bacterianas presentes; dessalinização pontual se necessário; consolidação das fendas; colmatação delimitada das

lacunas com massas adequadas e retoque, onde indispensável para a leitura do conjunto. Os materiais a utilizar deverão ser estáveis e compatíveis com a técnica original a conservar e adequados àqueles a remover, reversíveis quando possível. No final do trabalho deverá ser apresentado um relatório do tratamento de conservação e restauro com a fundamentação das diferentes fases, acompanhado por documentação fotográfica relevante. Como medidas fundamentais de conservação preventiva aconselha-se: a redução parcial ou total da entrada de luz natural, bem como luz artificial adequada e pontual [2], de modo a evitar a descoloração cumulativa e irreversível dos tons das pinturas; ventilação e controlo da Humidade Relativa (evitar valores superiores a 65%) de modo a acautelar o desenvolvimento de microrganismos nas pinturas murais (considerando as condições ambientais adequadas aos bens culturais expostos nas salas); manutenção [2] por “*conservadores-restauradores acreditados*” [17].

CONCLUSÃO

Os resultados obtidos neste estudo interdisciplinar sobre a história clínica dos tectos do Palácio dos Condes de Basto, atribuídos a Tomás Luis, constituem uma base de dados indispensável para a sua adequada salvaguarda. Com este conhecimento será possível realizar uma intervenção de conservação e restauro assente em critérios científicos que irá valorizar o antigo Paço, hoje em razoável estado de conservação graças às medidas de preservação desenvolvidas em meados do século XX pelo seu ex-proprietário e fundador da FEA, Vasco Eugénio de Almeida, Conde de Vill’ Alva.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS:

Fig. 1 - Instituto de Cultura Vasco Vill’ Alva;

Figs. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 14 e 15 - F. R. Cordeiro;

Figs. da Tabela 1; 9 e 10 - T. Rosado.

AGRADECIMENTOS

À Fundação para a Ciência e Tecnologia pela bolsa de doutoramento SFRH/BD/46645/2009 de Filipa R. Cordeiro. À Condessa de Vill’ Alva, Dona Teresa Burnay Bello Eugénio de Almeida, proprietária do Paço de São Miguel. Ao Reverendo Cónego Dr. Eduardo Pereira da Silva, Presidente da FEA, dono de obra. À Dra. Maria do Céu Baptista Ramos, Directora da FEA. À Dra. Alice Lopes, assessora da Condessa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] CORDEIRO, Filipa R. – *Tomás Luís, pintor maneirista do sacro e do profano: história, conservação e restauro. Casos de Évora, Aldeia Galega e Vila Viçosa*. Projecto de candidatura a Doutoramento do IHA-FLUL, inédito, Lisboa, Junho 2008.
- [2] CORDEIRO, Filipa R. – *O Futuro do painel quinhentista de Tomás Luis: valorização cultural e prevenção*. Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras, n.º 9-10, CHUL, Lisboa, 2010-2011, pp. 241-277.
- [3] SERRÃO, Vítor – *O pintor maneirista Tomás Luís. A Visitação da Virgem a Santa Isabel, da igreja da Misericórdia do Montijo (1591-1597)*. Tomás Luís e o Retábulo da Igreja da Misericórdia (Serrão, V., Cordeiro, F. R.), Edições Colibri, Lisboa, 2005, cap. I, pp. 11-50.
- [4] SERRÃO, Vítor – *O fresco maneirista do Paço de Vila Viçosa, Parnaso dos Duques de Bragança (1540-1640)*. Fundação da Casa de Bragança, Odivelas, 2008.

- [5] CORDEIRO, Filipa R.; LE GAC, Agnès; CANDEIAS, António; SERRÃO, Vítor – *Mural paintings at the “Condes de Basto” Palace: scientific preliminary study*. CFA/FCUL - Physical and Chemical analytical Techniques in Cultural Heritage, inédito, Lisboa, 1-2 Junho 2010.
- [6] CORDEIRO, Filipa R. – *A Visitação da Virgem, de Tomás Luís. Relatório científico do tratamento da pintura sobre madeira*. Tomás Luís e o Retábulo da Igreja da Misericórdia (Serrão, V., Cordeiro, F. R.), Edições Colibri, Lisboa, 2005, Cap. II, pp. 51-87.
- [7] DESTERRO, Maria T. – *Francisco de Campos (c. 1515-1580), e a Bella Maniera*. Tese de Doutoramento inédita, Departamento de História da Arte da FLUL, Lisboa, 2008.
- [8] CAETANO, Joaquim Oliveira; CARVALHO, José Alberto Seabra – *Roteiro do Páteo de São Miguel*. Gráfica Eborense, Évora, 1997.
- [9] CAETANO, J. O.; CARVALHO, J. A. S. – *Frescos Quinhentistas do Paço de S. Miguel*. Instituto de Cultura Vasco Vill’Alva, Évora, 1998.
- [10] CAETANO, J. O.; CARVALHO, J. A. S.; FEA (Coord.) – *Os tectos pintados do Paço dos Condes de Basto*. Évora. Gráfica Maiadouro, Évora. 2004.
- [11] CORDEIRO, Filipa R.; PESSANHA, S., CANDEIAS, A.; CARVALHO, M. L.; LE GAC, A.; SERRÃO, V. – *Pinturas murais do Paço Real de S. Miguel (Évora, Portugal): estudo das técnicas originais e ulteriores*, Simpósio: Património em Construção – Contextos para a sua Preservação, Infra, LNEC, Lisboa, 24-25 Nov. 2011.
- [12] CORDEIRO, Filipa R. – *Thomás Luís, pintor maneirista do sacro e do profano: história, conservação e restauro. Casos de Évora, Aldeia Galega e Vila Viçosa*. Tese de Doutoramento em curso.
- [13] LEITE MAGALHÃES, S.; SEQUEIRA BRAGA, M. A.; ASCASO, C. – *Pátinas biogénicas numa fachada granítica do Edifício do Largo do Paço (Braga)*. V Congresso Nacional de Geologia, Lisboa, 18-20 Nov. 1998, pp. F194-F197.
- [14] URZÌ, C.; KRUBEIN, W. E.; CRISEO, G.; GORBUSHINA, A. A., WOLLENZIEN, U. – *Are colour changes of rocks caused by climate, pollution, biological growth, or by interaction of the three?*. 21 Proceedings of the International RILEM/UNESCO Congress on Conservation of Stone and other Materials, Paris, June 29th - July 1st, Thiel, M. J. ed. E & FN Spon, London, vol. 1, pp. 279-286
- [15] ALVES, C. A. – *Estudo da deterioração de materiais graníticos aplicados em monumentos da cidade de Braga (Norte de Portugal). Implicações na Conservação do Património Construído*. Tese de Doutoramento, Universidade do Minho, 1997.
- [16] MARTINS, M. R.; FIALHO, S; Lima, M; VALADAS, S.; CANDEIAS, A; MIRÃO, J.; SILVA, A. S.; TAVARES, D; Botto, M. – *Diagnóstico da biodegradação por fungos e bactérias nas pinturas murais da Casa de Fresco de Sanches Baena (Vila Viçosa, Portugal)*. Conservar Património, n.º9, Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal (ARP), Lisboa, pp. 27-35.
- [17] CORDEIRO, Filipa R. – *Problemas em intervenções de conservação e restauro. Como evitá-los?*, Ge-conservação/ conservação, n.º1, in <http://ge-iic.com/revista/numero-2es>, 2010, pp. 143-161.
- [18] UNESCO – *Operational guidelines for the implementation of the World Heritage Convention*. UNESCO, Paris, 1977.
- [19] NETO, Maria J. B. – *Carta de Cracóvia 2000, Os princípios de restauro para uma nova Europa*. Património Estudos, n.º 3, IPPAR/DE, Lisboa, 2002, pp. 93-97.

FILIPA RAPOSO CORDEIRO

Dados inéditos sobre a influência de S. Boaventura no tema *Visitação*: o abraço e S. José

O tema *Visitação* foi interpretado nos vários campos da arte por inúmeros artistas ao longo dos séculos. Expõem-se aqui alguns exemplos de imagens votivas alusivas ao tema *Visitação*, em diferentes suportes, dos séculos VIII ao XVI [marfim; pedra (mármore); pintura (sobre madeira); e documentos gráficos (desenho e gravura)], os quais apresentam certos motivos artísticos em comum:

Fig. 1 – Marfim, Musée du Cinquenaire, Bruxelas, Século VIII; **Fig. 2** – Donato Bramante, mármore, Santuario della Santa Casa, Loreto, século XVI; **Fig. 3** – Vasco Fernandes (Grão Vasco), painel do Retábulo da Sé de Lamego, óleo sobre madeira de castanho, A. 177 x L. 93 (cm), Museu de Lamego, Inv. 16, 1506-11; **Fig. 4** – Cristóvão Vaz, igreja da SCM de Colares (originalmente da SCM de Sintra), 1581; **Fig. 5** – Diogo Teixeira e António Leitão, A. 187 x L. 143 (cm), igreja da SCM de Alcochete, 1586-88; **Fig. 6** – Thomas Luis, óleo e têmpera sobre madeira, A. 291,5 x L. 212 (cm), igreja da SCM do Montijo, 1591-92; **Fig. 7** – André Peres, igreja da SCM de Arraiolos, XVI; **Fig. 8** – Crispin van den Broeck (1524- 1591), desenho, Musée du Louvre, Século XVI; **Fig. 9** – Hieronymus Wierix, gravura (após Bernardo Passeri), utilizada na obra *Evangelicae Historiae Images* de Padre Jerónimo Nadal, Antuérpia, 1593.

A iconografia relativa à *Visitação* tem sido analisada em numerosos estudos internacionais [1 a 6], em geral à luz da necessária *Bíblia Sagrada* [7]. As imagens votivas aqui destacadas são confrontadas com outras quatro fontes literárias – *Evangelhos Apócrifos* [8], *Meditationes vitae Christi* [9], *Evangelicae Historiae Images* [10] e *Arte de la Pintura* [11] –, dando enlevo à ligação de S. Boaventura com as representações da *Visitação*, relação desconhecida em vários estudos sobre este tema [1 a 6, 12 e 13].

Como é bem conhecido, as imagens deste tema glorificam um episódio do início da vida de Jesus, mencionado no «*Evangelho da Infância*» descrito por S. Lucas no Novo Testamento (Lc I, 39-56 [1]): «*A Visita a Isabel – Por aqueles dias, pôs-se Maria a caminho e dirigiu-se à pressa... a uma cidade de Judá... Entrou em casa de Zacarias e saudou Isabel [que estava grávida de S. João Baptista, precursor de Jesus]... Maria ficou com Isabel cerca de três meses...*» [1].

Considerando o contexto espacial, as obras aqui apresentadas não seguem os evangelhos canónicos. Um encontro que deveria ser íntimo, dentro de casa, tornou-se público, passa-se no exterior, à porta da casa de Zacarias (conforme mencionado nos *Apócrifos* [8] – figs. 1 e 8), ou longe de casa, e tem testemunhas (figs. 1 a 9).

As duas primas não se saúdam apenas, abraçam-se com afeição. Que fonte literária narra este abraço? Segundo se conseguiu apurar, o abraço embora já representado no século VIII (Fig.1) aparece narrado na *Meditationes vitae Christi* do frade franciscano S. Boaventura (c. 1217-1274): «*Maria saúda Isabel... e esta...abraça-a com ternura...*» [9] (Figs. 1, 2, 3, 6 a 8).

Todos os artefactos aqui presentes apresentam testemunhas masculinas e femininas.

Este estudo dá enlevo às primeiras. Porque foram as personagens masculinas representadas com atributos diferentes? Estas têm diferentes motivos artísticos: chapéus diversos – com a frente vazia e partes laterais cónicas, de aba larga ou estreita, turbante; vara, bordão ou bengala; sacola; cabelo curto, com ou sem barba de diferentes comprimentos e colorações (castanha, cinzenta ou esbranquiçada).

Tendo conhecimento relativo às vestes dos sacerdotes judeus pode-se afirmar com certeza que o homem com um diadema de linho presente por ex. na *Visitação* da SCM de Alcochete é Zacarias (dado inédito – Fig. 5). Na pintura “maneirista”, o sacerdote judeu é ainda representado por vezes com um chapéu cónico (lembrando uma mitra papal colocada transversalmente). Este atributo sem base histórica caracteriza Zacarias na *Visitação* da SCM do Montijo (Fig. 6), e aparece sobre a cabeça de sacerdotes judeus nas *Apresentações do Menino no Templo* de Diogo Teixeira, Simão Rodrigues e Vieira Serrão, nas igrejas da Luz de Carnide (c. 1590) e do Carmo de Coimbra (1612-1613). A *Bíblia Sagrada* legitima a presença de Zacarias, esposo de Santa Isabel. Segundo esta fonte literária a cena passa-se em sua casa como se referiu. No século VIII, este sacerdote era caracterizado como um jovem (Fig. 1), no entanto no século XVI os artistas representaram Zacarias de acordo com os textos canónicos [7], como um idoso (Figs. 2, 4 a 7 e 9).

Quem será então a outra personagem masculina, caracterizada com um chapéu de aba (nas Figs. 5, 6, 7, 8 e 9, e no caso da *Visitação* quinhentista da Capela de Santana-Cepões, Lamego, por António Leitão [3]), vara (Figs. 2 e 3), bordão (Figs. 4, 5 e 9), bengala (Fig. 8) e/ou sacola (Figs. 4 e 9)?

Parece ser um peregrino. Será que S. José, esposo de Maria, a teria acompanhado no longo dos cerca de 120 km que a Virgem percorreu de Nazaré até à casa de Santa Isabel?

Estudos, sobre a legitimidade ou não da presença de S. José neste tema, apresentam três teses distintas: S. José pode estar presente, pois seria «*contrário aos costumes do Oriente*» [1] que uma mulher viajasse só; S. José, neste tema, poderá ainda ser uma «*reminiscência da Fuga para o Egipto*» [1]; com base nos textos canónicos, a presença de S. José é historicamente errada.

Duas fontes literárias justificam a primeira tese: o *Proto-evangelho de Tiago* narra que a «*Virgem ... de esperanças, tinha apenas dezasseis anos quando foi visitar a santa prima...*»[8], e S. Boaventura talvez baseado nos *Apócrifos*, esclarece que a Virgem ia «*...só, com o seu esposo...*»[9], S. José.

S. Boaventura influenciou as obras *Evangelicae Historiae Imagines* de Nadal [10], e *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco [11], que referem que S. José acompanhava a Virgem neste episódio.

Embora estudos narrem que a presença de S. José na *Visitação* surge só no Gótico tardio [12], ou que a sua representação é difundida pela escola Veneziana quinhentista [3], esta personagem surge neste tema pelo menos desde meados do século VI, num marfim da Cátedra de Maximiano exposta em Ravena (545-553) [1]. Ao longo dos séculos S. José, esposo de Maria, aparece representado quer como um jovem (Fig. 1), quer com meia-idade (Figs. 4, 5 e 9), quer como um idoso, conforme a tradição medieval (Figs. 2, 3, 6 a 8). O bigode e a barba longos e brancos de S. José, aludem por um lado ao passar do tempo, por outro à castidade e ao cumprimento da sua missão transcendental. É de salientar que tanto Vasco Fernandes como Thomas Luis caracterizaram a Virgem Maria e S. José com os mesmos atributos. V. Fernandes colocou em cada um deles a vara de auxílio no longo caminho (Fig. 3), e T. Luis caracterizou S. Maria e S. José com o chapéu de aba larga (Fig. 6) – dados que permitem uma leitura intemporal.

Como se pode observar nesta súplica, a representação do “abraço” e de “S. José” surge antes da mencionada fonte literária *Meditationes vitae Christi* [9] de São Boaventura. As imagens votivas terão influenciado este Santo e vice-versa. As artes decorativas e as fontes literárias aqui mencionadas, que circularam ao longo dos séculos, legitimam a presença de S. José na *Visitação*.

Este encontro entre “aquele que ajuda e aquele que precisa de ser ajudado” está intimamente ligado à espiritualidade da SCM («*misereo + cor - coração compassivo*» [3] com o próximo). Segundo carta régia de D. Manuel I à SCM de Lisboa, datada de 1516, o tema *Visitação* é «*orago*» da Santa Casa da Misericórdia.

S. Boaventura inspirou obras imperecíveis nas áreas da «*literatura*» [14] (de Nadal e Pacheco), «*das artes visuais*» [14] (Figs. 2 a 9), «*da filosofia e da teologia*» [14] e teve influência na espiritualidade da Santa Casa [15].

Espera-se que este estudo, que legitima a presença de S. José na *Visitação*, com base numa fonte literária do século XIII, possa derramar luz sobre leituras iconográficas futuras e complementar teses anteriores sobre este tema, nomeadamente nos casos em que a indicação de S. José foi omissa e/ou trocada com Zacarias [4, 6], este foi mencionado com reserva [2] ou sem a necessária justificação [3,5].

BIBLIOGRAFIA

- [1] RÉAU, L., *Iconographie de l'art chrétien*, Presses Universitaires de France, Tome II, Paris, 1957.
- [2] PAULINO, F. (Coord.), DIAS, P., RODRIGUES, D. (Com.), *Grão Vasco*, CNCDP, IPPC, Lisboa, 1992.
- [3] ALBUQUERQUE, M. B., *A Visitação da Capela de Santana-Cepões (Lamego) na pintura maneirista da Beira Alta*, Dissertação de Mestrado, IHA/FLUL, Lisboa, 2001.
- [4] SERRÃO, V.; CORDEIRO, F.R., *Tomás Luís e o Retábulo da Igreja da Misericórdia*, Ed. Colibri/ CMM, Lisboa, 2005.
- [5] LOPES, A. S., *A capela da Misericórdia de Colares*, Pearlbooks, Colares, 2011.
- [6] PINTO, P. M., *A Palavra e a Imagem*, CCC, Lisboa, 2012.
- [7] *Bíblia Sagrada*, Difusora Bíblica, Missionários Capuchinhos, Lisboa, 1991.
- [8] *Evangelhos Apócrifos*, Lisboa, Editorial Estampa, 2005.
- [9] BOAVENTURA, Santo, *Les méditations sur la vie du Christ*, H. Riancey (trad.), Ch. Poussiégué, Paris, 1900.
- [10] NADAL, J., *Evangelicae Historiae Imagines*, Antuérpia,
- [11] PACHECO, F., *Arte de la Pintura*, 1638, Ed. S. Cantón, Madrid, 1956.
- [12] *Lexikon der christlichen Ikonografie*, *Allgemein Ikonographie*, vol. II, Basel, 1970.
- [13] GONZÁLEZ GÓMES, J. M., “Una Tabla Sevillana del siglo XVI, inédita”, *Lab. de Arte*, nº 18, Sevilla, 2005, pp. 115-122.
- [14] BENTO XVI, Papa, *Audiência de 3.3.2010*, A. Banchieri (trad.), Lib. Ed. Vaticana in <http://www.zenit.org>
- [15] BRITO, F., «A bandeira processional de Nossa Senhora da Misericórdia na vida portuguesa: testemunhos de tradição e valor», *Mater Misericordiae – Simbolismo e representação da Virgem da Misericórdia*, Nuno Vassalo e Silva (Coord.), Museu de S. Roque, Livros Horizonte, Lisboa, 1995, pp. 86-105.

Créditos fotográficos:

Fig. 1 - Musée du cinquantenaire, Bruxelas; Fig. 2 – Santuário della Santa Casa, Loreto; Fig. 3 – [2]; Fig. 4 – A. Lopes; Figs. 5 a 7 – F. R. Cordeiro; Fig. 8 – Louvre; Fig. 9 – [10].



1



2



3



4



5



6



7



8



9

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*, *Discurso 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-amstras, 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).

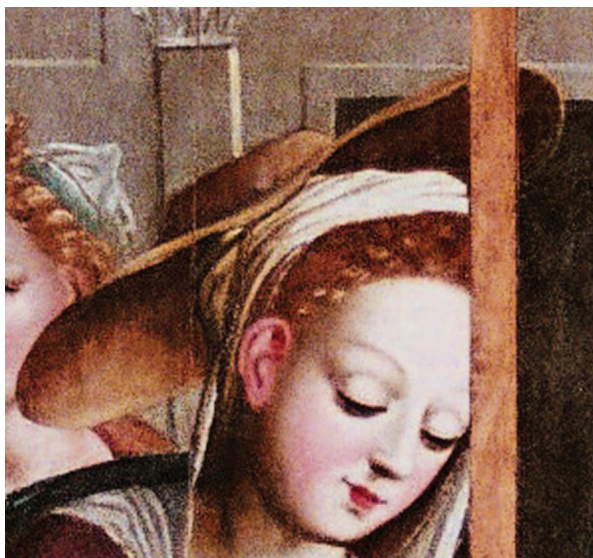


Fig. 14 – Thomas Luis, *Visitação*, 1591-92, SCM do Montijo.



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.

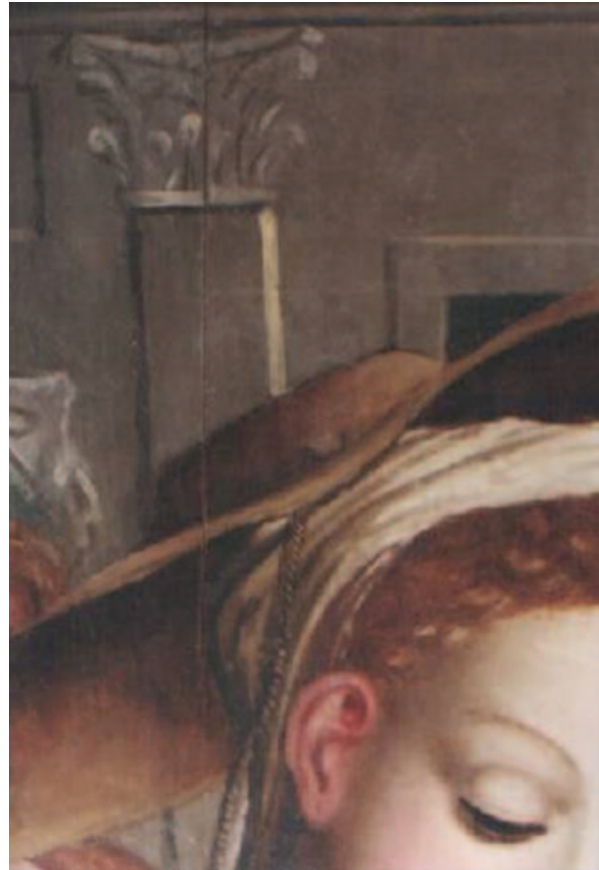


Fig. 17 – Mesmo pormenor após o tratamento de conservação e restauro científico. Observe-se o nó do cordão do chapéu da Virgem, antes quase imperceptível na amálgama de patologias (entre lacunas, lixiviações e resíduos da camada de protecção).

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).

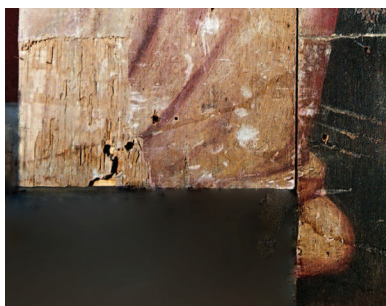
Como a camada de acabamento já não desempenhava o seu papel de protecção, após testes de solubilidade procedeu-se ao seu adelgaçamento na zona do calçado de Maria, tal como em toda a obra, com uma mistura ternária de solventes preparada enquanto «*solvente gel*» (Cordeiro, 2010a:82), controlando a homogeneidade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

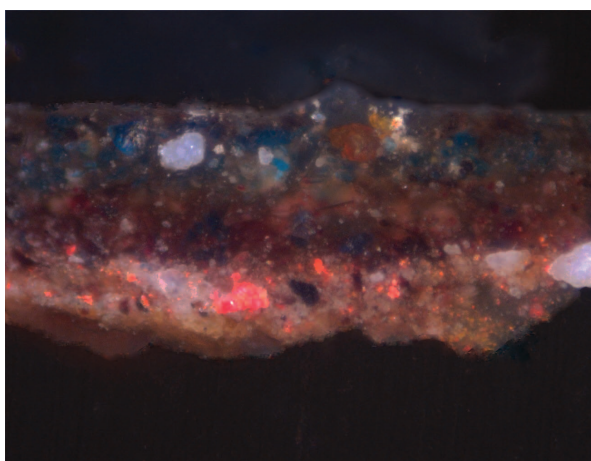


Fig. 21 – Thomas Luis, *Visitação*, OM da amostra nº2.

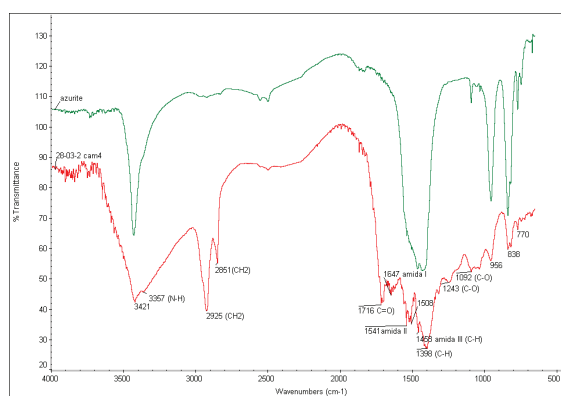


Fig. 22 – Espectro de μ -FTIR da camada cromática superficial verde da amostra nº2.

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.

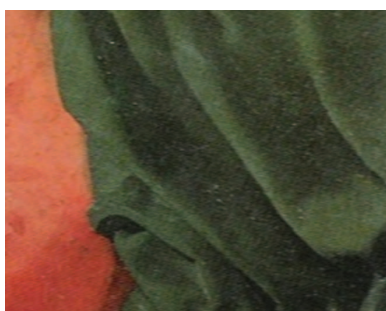


Fig. 23 – Pontormo, *Visitação*, Alt. 256 x Larg. 202 (cm), San Michele, Florença, 1528-1529.



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 Cinquenaire 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 Cinquenaire, 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.

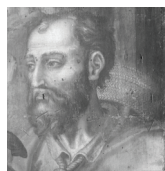


Fig. 35 – Giraldo F. Prado, Visitação, SCM de Almada, 1590.



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-CULTURAIS/BENS-ARTÍSTICOS](http://www.scma.pt/BENS-CULTURAIS/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&RJF - 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 Arterestauro, 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). Lecionou 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



Conference 'The Real Thing?'

The Value of Authenticity and Replication for Investigation and Conservation

The University of Glasgow's Research Network for Textile Conservation, Dress and Textile History and Technical Art History is hosting an international conference on the topic of authenticity, with papers related to the three fields of textile conservation, dress and textile history and technical art history.

Speakers from:

- ❖ The National Archives
- ❖ West Dean Tapestry Studio
- ❖ National Portrait Gallery
- ❖ British Museum
- ❖ Metropolitan Museum of Art
- ❖ And many more!

The conference will provide a platform for the exchange of ideas on the concepts and workings of authenticity and replication with a view to understanding their role in the investigation and conservation of works of art and cultural heritage objects. Papers will provide insight into topics such as the ethics and practicalities of replication, the impact of different interpretations of authenticity on conservation and interpretative approaches, cultural heritage online and developing the audience's understanding of history through the methodology of replication. This conference will bring together professionals from across disciplines to consider these problematic yet fundamental issues in order to go some way in questioning, 'what is the real thing?'

There will also be poster displays on a wide range of topics.

Painting by Mikhail Mhanna al-Qudsi © Holy Spirit University of Kaslik, Lebanon



6-7 December 2012
University of Glasgow, Scotland

For further information on the programme and to register (early bird fee until 1 October):
www.gla.ac.uk/cca/researchnetwork



G.CANNICCI'S VISITATION ALTARPIECE, COPY AFTER MARIOTTO ALBERTINELLI: THE VALUE OF TECHNICAL INVESTIGATION

Filipa Raposo Cordeiro

Instituto de História da Arte – Universidade de Lisboa (IHA - UL) & Associação Cultural Veritage (ACV).
f.cordeiro.veritage@sapo.pt

“THE REAL THING?” The Value of Authenticity and Replication for Investigation and Conservation

6th – 7th Dec. 2012

THE GLASGOW UNIVERSITY

Abstract
Gaetano Cannicci (San Gimignano 1811 - Firenze 1878), “G. Cannicci” (as the painter signed), remains one of the unsolved mysteries of a 19th century copyist: few works are associated with his hand and his technique is unknown. Copying Mariotto Albertinelli’s (1474-1515) *Visitation* altarpiece, this Italian painter used the same iconography and similar dimensions (Figures 1, 2), but a different form of support and materials.
The aim of this poster is to explore Cannicci’s workshop technique, which is important for future comparative investigations and for conservation purposes.
To study the textile support, paint layers and varnish of G. Cannicci’s altarpiece, a range of complementary methods were employed, including: optical microscopy (OM), scanning electron microscopy coupled with energy-dispersive X-ray spectroscopy (SEM-EDX), micro chemical analyses (MA), Raman spectroscopy (RS), Fourier transform infrared spectroscopy (FTIR) and gas chromatography-mass spectrometry (GC-MS).

ICONOGRAPHY AND STYLE SPIRIT

The monumental copy by G. Cannicci is evidence of the growing popularity of Italian Renaissance painting in the nineteenth century. Some copies were made for Grand Tourists, but others to answer religious commissions, like many paintings by Cannicci (Fig. 1).

Cannicci’s copy keeps the original religious meaning of the subject: this childhood episode in the life of Jesus is mentioned by the apostle S. Lucas in the *New Testament* (Lc 1, 39-56): “At that time Mary got ready and hurried to a town in... Judea [Ain-Karim]... Mary stayed with Elizabeth [who was pregnant with S. John Baptist]... for about three months...” [1].

If exposed in an active Christian temple (church, convent or monastery) this painting keeps one of *The Nara Document on Authenticity* parameters: the devotional “function” [2].

As mentioned in a letter from the king D. Manuel I to the Santa Casa da Misericórdia (SCM) of Lisbon (Holy House of Mercy), in 1516, *the Visit of Virgin Mary to S. Elisabeth* is the patron of Portugal’s SCM [3].

G. Cannicci *Visitation*, painted in 1850, follows Mariotto’s Florentine *Visitation* style from 1503 (Figures 1-3).

Cannicci used Leonardo’s (1452 – 1519) *sfumato* technique in the modelling of the sacred figures, with attention being given to the holy cousins faces, hands and drapery. The *Visitation*’s architecture (with *grotesche*) and the warm pallet recalls the spirit of Fra Bartolomeo (1472-1517) and Pietro Perugino (c. 1446/1450-1523) paintings, and its landscape send us to Flemish masters.



1 – G. Cannicci *Visitation* altarpiece, 232 x 144 cm. Painting during conservation at ACV, Portugal.



2 – Mariotto Albertinelli *Visitation* altarpiece, 232 x 146 cm, Galleria degli Uffizi, Florence.

G. CANNICCI'S PAINTING TECHNIQUE

For this study six micro samples were taken: one from the support for OM (Figures 4, 5) and five from the paint layers (Figures 6-10) for GC-MS, SEM-EDX, RS and FTIR complementary analyses.

The textile support was identified as linen, by OM [4, 6] (Figures 4, 5). Albertinelli had executed his *Visitation* on panel.

The preparatory layers contain a linseed oil binder, identified by GC-MS [4] (Fig. 12). The materials present are: a first brownish ground layer, made with brown iron (Fe) based pigment(s) [5], chalk – CaCO₃ –, and white lead – 2PbCO₃ · Pb(OH)₂ – identified by MA and SEM-EDX [4] (Fig. 13), a second whitish *imprimatura* layer, 50-115 µm thickness, also made with the same materials although with brown iron based pigment(s) in less quantity than in the first layer.

The paint layers are composed with different mixtures of pigments in linseed oil (distinct from the *tempera* binder used by Albertinelli on his *Visitation*), brushed over the bright *imprimatura*, to achieve the desired colors: blue (Fig. 6) made with cobalt blue – CoO · Al₂O₃ –, and white lead, yellow (Fig. 7) made with Iron hydroxide yellow (goethite), vermilion – HgS –, white lead and brown iron (Fe) based pigment(s), red (Fig. 8) made with vermilion, Iron oxide red (haematite) – Fe₂O₃ –, an unidentified red colorant, chalk and white lead, green (Fig. 9) made with chrome green – Fe₄[Fe(CN)₆]₃ + PbCrO₄ –, made with Prussian blue and chrome yellow as mentioned in the literature [6], white lead and zinc white – ZnO –, commercially available as an oil paint circa 1850 [6], identified by RS [4] (Fig. 14), greenish blue (Fig. 10) made with Prussian blue – Fe₄[Fe(CN)₆]₃, white lead, zinc white, brown iron based pigment(s) and chalk.

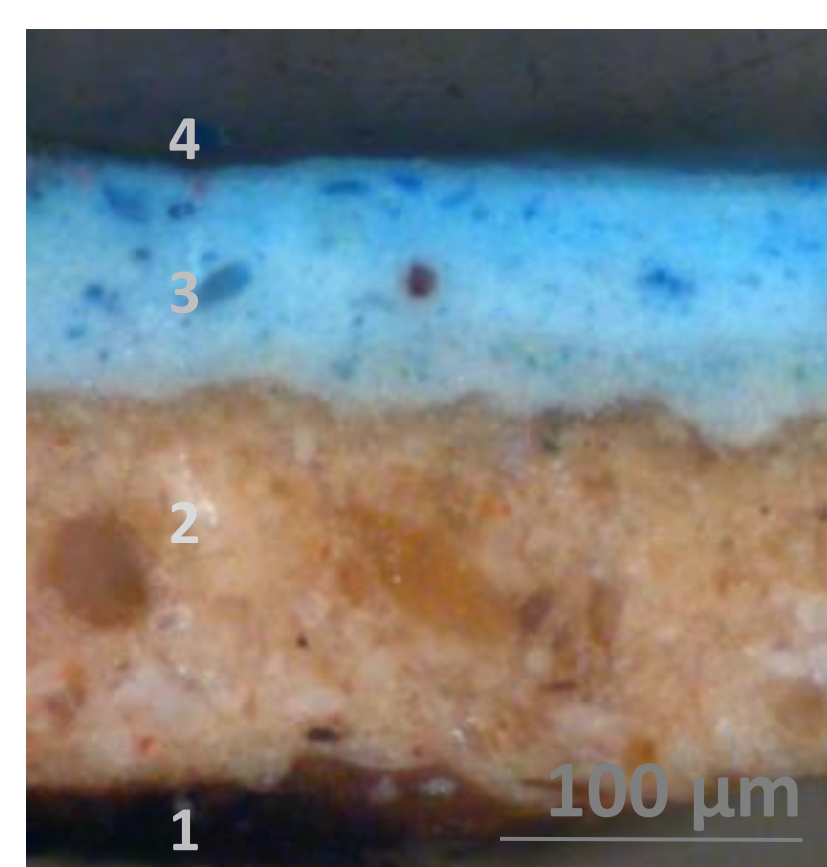
The varnish, 5-25 µm thickness, clearly observed by OM with ultra violet light (UV), (Fig. 11), was identified as rosin (colophony), “a pine resin left after the distillation of crude turpentine” [7] and linseed oil.



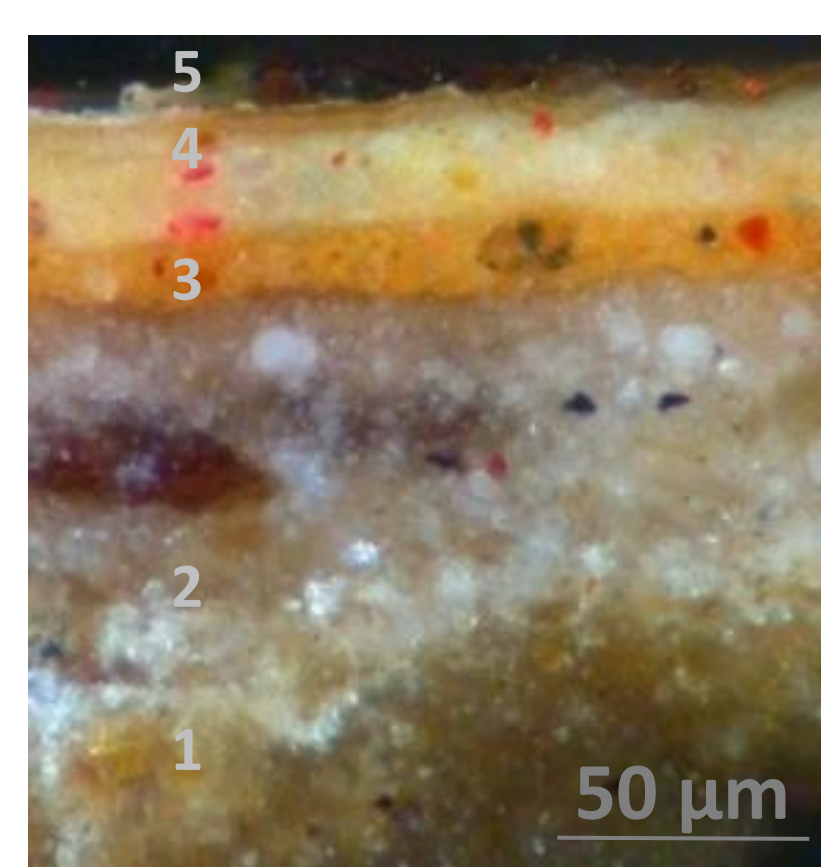
3 – The painter’s signature and date on the back of the canvas: “G. Cannicci. Paint. [painted in] 1850” (translation).

CONSERVATION TREATMENT

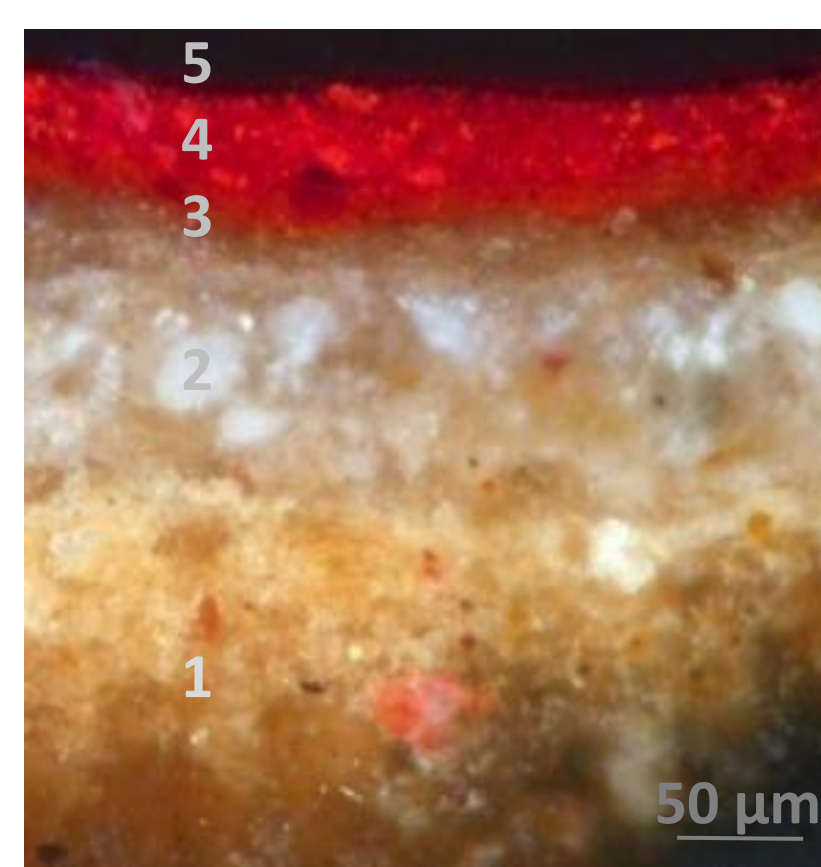
The painting’s conservation was undertaken with reversible, compatible and stable materials: dust was removed from the back of the canvas using erasers (neutral pH), paint layers were consolidated with a protein-based adhesive of a similar nature to the one used in a previous treatment, identified by FTIR [4] (Fig. 15), and the fatty varnish mentioned above was thinned with a two-part mixture of solvents (Fig. 16) adequate to its solubility [9, 10].



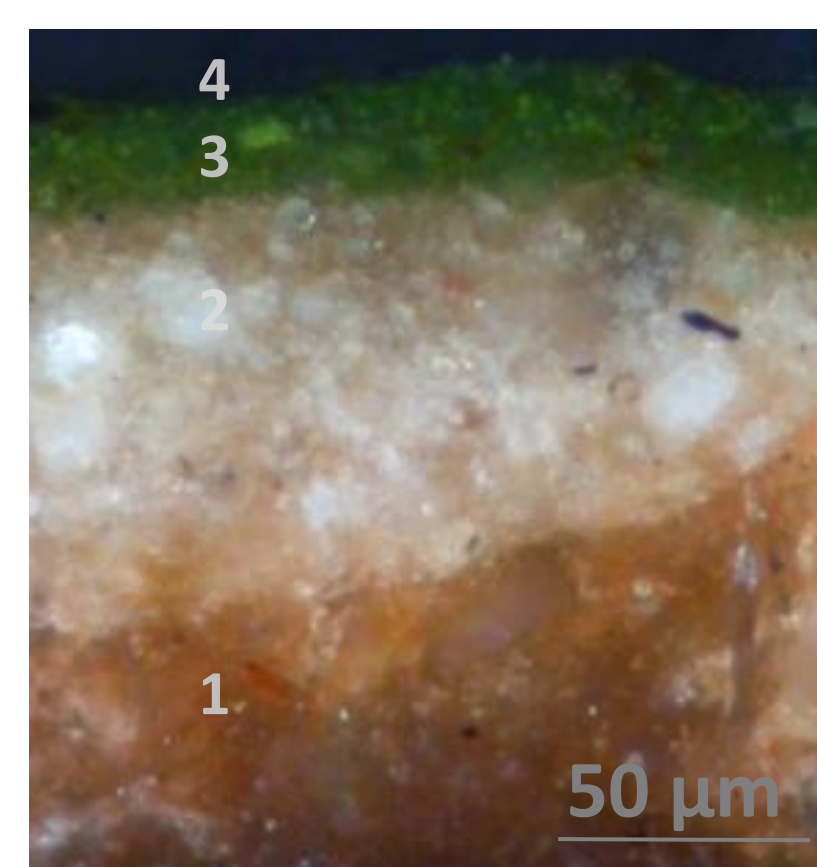
6 – The blue sky.



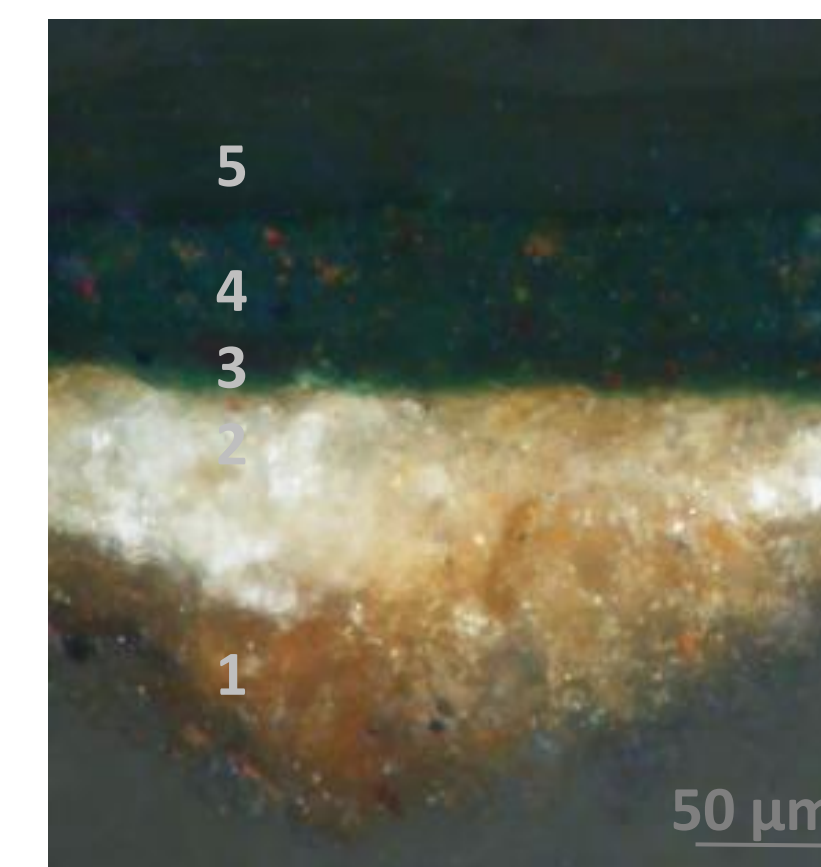
7 – The S. Elizabeth yellow mantle.



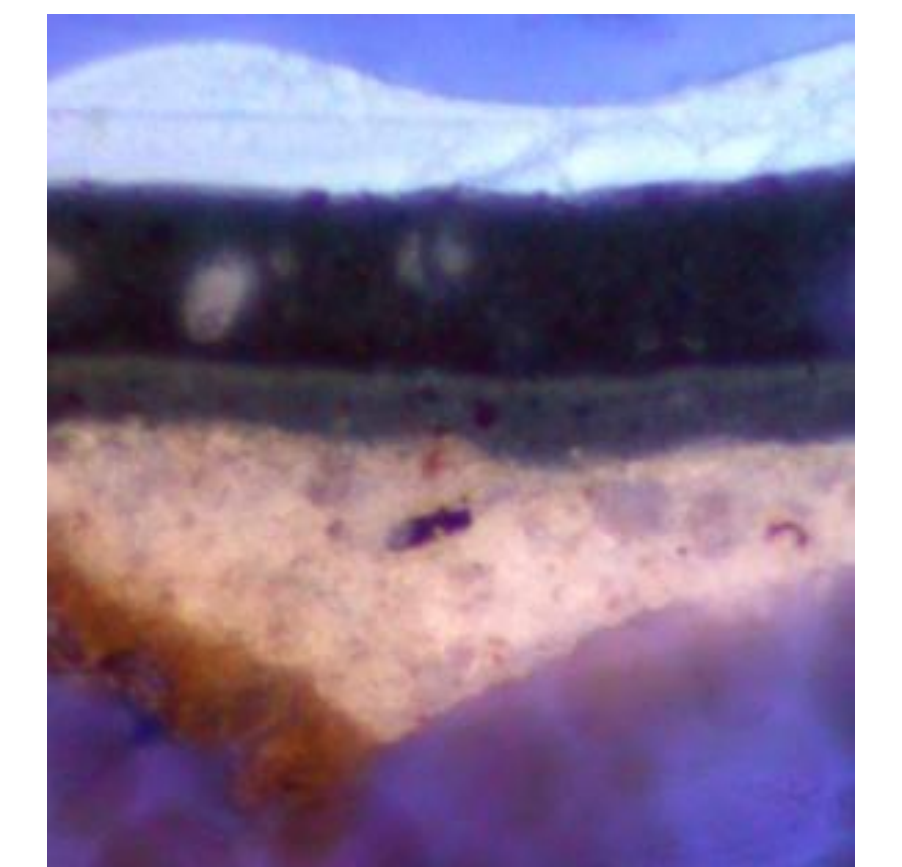
8 – The Virgin red tunic.



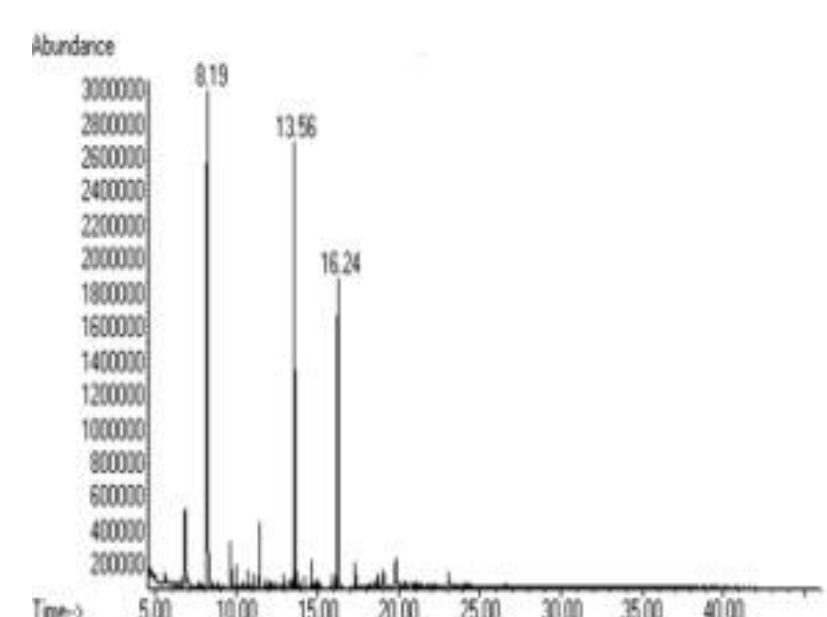
9 – The S. Elizabeth green Tunic.



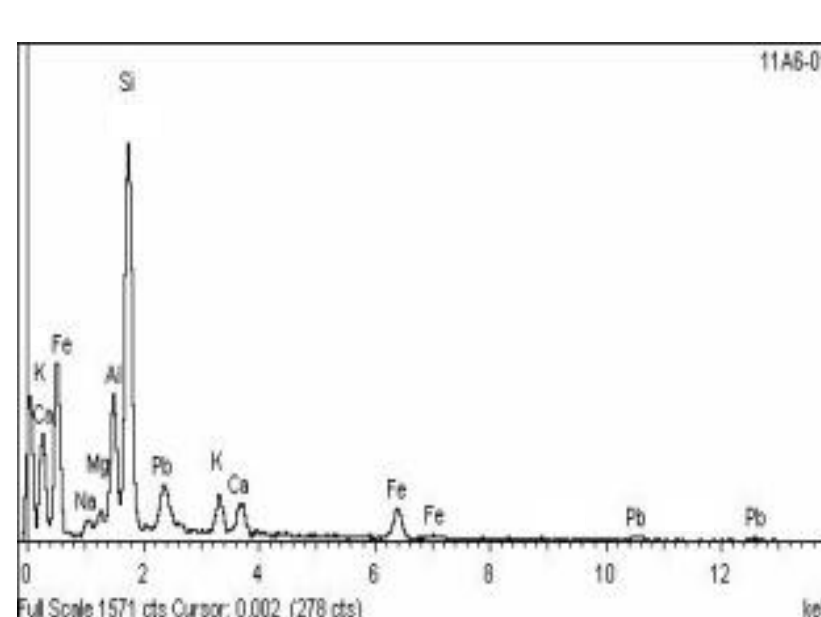
10 – The Virgin greenish blue mantle.



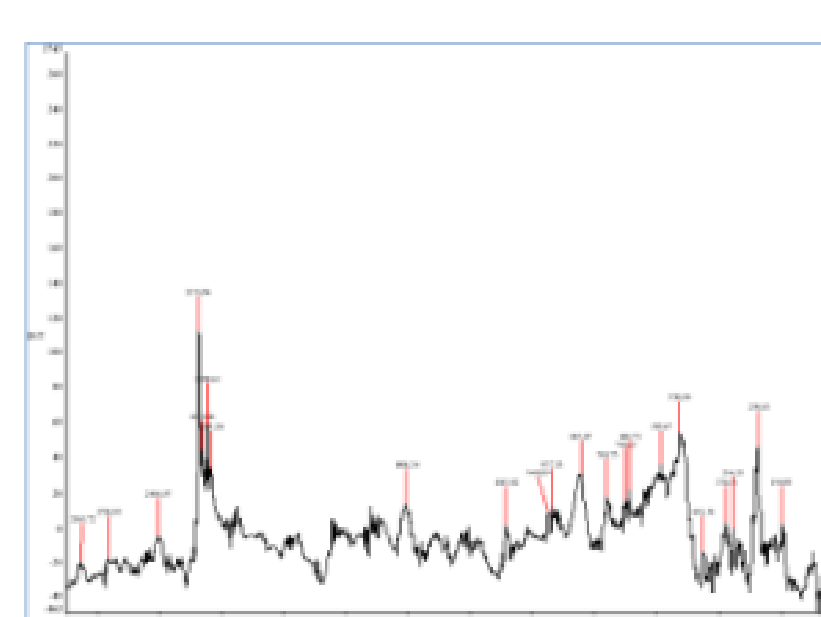
11 – Previous Fig. with UV light.



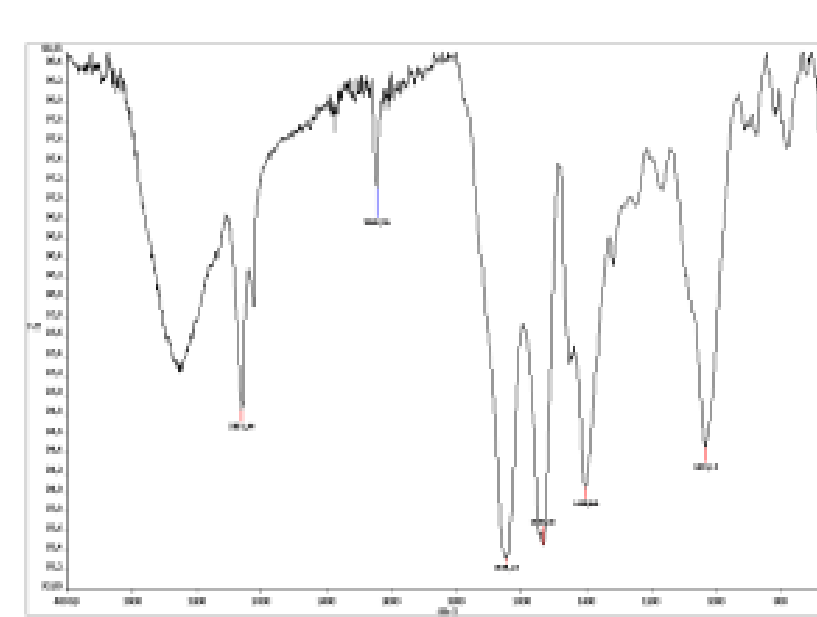
12 – GC-MS, ground layer binder.



13 – SEM-EDX, 1st preparatory layer.



14 – RS, green paint layer (Fig. 9).



15 – FTIR, varnish layer (Fig. 11).



16 – The *Visitation* during cleaning.

Acknowledgements
The author would like to thank the Associação Cultural VERITAGE (ACV) for the samples and respective analyses, the Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) for providing the funding to carry out this PhD research (SFRH/BD/46645/2008), Doctor Andrés Sánchez Ledesma for the analyses and her PhD coordinators Doctors Vítor Serrão and Agnès Le Gac for their encouragement in this study.

References
[1] *The Holy Bible*, New International Version, ed. Hodder & Stoughton, London, Sidney, Auckland (1995).
[2] UNESCO, ICCROM, ICOMOS, *The Nara Document on Authenticity*, ed. Mr. Raymond Lemaire and Mr. Herb Stovel, Japan (1994).
[3] CORDEIRO, F. R., “The *Visitation* by Thomas Lewis on the European context: conservation and restoration criteria based on iconographic and technical studies” in *Estudos de Conservação e Restauro* (ECR) 4, Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), Porto, in peer review [20.06.2012] (1-20).
[4] SANCHEZ LEDESMA, A., GOMES GARCÍA, M. J., GONZÁLEZ SECO, I., MAZO VALENTÍN, M., *Estudio de los materiales presentes en diez micromuestras de pintura y dos muestras de fibras del soporte tomadas de “dos pinturas” sobre lienzo*, Filipa R. Cordeiro/ ACV & Arte-Lab S. L., Estoril, Madrid [2011].
[5] SAWCZAK, M., KAMINSKA, A., RABCZUK, G., FERRETTI, M., JENDRZEJEWSKI, R., SLIWINSKI, G., “Complementary use of Raman and XRF techniques for non-destructive analysis of historic paint layers”, in *Journal homepage*, ed. Elsevier B.V. (2008), 5542-5545.
[6] GETTENS, R. J., STOUT, G. L., *Painting Materials - A Short Encyclopaedia*, ed. Dover publications, New York (1966).
[7] CARLYLE, L., “Authenticity and adulteration: what materials were 19th century artists really using?”, in *The Conservator*, ed. United Kingdom Institute for Conservation (1993), 56-60.
[8] DERRICK, M., STULIK, D., LANDRY, J., *Infrared Spectroscopy in Conservation Science*, ed. The Getty Conservation Institute, Los Angeles (1999).

[9] MASSCHELEIN-KLEINER, L., *Les Solvants*, Cours de Conservations 2, ed. Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA), Bruxelles (1981).
[10] ACV, *Relatório do tratamento de conservação e restauro da “Visitação” de Gaetano Cannicci*, ACV, Estoril [2011].

Further reading
BORGO, L., *The Works of Mariotto Albertinelli*, cat. n° 1, ed. Garland, New York (1976), 23-28.

Author
Filipa Raposo Cordeiro is currently working towards her PhD at the University of Lisbon with a grant from FCT. She specialized in Conservation and Restoration of Easel Paintings at: OPD, Florence, CCI, Ottawa and V&A, London. She has 18 years conservation experience, working for Museums, Palaces, Church and Private owners, in Portugal, Italy, U.K., Canada, China and Spain. She has made public presentations in London at the British Museum, in Glasgow at the University and in Lisbon, at MNAAL, FLUL and LNEC. She has published a book and international peer reviewed articles.



© Figs. 1, 3-16 – Associação Cultural Veritage.
© Fig. 2 – Galleria Degli Uffizi.
© Figs. 4-15 – Arte-Lab S. L.

Altarpieces in Portugal: joinery techniques within the context of fifteenth- and sixteenth-century European workshop practice

Filipa Raposo Cordeiro

ABSTRACT This contribution presents research on joinery techniques used in fifteenth- and sixteenth-century altarpieces in Portugal, commissioned by Portuguese bishops, kings and nobles. A large group of panels was investigated by careful examination *in situ* (in cathedrals, churches, museums and conservation laboratories) and by studying X-radiographs and conservation treatment reports. Wood identification was carried out with optical microscopy and the metal alloys used in the construction were identified by scanning electron microscopy coupled with energy dispersive X-ray analysis. A comparison between altarpieces made in, or imported into, Portugal with those made in other European countries revealed rare as well as common joinery techniques, permitting the identification of possible origins and influences. This investigation demonstrated that there were more techniques being used in workshops in Portugal in the sixteenth century than had been identified in previous studies. In addition to a carpenter, a smith was also involved in the altarpiece construction. In Portugal, aside from cylindrical dowels or splines (small rectangular pieces of wood) locked by transverse dowels, other joinery systems were employed: inserted dovetails; horizontal crossbeams attached to the boards by transverse cylindrical wooden dowels or carbon-iron nails; unlocked splines; cylindrical dowels alternating with unlocked splines (mixed system); cylindrical dowels alternating with dovetails (another mixed method); splines set into the panel and secured with 10 cylindrical dowels; and conical dowels (found on an altarpiece in Portugal in cedar, a wood mentioned in only a few Portuguese publications in the literature). The last five types seem to be peculiar to altarpieces from workshops active in Portugal.

Introduction

The construction of the panels of an altarpiece, including the joinery methods that were employed, can distinguish workshop practices at different times and places and can reflect influences from elsewhere, but little has been written about this topic. This multidisciplinary study aims to contribute to this subject by describing joinery techniques, some of which have not been reported before, in altarpieces from workshops active in Portugal in the fifteenth and sixteenth centuries. The observations are considered in the broader European context to demonstrate what was common, or what was rare and perhaps peculiar to Portugal. This contribution first describes joinery techniques that are considered to have been typical in Portugal at that time and which have already been mentioned in the literature. Panel construction techniques that were observed in this study but which have not been mentioned in the earlier literature are then introduced, together with case studies and comparisons with the techniques used for altarpieces made in Italy, Spain, Flanders and Germany. This gives an understanding of the possible origins and influences on practice, perhaps indicating the links that these countries

had with carpenters and painters working in Portugal in the fifteenth and sixteenth centuries, including training, working relationships and trade.

The study presented here is part of a research project on the painter Thomas Lewis (Thomas Luis, as he signed the known historical documentation). This artist, plausibly of English origin,¹ lived in Lisbon during the transition from the sixteenth to the seventeenth century, executing magnificent panels and wall paintings commissioned between *c.*1582 and *c.*1603 by Portuguese aristocracy for churches and civil palaces. A previous study of the method of assembly of the panel for *The Visitation* by this artist revealed unusual joinery techniques,² prompting the further study presented here, which investigated whether any other joinery techniques had been used in Portuguese altarpieces that were not yet known in the literature. Unfortunately many of the Portuguese altarpieces mentioned in historical documentary sources no longer exist, as they have not survived earthquakes, fire, theft, replacement by a new altarpiece, or alterations to their function. Nevertheless, several assembly methods were found that are not mentioned in the few existing literature references to the practices of workshops in Portugal.³ The fronts and

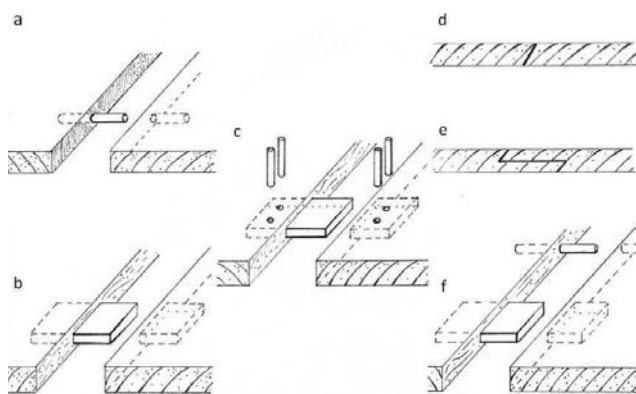


Figure 1. Joinery techniques considered typical of fifteenth- and sixteenth-century altarpieces in Portugal that have been mentioned in previous studies. Image: © Filipa Raposo Cordeiro.

backs of a large number of panels were examined *in situ*, X-radiographs were studied, and reports on conservation treatment and technical studies conducted during restoration work were consulted. The wood species were identified by optical microscopy and the alloy of the nails was investigated by scanning electron microscopy with energy dispersive X-ray analysis (SEM-EDX).

Joinery techniques considered typical of Portuguese altarpieces

Earlier studies have indicated that the panels of fifteenth- and sixteenth-century Portuguese altarpieces are generally composed of vertical butt-joined planks aligned with either cylindrical dowels or splines (rectangular pieces of wood) inserted into the edges of the boards (Figures 1a and 1b), with the splines sometimes locked using perpendicular dowels, Figure 1c.

Cylindrical dowels inserted in the edges of the boards

In 1469, Nuno Gonçalves (born c.1420–1430), the court painter of King D. Afonso V of Portugal, painted the well-known *Saint Vincent Retable* for the altarpiece of Lisbon Cathedral, which is now held by the Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) in Lisbon. Each of the six panels is composed of several vertical planks of Baltic oak more than 200 cm in height and between 64 and 128 cm wide. The glued butt joints are aligned with cylindrical dowels inserted in the edges of the panels, Figure 1a.⁴

The same assembly system was still being applied in the second half of the sixteenth century. From examination *in situ*, cylindrical dowels were observed between the vertical oak planks making up the central panel of the altarpiece attributed to the Portuguese artist Francisco João (active 1563–1595) that depicts *The Conversion of Saint Paul* (230 × 210 × 3 cm),⁵ painted for the main altar in the principal church in Pavia, Portugal, Figures 1a and 2.

During the fifteenth and sixteenth centuries, this was a common joinery technique in Italy and in the Low Countries as well as in Portugal, although not in Spain.⁶ Moreover, it had been used in Italian workshops since at least the thirteenth century. An early example is the painting by Meliore di Jacopo from c.1255–1285, *The Virgin Enthroned between Saints Peter and Paul* in the church of San Leolino,⁷ which has horizontal boards aligned with cylindrical dowels. Another study mentions that this system was commonly used in Europe between the fourteenth and the sixteenth century.⁸

Splines in the edges of boards

In the sixteenth century Vasco Fernandes (Viseu, Portugal 1475–1542), also known as the ‘Grão Vasco’, painted a monumental altarpiece for the main church in Freixo de Espada à Cinta, Portugal, which has this assembly technique. The 16 panels that comprise the altarpiece were moved from the main altar to the side walls of the apse in the eighteenth century. Although there are old repairs to the chestnut panels, in certain places the original joining system of splines could be seen (Figure 1b), as well as marks from the horizontal crossbeams that had previously been present.⁹ The unlocked spline is probably an assembly method peculiar to Portuguese workshops.

Splines in the edges of boards locked by perpendicular dowels

This joinery method was found in panels attributed to Jorge Afonso (c.1470–1540), who had a workshop in Lisbon and was painter to King D. Manuel I, called ‘O Venturoso’. For example, *The Entrance of Christ into Jerusalem* (427 × 260 × 3.7 cm), which dates from c.1488–1499,¹⁰ is composed of 10 vertical wooden planks with glued butt joints aligned with 36 splines locked by perpendicular cylindrical dowels; the dowels are visible at the front and back of the paintings, Figure 1c. This large panel and the other six which are contemporary – *The Baptism of Christ* (with many losses), *The Resurrection of Lazarus*, *Jesus and the Centurion*, *The Resurrection*, *The Ascension of Christ* and a small fragment of another painting ‘without a perceptible subject’ – are from a group of 12 monumental paintings from the Charola of the Convent of Christ in Tomar, Portugal; unfortunately the other panels have been lost. They are in oak (*Quercus petraea*), from forests in the Baltic region, imported from Gdansk (Danzig) in the northern part of Poland.¹¹ To achieve the desired height, the vertical boards have scarf joints that are ‘bevel shaped’, in the case of *The Resurrection of Lazarus* (Figure 1d), or ‘Z-shaped’ in all the other panels (Figure 1e), indicating that “two independent carpentry workshops”¹² were involved in this large commission and/or the second method replaced the first because it has greater stability.

The *Virgin in Glory* altarpiece, composed of 13 panels that depict the life of Saint Mary, was imported from Bruges for the main chapel in the cathedral of Évora, Portugal by D. António de Portugal, the bishop of Évora. Made in Baltic oak at some time after 1495,¹³ the altarpiece, which is now in



Figure 2. Francisco João, *The Conversion of Saint Paul*, second half of the sixteenth century, Church of St Paul, Pavia, Portugal. Image: © Helena Melo.

Évora's Museum, is one of the largest in Europe. The joinery method comprises splines with transverse cylindrical dowels. Details from the X-radiograph show how this joinery system was utilized.¹⁴ The 12 smaller paintings have vertical boards, butt-joined with inserted splines locked by two transverse dowels (for example, *Saints Anna and Joaquim Meeting at the Golden Gate*), while the largest, central panel, which depicts the *The Virgin in Glory*, shows larger splines with four transverse dowels.

This assembly method was also used by other European workshops. Although one study states that splines locked by perpendicular dowels inserted from the back to the

front of paintings are "rarely used" in Flemish panels,¹⁵ another complementary study mentions that it is common in large-format Flemish works, for example in paintings by Hugo van der Goes (1440–1482) such as *The Death of the Virgin* (Groeningemuseum, Bruges), the *The Adoration of the Shepherds* (Gemäldegalerie Staatliche Museen, Berlin),¹⁶ and the *The Adoration of the Shepherds* from around 1475,¹⁷ known as the *The Portinari Triptych*, from the Hospital of Santa Maria Nuova, Florence and now in the Galleria degli Uffizi.

In the fifteenth and sixteenth centuries, the joinery system of splines locked by cylindrical dowels was commonly used

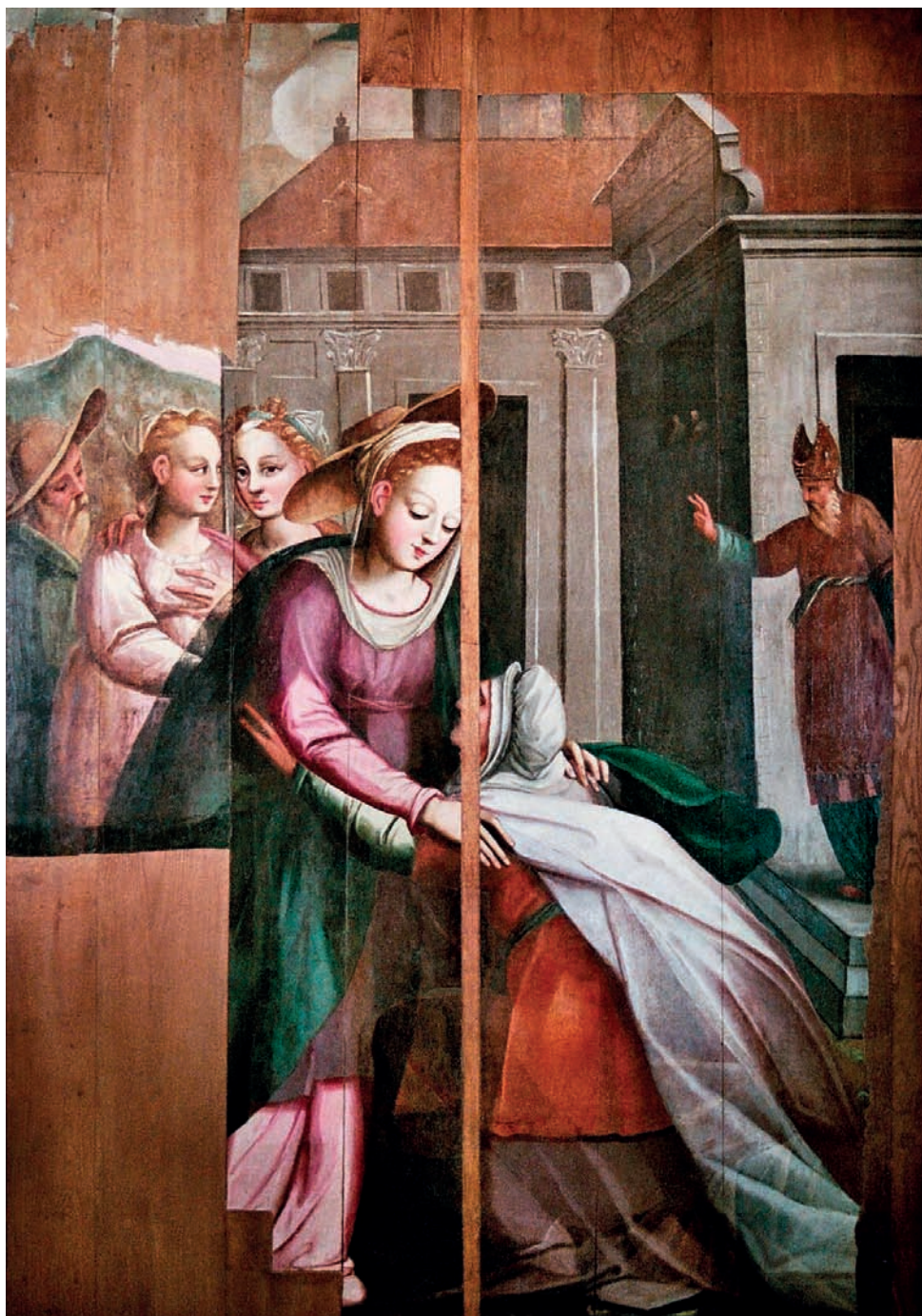


Figure 3. Thomas Lewis, *The Visitation*, oil and egg tempera on wood, 1591–1592, Santa Casa da Misericórdia of Aldeia Galega, Montijo, Portugal. Image: © Filipa Raposo Cordeiro.

in Portuguese workshops and also in Flemish workshops that might have influenced Portuguese practices. In contrast the technique seems to be uncommon in Italy (although one rare example is Andrea del Sarto's *Virgin and Child with Saint Matthew and an Angel* in the Museo del Prado¹⁸) and not to be used at all in Spain.¹⁹

The international links between Portugal and the Low Countries were close, especially with Flanders, and this might have contributed to influences on workshops active in Portugal that were making altarpieces. Antwerp served as a principal centre of commercial trade. Portugal exported the riches brought from its overseas territories (including those

in Africa, India, Brazil, China and Japan) and imported wood (especially from Flanders), as well as paintings and even the artists themselves. Portuguese artists travelled to Flanders for periods of training – for example, the painter António Leitão (born Castelo Bom, c.1530, died Bragança, c.1595) – and artists and craftsmen who can be presumed to be of Flemish origin came to Portugal looking for better working conditions, for example the painter Francisco de Campos (c.1515; Évora, 1580) and the master of carpentry Jaques de Campos (active 1571–1617). These links were even closer after Philip the Good, duke of Burgundy married the Infanta D. Isabel, daughter of King D. Joao I, in 1430.²⁰

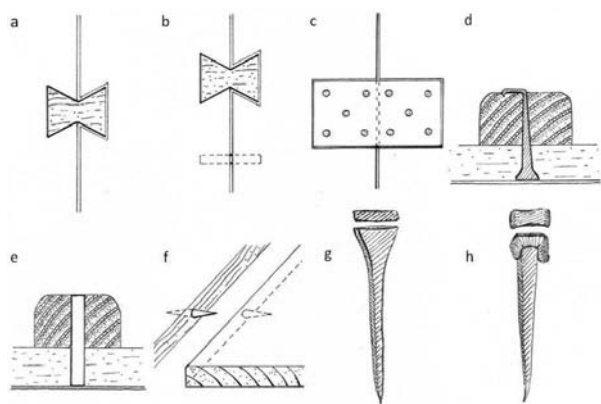


Figure 4. Sixteenth-century joinery techniques and nails present in altarpieces in Portugal that have not previously been reported in the literature. Image: © Filipa Raposo Cordeiro.

Mixed systems: dowels and splines

Dowels alternating with unlocked splines²¹ are present in Mestre do Sardoal's *Annunciation*, dating from the beginning of the sixteenth century and now in the main church of Sardoal, Portugal, Figure 1f. This method seems to be peculiar to Portuguese workshops.

An assembly method slightly different from that described above was found in an imported work executed in Flanders by an anonymous artist between 1512 and 1517; *The Pentecost Triptych*, which was commissioned for the main church of San Pedro de Miragaia, Oporto, Portugal. Dendrochronological study by Peter Klein dated this Baltic oak panel to after 1499, to which an estimate of the time for carpentry work and for transportation has to be added to give the date of the painting. The joinery technique used to align the vertical boards was to insert dowels in the edges of the boards in the two side panels and splines locked by perpendicular dowels in the central panel.²²

Another mixed system comparable to that found in the triptych imported for San Pedro de Miragaia is present in the sixteenth-century *Passion Triptych*²³ by Bernard van Orley (born c.1487–1491; died 1541) in Notre-Dame, Bruges. The *Passion Triptych* has joints assembled either with splines locked with perpendicular dowels or with dowels alone.

New observations on joinery techniques in sixteenth-century altarpieces in Portugal

There are few international studies that refer to Portuguese joinery techniques and as a result it has been possible during this study to observe techniques not previously reported in studies related to sixteenth-century altarpieces in Portugal; some examples seem to be unique to Portugal.

Dovetail inserts

Some studies mention Portuguese sixteenth-century altarpieces with dovetails inset into the back of the panel that were introduced during restoration. Many panels were restored in

Portugal between 1939 and 1940 for a major exhibition, *Os primitivos Portugueses*, and their treatment included “reddish fillings in the joints between boards ... cracks and ... dovetails.”²⁴ This type of intervention was common in Portugal at that time and was applied to several Portuguese Renaissance panels, such as the six oak panels attributed to Gregório Lopes made for the main altarpiece of the monastery of Santos-o-Novo (*The Annunciation*, *The Adoration of the Shepherds*, *The Adoration of the Magi*, *Jesus in the Olive Tree Garden*, *The Deposition of Christ* and *The Resurrection*, which are now in the MNAA) and the panels by Vasco Fernandes on the subject of *The Life of Christ*, from the main altarpieces of Lamego Cathedral and the main church of Freixo de Espada à Cinta, Portugal.²⁵

A question addressed during this study was whether any altarpieces with original dovetails could be found in Portugal, and indeed they were observed in several altarpieces commissioned by the Portuguese church and aristocracy in the second half of the sixteenth century. Between 1591 and 1592,²⁶ Thomas Lewis (c.1560–c.1612), an artist of probable English origin,²⁷ then living in Lisbon, painted a monumental altarpiece that has this type of joinery system.²⁸ It is the main altarpiece of the church of Santa Casa da Misericórdia in the old village of Aldeia Galega do Ribatejo (now known as Montijo) and was commissioned by the noble merchant Nuno Alves Pereira, head of the charitable institution, Santa Casa da Misericórdia of Aldeia Galega. This altarpiece was composed of several ‘histories’ (as mentioned in the contract), but unfortunately only a part of the central panel,²⁹ *The Visitation of the Virgin Mary to Saint Elisabeth*, has survived (Figure 3); all the other panels have been lost.

It is almost a miracle to have this example. This panel survived the terrifying Lisbon earthquake of 1755, but extant documentation states that in 1768 the altarpiece was in an “aged state and no longer fit for purpose”. In c.1790 it was used as a work table and in 1799 altered to serve yet another function when it was sawn up, converted into a wall behind a neoclassical altar, repainted in white and forgotten for two centuries. Fortunately, it was rediscovered in 1998 and after conservation and restoration treatment,³¹ this painting with a peculiar iconography now enriches Portuguese and world heritage.³²

The carpenter Jaques de Campos, also living in Lisbon at the time, signed the contract to build the wooden structure of the altarpiece in 1588, executing the work between 1589 and Easter 1591, according to the historical documentation. The monumental panel (291.5 × 212 × 3 cm) is composed of eight vertical boards (oak – identified by optical microscopy), aligned with dovetails³³ that were inserted in butt joints (Figure 4a) in the back of the panel but not deep enough to connect with the front surface. Although the painting had been cut into several pieces, by studying the alignment of the remaining original dovetails, which were arranged in six horizontal lines, it was possible to determine that there might originally have been 42 glued dovetails (seven per line). The assembly was reinforced with nailed crossbeams (unfortunately lost), as could be discerned from the horizontal alignment of metal elements with triangular heads inserted from the front, Figure 4d. Because of the surname ‘Campos’, this carpenter



Figure 5. Lourenço de Salzedo, main altarpiece of the Mosteiro dos Jerónimos, 1570–1572, Belém, Portugal. Image: © José Paulo Ruas, DGPC.

is considered to be of Flemish origin.³⁵ However, the related historical documentation from 1590, which shows that he also signed 'Jacomu' de Campos, and the technical evidence (the use of dovetails in the assembly system), perhaps suggest a new hypothesis: a possible blood or work link of this carpenter with Italy, a country that seems to have pioneered the use of dovetails as a panel joinery system.

Investigation *in situ* also revealed the use of dovetails in other altarpieces by artists contemporary with Thomas Luis. A *Pentecost* from the end of the sixteenth century, which has the same assembly system, is attributed to the artist Fernão Gomes, born in Albuquerque (Castela, Spain), but living in Portugal from 1548. This oak altarpiece (234 × 164 × 3 cm) is composed of seven vertical planks aligned with 24 glued dovetails. The back of the panel has an old and incomplete paper stamp with black printed letters that refers to the Portuguese capital Lisbon, an indication of the altarpiece's probable provenance. This painting, originally from a religious institution, was studied by the author in a museum store.

The technique of dovetail joinery seen in these altarpieces was probably first used in Italy. It can be found in Raphael's *Madonna del Baldacchino* of c.1507, now in the Galleria Palatina, Florence, but the literature indicates that it was used even earlier in works by other Italian artists, including Beato Angelico's *Pala di San Marco* (c.1440), Lorenzo Monaco's *Coronation of the Virgin* (1414, dovetails not aligned), and Duccio di Buoninsegna's *Madonna Rucellai*, made for the Duomo of Siena between 1308 and 1311 (all now in the Galleria degli Uffizi),³⁶ as well as Giotto's *Maestà* (c.1310).³⁷

In Spain this system was applied from the middle of the sixteenth century by Pedro Machuca (Toledo, c.1490–1550), Luis de Vargas (1502–1568) and painters from Andalucía, as well as by artists of the Aragonese school (where dovetails have been reported in the front of the panel).³⁸

This assembly method is rare in the Low Countries. It was used, for example, in a *Madonna and Child* by Jean Bellegambe (c.1470–1535),³⁹ now in the Musées Royaux des Beaux Arts, Brussels, where there are dovetails in both the front and reverse of the panel.

Mixed systems

Lourenço de Salzedo (c.1530–1577), an artist of unknown origin, painted an altarpiece for the monastery of Jerónimos in Belém, Portugal, that uses this mixed joinery technique. The three panels in the upper part of the altarpiece – *The Flagellation of Christ*, *Christ with the Cross* and *Christ Deposed from the Cross* (Figure 5) – have “cylindrical dowels, distributed at regular intervals”, inserted in the edges of the boards, and original inserted dovetails in the back, Figure 4b.⁴⁰

From observations made *in situ*, the same system was found in an altarpiece painted by the Portuguese artist Giraldo Fernandes de Prado (Guimarães, c.1530–Almada, 1592), who had working relationships with Thomas Lewis; they “worked on the same palaces ... in Évora ... and Vila Viçosa.”⁴¹ Like Lourenço de Salzedo, they were aware of the use of the dovetail assembly system in carpentry workshops in Lisbon at the time. One oak panel from an altarpiece by Giraldo, dated 1590–1591,



Figure 6. Detail of half of the joinery system on the back of *The Assumption of the Virgin* attributed to Fernão Gomes, sixteenth century. Image: © Filipa Raposo Cordeiro.

displayed at the Santa Casa da Misericórdia de Almada, Portugal, has glued butt joints aligned with dowels (inserted in the edges of the planks), reinforced with thin dovetails set into the back: *The Visitation* (central panel), Figure 4b. For example, the *Visitation* panel (244 × 129.5 × 1.6 cm), is composed of six boards, and has thin dovetails carefully arranged in horizontal lines between the four larger boards and reinforcing a narrow board (in contrast, Italian paintings have original dovetails that are not systematically aligned, but arranged in a way that best preserves the alignment of the boards). In Giraldo's *Visitation* there are signs of a restoration that includes a few new dovetails to replace those that were missing, and also nails inserted into the original dovetails as an old method of preventing future loss. This mixed method seems to be particular to altarpieces from workshops active in Portugal.

Inserted splines locked by 10 dowels

This assembly technique was found by the author on the late sixteenth-century *Assumption of the Virgin*, attributed to Fernão Gomes (Albuquerque, born c.1535), from the main chapel of the cathedral of Saint Mary of Grace in Setúbal (Igreja de Santa Maria da Graça, Sé de Setúbal). It now measures 483.5 × 58.3 × 4 cm, which corresponds to only around 20% of the original painting, the rest having been lost. This fragment of this monumental altarpiece panel was found in a reasonable state of conservation in a gap behind the eighteenth-century gilded wood of the main chapel.⁴² It had unfortunately been cut in two to fit the height of the room where it is now displayed. The assembly system comprised butt joints aligned with splines set into the back and locked with 10 transverse cylindrical dowels; these were reinforced by

horizontal crossbeams nailed from the front. This is a joinery system that is probably peculiar to Portugal, Figures 4c and 6.

Crossbeams

According to Marette, crossbeams fixed with nails were used from the twelfth to the sixteenth century by the Spanish, French and Italian schools.⁴³ Although they had also been seen on Portuguese altarpieces, they were generally considered to be part of restorations. One study does, however, mention that crossbeams fixed with nails can be found as part of the original structure in Portuguese panel painting, but goes on to say that they are rare.⁴⁴ For this reason a search was made for signs of this type of construction on altarpieces during this study.

Influenced by the wall paintings by Michelangelo in the Sistine Chapel, Álvaro Nogueira (a Portuguese painter who had a period of training in Rome during the pontificate of Sisto V), painted a *Last Judgement* (143.3 × 85.8 cm) at the end of the sixteenth or beginning of the seventeenth century. This panel, now in the Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra, is composed of four vertical butt-joined oak planks that were reinforced by horizontal crossbeams (unfortunately lost) nailed through the front, Figure 4d.⁴⁵ Until further examples emerge, Álvaro Nogueira's panel remains a rare example of butt-joined boards reinforced only by nailed crossbeams.

In the course of this study, indications of original nailed horizontal crossbeams were also found in further altarpieces in Portugal, as a means of reinforcing other assembly methods: in *The Visitation* by Thomas Luis,⁴⁶ along with dovetails; in the altarpiece by Vasco Fernandes from Freixo-de-Espada-à-Cinta,⁴⁷ together with splines; and in the *Assumption of the Virgin* by Fernão Gomes, along with splines locked by 10 dowels (all of which have been detailed above).

Horizontal crossbeams fixed instead with transverse dowels can also be found in Portuguese altarpieces. They are present, for example, in the main altarpiece from Lamego Cathedral by Vasco Fernandes (Grão Vasco), now in the museum in the same town. Today only five panels from a total of 20 have survived: *The Creation*,⁴⁸ *The Annunciation*, *The Visitation*, *The Circumcision* and *The Presentation in the Temple*, dated 1506–1511. Although historical documents indicate that this work was supposed to have been made with Baltic oak, examination by optical microscopy revealed that the panels for this group of paintings are made of chestnut (*Castanea sativa* Mill.).⁴⁹ The participation of woodworkers and carvers from Flanders is known through the documentation, but it is clear that some of the contract requirements were not maintained, since Baltic oak was replaced by local chestnut wood, commonly found in altarpieces made by northern Portuguese workshops, for example that of Vasco Fernandes.

This particular joinery system was employed in German workshops. It is present in Gaspard Isenmann's (1410–1472) *Passion* altarpiece, dated 1465, and the sixteenth-century *Christ and the Apostles* attributed to Hans Wechtlin (c.1480–1526), where the crossbeams are located only at the edges.⁵⁰ Although the use of this assembly method might have been frequent in Portugal, probably as a result of German influence, it is rarely found in place on surviving altarpieces.

Conical dowels in the edges of boards

This assembly method was used by an anonymous artist in an altarpiece for the presbytery of the main church of Saint Sebastian (São Sebastião), on Terceira Island, Portugal (Figure 4f), which survived a fire in the eighteenth century. The altarpiece is composed of three panels with vertical wooden boards, butt-joined and aligned with conical dowels inserted in the edges. The central panel, *Saint Sebastian Calling on the Faith of the Christian Captive Brothers Marcus and Marcellianus* (140.5 × 126.5 × 3.5 cm), is made of cedar wood (*Juniperus brevifolia*), a native wood from the Azores (Açores) archipelago, Figure 4f.⁵¹ This system might be peculiar to Portugal, as it has not been found in Italian, German or Spanish altarpieces. In the European context, cedar is an uncommon wood for the making of altarpieces.

Nails

Another artisan sometimes involved in the making of panels, although indirectly, as an independent material supplier, was the smith. Two different types of nails were found in altarpieces in Portugal, both with rectangular shanks as seen in Italian and Spanish altarpieces, but with heads of different forms: triangular⁵² (Figure 4g) and 'U-shaped' (Figure 4h). SEM-EDX analysis was carried out on a sample from a nail with a triangular head from Thomas Luis's *Visitation* (TLV.1),⁵³ and on a sample from a nail with an inverted U-shaped head from Álvaro Nogueira's *Last Judgement*⁵⁴ (ANJF.1).⁵⁵ The results showed an iron and carbon (C) alloy was employed for both nails but that the iron content in the nail from Thomas Luis's *Visitation* is lower than in that used by Nogueira's workshop.

In the fourteenth century, central Italian workshops used wrought-iron nails⁵⁶ with rectangular shanks and circular heads. Nails were inserted from the front, from the back or, in some panels – for example in works by Giotto – from both the front and back. In the sixteenth century, Italian carpenters substituted nailed crossbeams with sliding dovetailed crossbeams, which was a more stable system.

In Spanish altarpieces, nails with a rectangular shank can also be found, but with heads of various shapes: round, double round, double oval⁵⁷ and rectangular.⁵⁸ One study mentions that in Spanish panels, the "heads of these nails were covered with wax to isolate the metal from the ground layer on the surface [of the painting]".⁵⁹ Since there are several examples of nailed crossbeams in fifteenth- and sixteenth-century altarpieces from Catalan, Aragonese and Castillian workshops, it can be assumed that this method was common in Spain.

Woods

In Portugal, at least three different types of wood can be found in sixteenth-century altarpieces: oak⁶⁰ (native and imported from the Baltic) and the native chestnut⁶¹ were used in mainland Portugal, while the native cedar, which is rare in a European context, was used in the Azores archipelago.

Although oak was commonly used by workshops in Portugal, the Low Countries, Flanders and Germany, it was an exception for Spanish altarpieces, although the Badajoz painter Luís de Morales “possibly because of his proximity to Portugal”, frequently painted on oak panels – for example the *Adoration of the Magi* and *Adoration of the Shepherds*, in the Museo del Prado.⁶² In Spain, pine was used by various different schools, while in Italy poplar was the most frequently used wood.⁶³

The status of painters, carpenters and smiths in Portugal

In the sixteenth century painters, carpenters and smiths working in Portugal each had a different status. A document dated 1551 that refers to masculine “professions existing in Lisbon”, relates that painters, who numbered 66 at the time, were categorized as ‘artisans’ (“oficiais mecânicos”). The same document mentions “masters of carpentry – 18” and “carpenters of joinery – 64”,⁶⁴ indicating that in the carpenters’ association there were craftsmen with distinct abilities, and fewer masters than joiners. A historical document dated 1588 mentions that Jaques de Campos (involved in making the panel for the *Visitation* by Thomas Lewis that has already been mentioned) is a “master carpenter”, a description that shows his capacity and privilege.⁶⁵

A document dated 1551 also reveals the number of ‘iron workers’ (“oficiais de ferro”) working in associations composed of artisans with different skills, including “smiths – 129 ... gilders – 39 ... locksmiths – 93”,⁶⁶ indicating that smiths were more numerous than painters or master carpenters.

In Portugal, the status of ‘oil painters’ officially changed in 1594, and their activity was considered to be “noble” and “liberal”.⁶⁷ As elsewhere in Europe, painters working in Portugal delegated the carpentry work to specialized artisans: masters of carpentry, carpenters and joiners.

Conclusions

As in other European countries, painters working in Portugal delegated the carpentry work to specialized artisans operating in associations of craftsmen composed of carpenters, joiners and masters of carpentry. By the last decade of the sixteenth century oil painters were no longer considered to be artisans (“oficiais mecânicos”), in the same category as carpenters and smiths; their activity was finally considered noble, and was thereby distinguished from the work of craftsmen.

In the fifteenth and sixteenth centuries, carpentry workshops in Europe employed various different assembly methods and materials that distinguish their practice. Some of the diverse joinery methods described here were common and used frequently in Europe; others are found rarely or are peculiar to a particular country. Six of the 12 types of joinery system found in altarpieces in Portugal have not been mentioned before in the literature; neither have the two types

of nails described here nor one of the wood species found in an altarpiece in this study.

Portuguese and foreign workshops active in Portugal were looking for the most stable and long-lasting techniques. Influenced by foreign practices through commercial trade, internships and working relationships, workshops applied one single method or mixed assembly methods in altarpieces, according to their characteristics (for example, their dimensions). Some workshops created their own techniques to join the planks making up a panel. At least five might be peculiar to the workshops operating in Portugal: unlocked splines; cylindrical dowels alternating with unlocked splines; cylindrical dowels alternating with dovetails; cylindrical dowels and splines (unlocked); inserted splines locked by 10 transverse dowels; and conical dowels. The last two systems are rare in Portugal.

During the fifteenth and sixteenth centuries, cylindrical dowels were common in many areas of Europe; in addition to Portugal they were employed in Italy and the Low Countries, but not in Spain.

The joinery system of splines locked by transverse cylindrical dowels, which was rarely used in Italy and is not found at all in Spain, was commonly used by Portuguese workshops, probably influenced by Flemish workshops since the links between Portugal and the Low Countries were close.

At the beginning of the sixteenth century the system of horizontal crossbeams linked to the panel by cylindrical dowels was a method employed by Portuguese workshops for large altarpieces (through German influence). Today examples of this system are rare in Portugal.

Inserted dovetails are present in a considerable number of altarpieces made in Portugal in the second half of the sixteenth century (previous studies were based on Portuguese altarpieces dated up to the middle of the sixteenth century that did not have original dovetails). Dovetails were found by the author in paintings by the Portuguese painter Giraldo Fernando do Prado, Lorenço Salzedo (of unknown nationality), the English artist Thomas Luis (whose altarpiece was made by a master carpenter perhaps of Flemish origin) and the Spanish painter Fernão Gomes, all these artists having workshops in Portugal in the second half of the sixteenth century. This assembly method, frequently applied in Italy in the fifteenth and sixteenth centuries and in Spain from the middle of the sixteenth century, was rarely used in the Low Countries.

Nailed crossbeams can be found from the twelfth to the sixteenth century in altarpieces from Spanish, French and Italian workshops, but are rare in Portugal.

During the fifteenth and sixteenth centuries, European workshops were also distinguished by the materials that they used. In Portugal, besides oak (native and imported from the Baltic) and native chestnut, native cedar (which is rare in a European context) was also used. While oak was common in altarpieces from Portugal, the Low Countries, Flanders and Germany, it was an exception in Spanish paintings, which instead used mainly pine. In Italy altarpieces were mainly made with the native poplar. Two types of nails were found in a few of the Portuguese altarpieces, different from those often found in Italian and Spanish panels.

It is hoped that this work will contribute to further studies. Thanks to the assembly methods, many altarpieces have survived for centuries so that today their beauty can be admired and pay tribute to their devotional function in their original settings, in keeping with the concept of 'authenticity' promoted by UNESCO, ICOMOS and ICCROM,⁶⁸ exemplified by the *Visitation* by Thomas Luis in the church of Santa Casa da Misericórdia at Montijo and Lourenço de Salzedo's altarpiece at the monastery of 'Jerónimos' in Belém, Portugal.

Acknowledgements

The author would like to thank: the Fundação para a Ciência e Tecnologia (PhD scholarship SFRH/BD/46645/2008); Vítor Serrão and Agnès Le Gac, PhD thesis coordinators at IHA-FLUL; José Alberto Seabra, curator at MNAA; Ana Alcoforado, director at the Museu Nacional Machado de Castro; Nazaré Escobar, librarian at the Instituto Português de Conservação e Restauro (IPCR), presently at the Direcção-Geral do Património Cultural (DGPC); Lília Esteves, biologist at the Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo (LCRJF) at the DGPC; Paula Romão, biologist at Presidência do Governo Regional dos Açores, Direcção Regional da Cultura (PGRA-DRC); João Gaspar, superintendent at Santa Casa da Misericórdia in Montijo; Priest Rui Rosmaninho from Setúbal Cathedral; the conservator-restorers Helena Melo, Frederico Henriques and Conceição Viana; and the Associação Cultural Veritage (ACV).

Notes and references

1. Cordeiro, F.R., 'The Visitation of the Blessed Virgin Mary, by Thomás Luis', *e-conservationline* magazine 13 (2010) 78–93, <http://www.e-conservationline.com/content/view/868/279/> e <http://www.e-conservationline.com/content/view/866/> (accessed 20 July 2013).
2. Cordeiro, F.R., 'A *Visitação da Virgem*, de Tomás Luis: relatório científico do tratamento da pintura sobre madeira', in *Tomás Luis e o Retábulo da Igreja da Misericórdia*, V. Serrão and F.R. Cordeiro, Colibri/Câmara Municipal do Montijo, Lisbon (2005) 51–87.
3. Basile, E., Anna, G., Ottavi, C., Rinaldi, S., Rocascecca, P. and Spinelli, P., 'Supporti parietali per graffiti e dipinti – mosaici e tarsie – supporti lapidei e vitrei – supporti metallici – gli smalti – supporti lignei', in *I supporti nelle arti pittoriche: storia, tecnica, restauro*, ed. C. Maltese, Ugo Mursia, Milan (1990) 317–399; Calvo, A., 'Avatares de las pinturas sobre tabla portuguesas y técnicas de elaboración', in *La pintura europea sobre table: siglos XV, XVI y XVII*, Instituto del Patrimonio Cultural se España, Ministerio de Cultura/Secretaría General Técnica, Madrid (2010) 62–69; Garrido, C., 'Las técnicas flamencas e italianas en relación con la pintura española de los siglos XV y XVI', in *La pintura europea sobre table: siglos XV, XVI y XVII*, Instituto del Patrimonio Cultural de España/Secretaría General Técnica, Ministerio de Cultura, Madrid (2010) 126–133; Kühn, H., *Conservation and restoration of works of art and antiquities*, vol. I, Butterworths Scientific, London (1985); and Murette, J., *Connaissance des primitives par l'étude du bois, du XIIe au XVIe siècle*, A.&J. Picard, Paris (1961).
4. Calvo 2010, cited in note 3.
5. Melo, H.P., 'The colours of a 16th century panel painting, from the church of Pavia (Mora, Portugal), attributed to Francisco João', in *Conservar Património*, vol. 9, Associação Profissional de Conservadores-restauradores de Portugal, Lisbon (2009) 47–55.
6. Bruquetas Galán, R., *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Ciudad Rodrigo (2002).
7. Castelli, C., Parri, M. and Santacesaria, A., 'I supporti lignei: problemi di conservazione' in *Problemi di restauro, riflessioni e ricerche*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali Opificio delle Pietre Dure e Laboratorio di Restauro, Edifir, Florence (1992) 41–63.
8. Basile *et al.* 1990, cited in note 3.
9. Calvo 2010, cited in note 3.
10. Seruya, A.I., *Pintura da Charola de Tomar*, Instituto Português de Conservação e Restauro, Lisbon (2004).
11. Seryua 2004, cited in note 10.
12. Henriques, F., Bailão, A. and Garcia, M., 'The conservation-restoration of the "Charola" paintings of the Convent of Christ in Tomar', in *e-conservationline magazine* 14 (2010) 55–69, http://e-conservationline.com/component/option,com_docman/task,cat_view/gid,95/Itemid,242/ (accessed 10 June 2013).
13. Caetano, J.O., 'O retábulo flamengo da Évora: uma perspectiva', <http://museudevora.imc-ip.pt/Data/Documents/RetabuloFlamengoEvora.pdf> (accessed 10 June 2013).
14. Delgado, D., 'Análise comparativa entre as pinturas Virgem da Glória e as doze representando o ciclo da vida da Virgem do retábulo da Sé de Évora, com incidência nos principais aspectos materiais e técnicos', Instituto dos Museus e da Conservação Instituição Pública, Lisbon (2008) (unpublished).
15. Verougstraete-Marcq, H. and Van Schoute, R., 'Painting technique: supports and frames', in *Art history and laboratory; scientific examination of easel paintings*, Conseil de L'Europe, Strasbourg (1986) 13–34.
16. Verougstraete-Marcq, H. and Van Schoute, R., *Cadres et supports dans la peinture Flamande aux 15e et 16e Siècle*, Heure-le-Romain, Oupeye (1989).
17. Verougstraete-Marcq and Van Schoute 1986, cited in note 15.
18. Garrido 2010, cited in note 3.
19. Basile *et al.* 1990, cited in note 3.
20. Matos, E. and Serrão, V., 'A prática de atelier na pintura portuguesa da primeira metade do século XVI', in *Estudo da pintura Portuguesa; oficina de Gregório Lopes – actas*, ed. A.I. Seruya, Instituto José de Figueiredo, Lisbon (1999) 39–45.
21. Calvo 2010, cited in note 3.
22. Ferreira, C., 'A pintura Flamenga em Portugal de inícios do século XVI: O Tríptico do Espírito Santo da Igreja de São Pedro de Miragaia', in *Materiais e Técnicas de Pintores do Norte de Portugal*, Universidade Católica Portuguesa, Porto (2010) 1–9, www.artes.ucp.pt/mtpnp/estudos/triptico_pentecostes_01_contexto_historico.pdf (accessed 10 June 2013).
23. Verougstraete-Marcq and Van Schoute 1989, cited in note 16.
24. Calvo 2010, cited in note 3.
25. Calvo 2010, cited in note 3.
26. Cordeiro, F.R., 'A *Visitação*, de Thomás Luis', in *Actas das II Jornadas da ARP, a prática da teoria; tratamentos de conservação e restauro, 29–30 Maio 2009*, MNAA, Associação Profissional de Conservadores Restauradores de Portugal, Lisbon (2010) 73–87.
27. Cordeiro 2010, cited in note 1.
28. Cordeiro 2005, cited in note 2; and Cordeiro 2010, cited in note 26.
29. Cordeiro 2010, cited in note 26.
30. Serrão, V., 'A *Visitação da Virgem a Santa Isabel*, da igreja da Misericórdia do Montijo (1591–1597)', in *Tomás Luis e o Retábulo da Igreja da Misericórdia*, V. Serrão and F.R. Cordeiro, Colibri/Câmara Municipal do Montijo, Lisbon (2005) 11–50; Cordeiro 2010, cited in note 26.
31. Cordeiro 2010, cited in note 1; and Cordeiro 2005, cited in note 2.

32. Cordeiro, F.R., 'The *Visitation* by Thomas Lewis in the European context: conservation and restoration criteria based on iconographic and technical studies' ('A *Visitação* de Thomas Luis no contexto europeu: critérios de conservação e restauro baseados nos estudos iconográfico e da técnica'), *Estudos de Conservação e Restauro* 4, CITAR/ UCP, Porto (2013) 167–188.
33. Cordeiro 2010, cited in note 1.
34. Cordeiro 2010, cited in note 1.
35. Serrão, V., *O maneirismo e o estatuto social dos pintores Portugueses*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisbon (1983).
36. Castelli, C., 'Tecniche di costruzione dei supporti lignei dipinti', in *Dipinti su tavola, la tecnica e la conservazione dei supporti*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali Opificio delle Pietre Dure e Laboratorio di Restauro, Edifir, Florence (1999) 59–98.
37. Uzielli, L., 'Historical overview of panel-making techniques in central Italy', in *The structural conservation of panel paintings: proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum, 24–28 April 1995*, ed. K. Dardes and A. Rothe, J. Paul Getty Museum, California (1998) 110–135.
38. Bruquetas Galán 2002, cited in note 6.
39. Verougstraete-Marcq and Van Schoute 1989, cited in note 16.
40. Almada, C.O., Figueira, L.T. and Serrão, V., 'Conservação e restauro – 1998-1999', in *História e restauro da pintura do Retábulo-Mor do Mosteiro dos Jerónimos*, IPPAR/ Banco Comercial Português, Lisbon (2000) 81–302.
41. Cordeiro 2013, cited in note 32.
42. Padre Rui Rosmaninho, Setúbal Cathedral, Portugal – personal communication (2011).
43. Marette 1961, cited in note 3.
44. Calvo 2010, cited in note 3.
45. Cordeiro, F.R., *Relatório científico do tratamento da pintura sobre madeira 'Juízo Final' de Álvaro Nogueira. Museu Nacional Machado de Castro*, Veritage, Preservação de Bens Culturais Lda, Estoril (2005).
46. Cordeiro 2010, cited in note 1; and Cordeiro 2010, cited in note 26.
47. Calvo 2010, cited in note 3.
48. Marette 1961, cited in note 3.
49. Salgueiro, J., 'Contexto histórico da pintura quinhentista de Vasco Fernandes: a necessidade do estudo técnico e material do suporte', in *Materiais e técnicas de pintores do norte de Portugal*, Universidade Católica Portuguesa, Porto (2009) 1–10, http://artes.ucp.pt/citar/mtnpn/estudos/vasco_fernandes_01_contexto_historico.pdf (accessed 10 June 2013).
50. Marette 1961, cited in note 3.
51. Gregório, R., Neves, A. and Romão, P., 'Conservation and restoration of the panel 'Saint Sebastian calling on the faith of the Christian captive brothers Marcus and Marcellianus', from the Museum of Angra do Heroísmo, Terceira Island, Azores', in *Conservar património*, vol. 12, Associação Profissional de Conservadores-restauradores de Portugal, Lisbon (2009) 17–35.
52. Cordeiro 2010, cited in note 26.
53. Sánchez Ledesma, A., Gómes García, M.J., González Seco, I. and Mazo Valentín, M., *Estudio de micromuestras de elementos metálicos*, Arte-Lab S. L., Estoril, Madrid (2011): report on analysis requested by F.R. Cordeiro.
54. Cordeiro 2005, cited in note 45.
55. Sánchez Ledesma *et al.* 2011, cited in note 53.
56. Uzielli 1998, cited in note 37.
57. Bruquetas Galán 2002, cited in note 6.
58. Hodge, S., Spring, M. and Marchant, R., 'The construction and painting of a large Castilian retable: a study of techniques and workshop practices', in *Painting techniques: history, materials and studio practice*, ed. A. Roy and P. Smith, IIC, London (1998) 70–76.
59. Marette 1961, cited in note 3.
60. Verougstraete-Marcq and Van Schoute 1986, cited in note 15; and Marijnissen, R.H., *Paintings: genuine, fraud, fake – modern methods of examining paintings*, Elsevier, Brussels/Westport (1985).
61. Calvo 2010, cited in note 3; and Verougstraete-Marcq and Van Schoute 1986, cited in note 15.
62. Garrido 2010, cited in note 3.
63. Verougstraete-Marcq and Van Schoute 1986, cited in note 16.
64. Oliveira, C.R., *Lisboa em 1551: sumário em que brevemente se contém algumas coisas assim eclesiásticas como seculares que há na cidade*, Livros Horizonte, Lisbon (1987).
65. Cordeiro 2010, cited in note 1.
66. Oliveira 1987, cited in note 64.
67. Cordeiro 2010, cited in note 1.
68. UNESCO, *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*, UNESCO, Paris (1977); UNESCO, ICCROM ICOMOS, *The Nara Document on Authenticity, Japan 1994*, Tapir Publishers, Trondheim (1994); Cordeiro, F.R., 'O Futuro do painel quinhentista de Thomás Luis: valorização cultural e prevenção', in *Artis – revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras*, vols 9–10, Centro de História da Universidade de Lisboa, Lisbon (2010–2011) 241–277.

Author

Filipa Raposo Cordeiro, Instituto de História da Arte (IHA), Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL), Lisbon, Portugal and Associação Cultural Veritage (ACV), Estoril, Portugal (f.cordeiro.veritage@sapo.pt).

As pinturas murais do Palácio dos Condes de Basto atribuídas a Thomas Luis (Évora, Portugal): técnicas, alterações e critérios de conservação e restauro

**Filipa Raposo Cordeiro, Sofia Pessanha, Tânia Rosado,
Maria Luísa Carvalho, Agnès Le Gac e Vítor Serrão**

Resumo

Apresenta-se um estudo sobre os tectos quinhentistas do Palácio dos Condes de Basto: dois atribuídos a Thomas Luis e um da autoria de Francisco de Campos. Este artigo tem o objectivo de demonstrar como os estudos sobre os materiais, as técnicas artísticas e as alterações em pinturas murais são importantes para delinear critérios de conservação e restauro. Os tectos foram estudados com diversos métodos de exame e análise complementares: fotografias com luz normal, e sob radiações ultra violeta (UV) e Infra-vermelha (IR); microscopia digital (Dino-Lite); Fluorescência de Raio X Dispersiva em Energia (EDXRF); espectroscopia Raman (RS); microscopia óptica (OM) e microscopia electrónica de varrimento (SEM).

Palavras-chave:

Património cultural, pintura mural, Thomas Luis, análises, técnicas, alterações, conservação, restauro.

Mural paintings at the Condes de Basto's Palace, attributed to Thomas Luis (Évora, Portugal): techniques, alterations, conservation and restoration criteria

Abstract

This study regards sixteenth-century ceilings existing at the Condes de Basto's Palace, in Évora, Portugal: two attributed to Thomas Luis and one by Francisco de Campos. It aims to show how important studies about the materials, techniques and alterations in murals are, in order to propose conservation and restoration criteria. The ceilings were analyzed with complementary methods of examination and analysis: photography with normal light, and under ultra violet (UV) and Infra-red (IR) radiation; digital microscopy (Dino-Lite); Energy Dispersive X-Ray Florescence (EDXRF); Raman spectroscopy (RS); optical microscopy (OM) and scanning electronic microscopy (SEM).

Key words:

Cultural heritage, wall paintings, Thomas Luis, analyses, techniques, alterations, conservation, restoration.

Las pinturas murales del Palacio de los Condes de Basto atribuidas a Thomas Luis (Évora, Portugal): técnicas, alteraciones, criterios de conservación y restauración

Resumen

Presentamos un estudio sobre los techos del siglo XVI del Palacio de los Condes de Basto, en Évora (Portugal): dos atribuidos a Thomas Luis e un de la autoría de Francisco de Campos. Se trata de demostrar cuanto los estudios sobre los materiales, las técnicas artísticas y las alteraciones en pintura mural son importantes en el momento de proponer criterios de conservación y restauración. Los techos fueran estudiados con métodos de examen y análisis complementarios: fotografía con

luz normal y radiaciones ultra violeta (UV) e infrarroja (IR); microscopia digital Dino-Lite; Fluorescencia de Rayo X Dispersiva en Energía (EDXRF); espectroscopia Raman (RS); microscopia óptica (OM) e microscopia electrónica de barrido (SEM).

Palabras-clave:

Patrimonio cultural, pintura mural, Thomas Luis, análisis, técnicas, alteraciones, conservación, restauración.

INTRODUÇÃO

No âmbito de uma investigação recente (Cordeiro, 2008) sobre as pinturas de cavalete e murais de Thomas Luis (c. 1560 - c. 1612) (Cordeiro, 2013), apresenta-se um estudo sobre três revestimentos pintados (tectos), quinhentistas, do piso térreo do Paço dos Condes de Basto (antigo Paço de S. Miguel – Figs. 1 e 2), actual Fundação Eugénio de Almeida (FEA): dois tectos atribuídos a Thomas Luis (Serrão, 2005: 47-48; *idem*, 2008: 154) e um da autoria de Francisco de Campos (c. 1515 - 1580).



Fig. 1 – Palácio dos Condes de Basto, Évora, Portugal. © Filipa R. Cordeiro.

O pintor maneirista Thomas Luis, de origem inglesa (Cordeiro, 2010a: 79), ainda desconhecido do grande público, com actividade artística desenvolvida aproximadamente entre 1582 e 1603 (Cordeiro 2013), pintou murais e retábulos monumentais, de encomenda aristocrática, em edifícios civis e religiosos portugueses: em Évora, no Palácio objecto deste estudo (c. 1582), em Vila Viçosa, Idanha-a-Nova e na Aldeia Galega do Ribatejo (actual cidade do Montijo).

O presente trabalho fornece um olhar complementar sobre um estudo pioneiro relativo à técnica de Thomas Luis na pintura retabular (sobre madeira), editado em 2005 (Cordeiro, 2005: 51-87), e investigações sobre a pintura mural eborense atribuída a este artista (Cordeiro *et al*, 2011a, b e c).

Considerando que Thomas Luis terá sido sequaz (Serrão, 2008: 79) do artista «neerlandês» Francisco de Campos (Serrão, 2005: 36; Desterro, 2008), partilham-se certas semelhanças e diferenças entre o par de tectos atribuídos a Thomas Luis e o da *Sala Oval*, de planta elíptica (comp. 8,41 x larg. 6,56 x alt. 5,58 m – Fig. 1A), assinado e datado por Francisco de Campos em 1578. Na *Sala Oval* podem ser observadas cenas mitológicas inspiradas nas *Metamorfoses* de Ovídio (Caetano e Carvalho, 1998: 40-56), com motivos artísticos que lembram detalhes de certas obras de Leonardo da Vinci (Desterro, 2008) e Correggio (Caetano e Carvalho, 1998: 40; 2004: 5; Desterro, 2008).

Através dos resultados alcançados sobre os materiais e as técnicas dos revestimentos pintados, pretende-se validar um estudo de Túlio Espanca que refere estar-se perante obras de mãos distintas (Espanca, 1966), enquanto estudos (Caetano e Carvalho, 1998 e 2004) relatam que os três tectos aqui mencionados são de Campos.

Este estudo debruça-se essencialmente sobre os revestimentos pintados das *Salas das Armas* (comp. 18,29 x larg. 7,25 x alt. 5,51 m – Fig. 2B) e da *Tomada de La Goleta* (comp. 8,36 x larg. 6,12 x alt. 5,53 m – Fig. 2C), atribuídos a Thomas Luis (em pior estado de conservação relativamente à *Sala Oval*).

Apresentam-se resultados laboratoriais sobre as técnicas originais, as fruto de intervenções, e as alterações, nomeadamente sobre a biodegradação detectada. Estes dados fundamentam os resultados entregues à FEA em 2011, para serem partilhados com os Conservadores-restauradores de pintura mural que viriam a preservar os revestimentos pintados destes espaços palacianos, no final de 2012.

No sentido de incrementar o conhecimento sobre os objectos deste estudo, faz-se em seguida uma breve contextualização.

Nas *Salas da Goleta* e *das Armas*, de planta rectangular, pode ser admirado um vasto programa decorativo, com cenas históricas memorialistas e *grotesche* clássicos alegórico-mitológicos envolvendo *quadri riportati*, repertórios da *Bella Maniera* italiana que atestam afinidades particulares com as pinturas murais que Thomas Luis pintou no Paço Ducal calipolense (figs. 3 e 4). É interessante notar que as formas de alguns motivos artísticos, presentes nas salas referidas, são afins dos existentes nas pinturas murais da *Gallerietta* do Paço Ducal de Vila Viçosa, esta última da comprovada autoria de Thomas Luis segundo documentação coeva (Figs. 3 e 4).

Nos tectos das *Salas da Tomada de La Goleta* e *das Armas* atestam-se, também, mãos de colaboradores. Existem dados que sugerem que os Condes de Basto tiveram outros pintores envolvidos nas obras dos seus paços (Serrão, 2013).

A encomenda destes três conjuntos de frescos, de um grupo de pelo menos cinco¹ (Serrão, 2013), deveu-se a uma campanha patrocinada pela família Castro durante a véspera e na sucessão da Monarquia Dual, numa época em que Évora se apresentava como o segundo pólo cultural do país, depois de Lisboa. Sabemos hoje que, a seguir à morte em 1580 de D. Diogo de Castro, governador da praça de Évora, coube a seu filho D. Fernando de Castro, nomeado 1º Conde de Basto em



Fig. 2 – Planta do piso térreo do Paço dos Condes de Basto: A - Sala Oval; B - Sala da Tomada de La Goleta; C - Salão das Armas. © Instituto de Cultura Vasco Vill’Alva.



Figs. 3 e 4 – Pinturas murais da *Gallerietta* do Paço Ducal de Vila Viçosa (1602) e do *Salão das Armas* (c. 1582), respectivamente. © Filipa R. Cordeiro.

1582 (Serrão, 2013), realizar grandes obras nas câmaras do Paço, recorrendo a mão-de-obra qualificada. A recente localização de importante documentação arquivística (Serrão, 2013) permite seguir o empenho com que o 1º Conde de Basto levou a cabo o enriquecimento do Paço, tanto recorrendo a pedreiros e a obras de mármore, como à aquisição de obras artísticas vultosas (tapeçaria, joias, móveis, porcelanas, quadros). Tendo Campos falecido em 1580, houve que recorrer a Thomas Luis e a outros pintores de frescos, hábeis, para seguirem a decoração das câmaras palatinas. Tudo atesta o gosto do encomendante, fiel aos cânones do Maneirismo italiano, e o sentido iconológico de um programa que buscava, no essencial, legitimar o ramo dos Castros e destacar as suas virtudes e feitos históricos. As fontes gravadas utilizadas por Thomas Luis, na sua maioria ítalo-flamengas, mas também francesas, poderiam encontrar-se entre as várias colecções de estampas que existiam na riquíssima livraria do Paço, de que existe inventário (Serrão, 2013).

PARTE EXPERIMENTAL

Organização do trabalho de campo: métodos de exame e análise

O conjunto é composto por um total de 79 composições ("panos das abóbadas"): 67 preenchem os tectos atribuídos a Thomas Luis – 45 na *Sala da Tomada de La Goleta* e 22 no *Salão das Armas* –, e 12 compõem o conjunto do tecto da *Sala Oval*. No tecto da *Sala da Tomada de La Goleta* detectou-se um número superior de composições do que as esperadas, mais 17 do que as 28 mencionadas em estudos anteriores (Caetano e Carvalho, 1998 e 2004) – Figs. 5-7.

O trabalho de campo realizou-se em duas grandes fases.

Na primeira fase, em 2008, quando o Palácio dos Condes de Basto era ainda habitação da Condessa Vill'Alva, Dona Teresa Eugénio de Almeida, iniciou-se o estudo dos tectos, *in situ*. Nessa época, as 79 composições foram observadas à vista desarmada e também fotografadas com uma câmara fotográfica digital, preparada com uma objectiva de longo alcance, com o objectivo de fazer os primeiros registos relativos às técnicas artísticas e às alterações diagnosticadas, para determinar os métodos de exame e análise necessários para o seu estudo interdisciplinar (Figs. 5-7).



Figs. 5 e 6 – Pinturas murais da *Sala da Tomada de La Goleta* e do *Salão das Armas*, atribuídas a Thomas Luis. © Filipa R. Cordeiro.



Fig. 7 – Revestimento da *Sala Oval*, por Francisco de Campos. © Filipa R. Cordeiro.

A segunda fase iniciou-se em 2011, no seguimento de sinergias criadas entre 2009 e 2011, através do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (IHA-FLUL) (por Cordeiro), com quatro instituições: a Fundação Eugénio de Almeida (FEA); o Centro – Herança Cultural, Estudos e Salvaguarda, Universidade de Évora (HERCULES-EU); o Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo da Direcção-Geral do Património Cultural (LCRJF-DGPC); e o Centro de Física Atómica da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa (CFA-FCUL).

Recorrendo a andaimes com 4 m de altura, foi possível proceder ao estudo dos “panos das abóbadas” que compõem os três tectos, recorrendo a métodos de exame e análise de ponto e de área.

Utilizaram-se equipamentos de análise, portáteis e não destrutivos, com os seguintes objectivos: focos de luz artificial, com incidência normal e rasante (espectro visível), para o estudo da técnica e dos danos; microscópio digital Dino-Lite AM413ZT Pro USB com polarizador, resolução 1.3 Mpixel e magnificação 60× a 200×, para o estudo das alterações; câmara fotográfica com filtro Kodak/Wratten 87, sensível até 820 nm, para o estudo do desenho preparatório; equipamento de Fluorescência de Raio X dispersiva em Energia (EDXRF), composto por um tubo de raios X ECLIPSE II da Amptek, com ânodo de prata e um detector Si-PIN também Amptek, modelo XR-100CR arrefecido por efeito Peltier (condições de trabalho: 30 kV, 100 μ A, 100s a 300s), para a identificação dos elementos químicos presentes quer nos materiais originais, quer naqueles fruto de intervenções de conservação e restauro.

Dentro dos exames invasivos, fez-se uma micro-amostragem pontual, com quantidade e dimensão mínimas, com o objectivo de alcançar resultados sobre os materiais empregues e a biodegradação.

Como complemento aos resultados adquiridos por EDXRF, procedeu-se a análise de amostras pontuais através de espectroscopia Raman, metodologia comum em estudos de pintura mural para obter a identificação molecular dos materiais empregues (Sawczak *et al*, 2008: 5542-5545), utilizando um equipamento com geometria Confocal da Horiba, modelo Xplora, laser de 638 nm e uma objectiva de 50×, variando a potência incidente na amostra entre 0.1 e 1 mW e sendo a radiação colectada por um detector CCD.

A amostragem para o estudo microbiológico foi realizada com material estéril: zaragatoas para isolamento de microrganismos, transportadas e conservadas em MRD (17 amostras), e lâminas de bisturi para a obtenção de micro-amostras pontuais de *intonaco* contaminado, aplicadas em eppendorfs (3

amostras). Para inocular as amostras, utilizaram-se os seguintes meios: Nutriente Agar (NA) para bactérias, e Malte Extracto Agar (MEA) para o isolamento de fungos. As culturas foram incubadas a 30°C durante 24-48h para o desenvolvimento de bactérias, e a 28°C durante 4-5 dias para o crescimento de fungos. A morfologia das colónias foi observada através de OM. As micro-amostras recolhidas foram analisadas por SEM para confirmação de eventual contaminação biológica.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Materiais e técnicas originais

Desenho preparatório

Nas *Salas das Armas e da Tomada de la Goleta*, o desenho preparatório dos motivos iconográficos foi pintado sobre o *intonaco*, com um material de tom avermelhado. Conforme os resultados obtidos por EDXRF, sendo este à base de ferro (Fe) trata-se provavelmente de um ocre vermelho (que tem como cromóforo o mineral hematite), o qual terá sido aplicado misturando o pigmento com água. Este delineamento, visível a olho nu, é invisível na fotografia com radiação infra-vermelha (Figs. 6 e 7). Segundo J. Van Asperen de Boer, para que este desenho seja visível numa fotografia realizada sob radiação infra-vermelha, sobretudo em zonas vermelhas ou brancas, ou notório na reflectografia infra-vermelha (IRR), é necessário que tenha sido realizado com um pigmento carbonoso, tal como o carvão animal (Boer, 1993: 16).

Comparando os resultados das *Salas de La Goleta e Oval* obtidos com a documentação fotográfica, sob luz normal e radiação infra-vermelha, detecta-se uma diferença interessante na modelação de certos motivos artísticos. Enquanto Thomas Luis utilizou geralmente camadas com pouco pigmento, recorrendo muitas vezes ao mesmo pigmento vermelho, presente no desenho preparatório, para modelar os motivos iconográficos, nomeadamente as carnações (Figs. 6 e 7), Francisco de Campos empregou camadas cromáticas sucessivas como forma de atingir a tridimensionalidade das formas (Figs. 8 a 9).



Fotografias sob luz normal (a cores) e com radiação infra-vermelha (preto/branco), respectivamente:

Figs. 6 e 7 – Pintura mural da *Sala da Tomada de La Goleta*, atribuída a Thomas Luis. © Filipa R. Cordeiro.

Fig. 8 e 9 – Detalhe do tecto da *Sala Oval*, por Francisco de Campos. © Filipa R. Cordeiro.

Camadas cromáticas

Nas Salas *da Tomada de La Goleta* e *das Armas*, as cores que predominam são o amarelo, o vermelho, o cor-de-rosa e o cinzento. Observavam-se pontualmente zonas de cor azul, e as áreas verdes (verde seco e verde-azulado) são diminutas, apenas detectáveis por um olhar atento.

Os motivos artísticos foram pintados no *intonaco* bem compactado e ainda húmido.

As cores foram obtidas misturando pigmentos inorgânicos quer com água, para obter camadas em geral finas, por vezes transparentes, quer com cal apagada, no sentido de obter camadas opacas criando pontualmente empastamentos em zonas de pontos de luz.

Em muitos "panos das abóbadas", não foi aplicado qualquer pigmento ou mistura, quer nos fundos, quer em determinadas zonas do interior dos motivos iconográficos, observa-se o fundo esbranquiçado do *intonaco* à base de cálcio (Ca), segundo os resultados por EDXRF, seguramente referente a um dos seus constituintes, o carbonato de cálcio.

Na *Sala Oval*, decorada por Francisco de Campos, denotam-se tons semelhantes, no entanto existem zonas de grande dimensão com tons verdes que vão do verde-escuro acastanhado ao verde-azulado. Em geral, os motivos artísticos foram pintados com várias camadas sobrepostas. Tanto os elementos iconográficos como os fundos apresentam uma cor e não o *intonaco* branco como se observa nos tectos atribuídos a Thomas Luis.

Nos tectos das três salas mencionadas, os pigmentos fixaram-se na superfície do *intonaco* através da carbonatação superficial da cal, segundo a técnica a fresco.

Embora se denotem certas diferenças a nível do desenho "preliminar" e da forma de preenchimento dos motivos iconográficos – factores caracterizadores da obra de cada artista –, observa-se semelhanças a nível dos materiais empregues, comuns na pintura mural coeva.

Nas zonas com tons avermelhados e rosados, a análise por EDXRF demonstrou uma elevada presença de ferro (Fig. 13B). Comparando os resultados de Raman com espectros padrão (Burgio 2001), detectou-se que estes tons foram alcançados com um pigmento à base do mineral hematite, provavelmente relativo ao ocre vermelho, um óxido de ferro (Fig. 12A), detectado nas três salas.

Os vários tons de amarelo são também à base de ferro (Fe), segundo a análise por EDXRF. Por Raman detectou-se que os tons de amarelo, das três salas, são à base do mineral goetite (Fig. 12B), correspondente ao ocre amarelo, um óxido de ferro hidratado. Na *Sala da Tomada de La Goleta*, o tom alaranjado resulta de uma mistura de goetite e hematite, conforme o resultado por Raman.

Nas Salas *da Tomada de La Goleta* e *das Armas*, as zonas de tom azul analisadas por EDXRF apresentam cobalto (Co), potássio (K) e arsénio (As) (Fig. 13A), revelando serem à base de esmalte, um vidro potássico com óxido de cobalto como cromóforo (Gettens 1996: 148b).

Nas mesmas salas, o tom verde seco (cinza-acastanhado) resulta de uma mistura de pigmentos amarelo, azul e preto. Trata-se de uma mistura com elevado teor de ferro (provavelmente correspondente à presença do mineral goetite identificado por Raman nas mesmas zonas), e cobalto, potássio e arsénio, elementos esses relativos a um pigmento azul, o esmalte, conforme o

espectro de EDXRF o demonstrou, junto com carvão vegetal identificado por Raman (Fig. 12D). Na *Sala Oval*, por Raman apurou-se que o tom verde seco foi alcançado com uma mistura à base de goethite, relativa ao ocre amarelo, com o verde da malaquite (Fig. 12C), designado «verde montanha» no tratado de Filipe Nunes, datado de 1615 (Ventura, 1982: 112), um carbonato básico de cobre semelhante à azurite na composição química, excepto na proporção de água (Gettens, 1996: 148b).

Segundo o resultado de EDXRF, os tons verde-azulados do *Salão das Armas* são à base de cobre (Fig. 13C), que pode indicar a presença dos pigmentos malaquite ou azurite. É plausível que se trate do primeiro, pois este «verde azurro» (malaquite), assim definido por Cennini (Cennini, 1988: 143), era utilizado na pintura a fresco, enquanto a azurite era apenas usada na pintura mural a têmpera e na pintura a óleo. A azurite, devido à sua instabilidade na pintura a fresco, era substituída por outro pigmento azul, o esmalte (presente nas salas atribuídas a Thomas Luis, como se referiu), sendo esse utilizado na técnica a fresco segundo o tratado de Filipe Nunes (Ventura, 1982: 112).

Nas zonas de sombra e em tons acinzentados analisados por Raman, detectou-se a presença de negro de carvão, pigmento à base de carbono associado em misturas (avermelhados, esverdeados e azulados acinzentados, respectivamente), nas três salas.

Nas zonas de luz analisadas por Raman (correspondentes a pequenos empastamentos brancos), detectou-se a presença de um pico situado a 1085 cm^{-1} relativo à calcite, carbonato de cálcio (Fig. 12E). Terá sido utilizada a cal em pasta, como substituto do branco de chumbo denominado «*alvaiade*» no tratado de Filipe Nunes (Ventura, 1982: 112).

Thomas Luis, Nas pinturas murais que pintou em Vila Viçosa, na *Capela de S. Francisco de Assis* do Mosteiro das Chagas de Cristo (actual Pousada D. João IV) e na *Gallerietta* de D. Ana de Velasco y Girón do Paço Ducal, utilizou os mesmos pigmentos inorgânicos amarelo, vermelho, azul, verde, "branco" e preto, identificados na *Sala da Tomada de La Goleta* e no *Salão das Armas* do Palácio dos Condes de Basto de Évora (tabela 1).

O intonaco

O *intonaco*, camada sobrejacente ao *arriccio*, é em geral composto por carbonato de cálcio e areia. Nas salas atribuídas a Thomas Luis, o *intonaco* é à base de calcite (Fig. 12E), carbonato de cálcio – $\text{Ca}(\text{CO}_3)$ –, e um dos constituintes da areia, o quartzo (Fig. 12E) ou dióxido de silício (SiO_2), detectados por espectroscopia Raman.

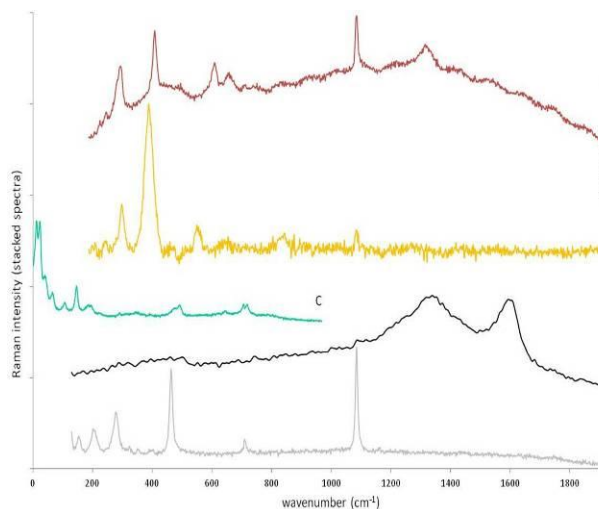


Fig. 12 – Materiais originais identificados por espectroscopia Raman: A – hematite e calcite; B – goetite e calcite; C – malaquite; D – negro de carvão; E – quartzo e calcite. © Sofia Pessanha.

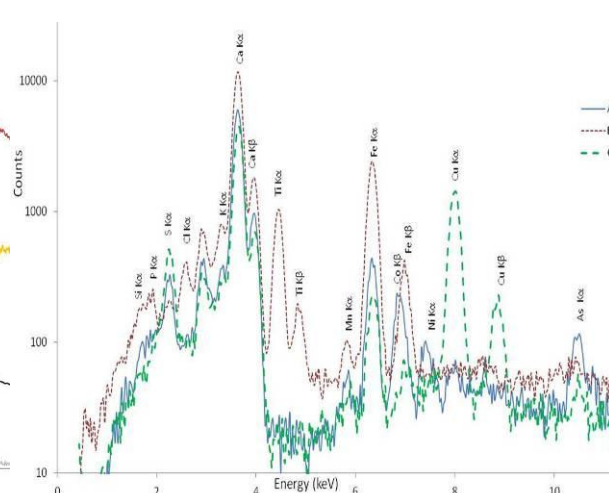


Fig. 13 – Materiais originais identificados por EDXRF: A – azul à base de Co, As, K e Si; B – vermelho à base de Fe; C – verde à base de Cu. © Sofia Pessanha.

Tabela 1

Pigmentos identificados na *Sala da Tomadas de La Goleta* e no *Salão das Armas* do Palácio dos Condes de Basto

Cor	Pigmento	Fórmula química
Amarelo	Ocre amarelo (goetite)	$\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot \text{H}_2\text{O}$
Vermelho	Ocre vermelho (hematite)	Fe_2O_3
Azul	Esmalte	K, Co, Al (silicato)
Verde	Malaquite	$\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$
Branco	“branco de cal”	CaCO_3
Preto	Negro de carvão	C

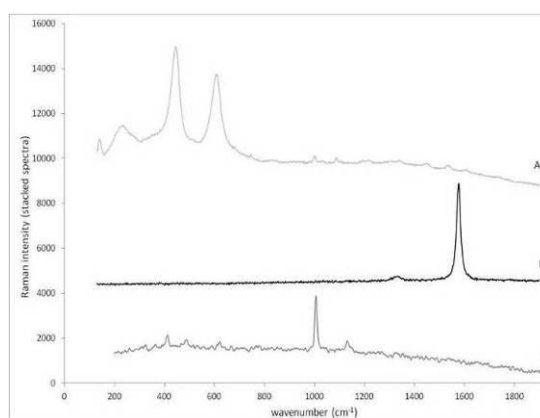
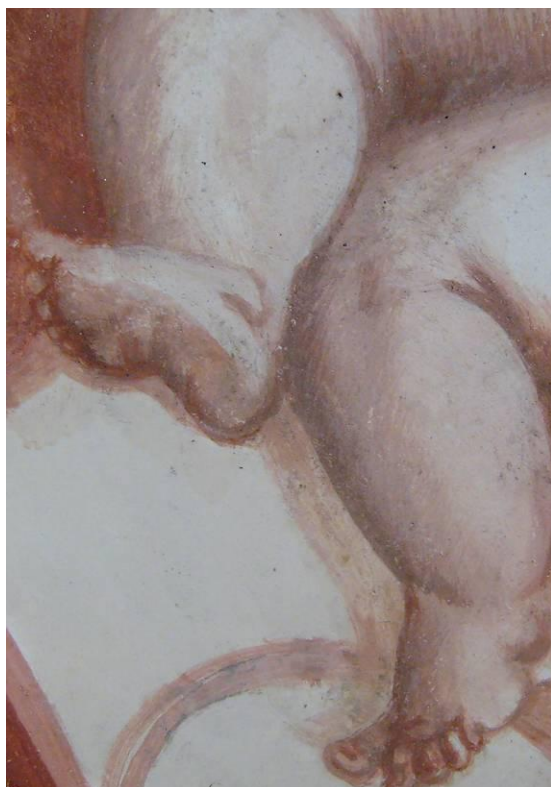
História das intervenções de conservação e restauro

Estudos anteriores (FEA s.d.: 2) referem que as pinturas objecto deste estudo «nunca foram restauradas. Apenas os adornos e as nervuras das abóbadas da sala de jantar [, denominada *Sala da Tomada de La Goleta*] e da sala de audiências» [, designada *das Armas*] sofreram intervenções de conservação, o que em nada alterou o seu valor». No entanto uma observação atenta a olho nu complementada através do estudo com métodos de exame e análise ofereceu outra informação.

Nos tectos atribuídos a Thomas Luis, detectaram-se sinais de intervenções. Embora as lacunas nas molduras tenham sido pontualmente colmatadas com massas, certos frisos foram integralmente repintados. Além das molduras, também os fundos e os motivos decorativos das composições das Salas *da Tomada de la Goleta* e *das Armas* apresentavam sinais de intervenções de conservação (zonas lacunares preenchidas com massas), reintegração cromática e repintes. À vista desarmada, complementada com a observação com radiação UV, detectou-se que as zonas fruto de intervenções de restauro fluorescem com um tom azul mais escuro do que as zonas originais. Observaram-se reintegrações cromáticas pontuais sobre as massas e o repinte geral dos fundos sobretudo nos “panos das abóbadas” da *Sala de La Goleta* (Figs. 14 a 17).

Relativamente aos materiais ulteriores, identificaram-se dois pigmentos por Raman, na *Sala da Tomada de la Goleta*: rutilo (Fig. 18A), ou seja dióxido de titânio - TiO_2 (Gettens, 1996: 147), o pigmento branco com a «maior capacidade de cobertura de todos os pigmentos», usado desde «1916» (Gettens, 1996: 161), presente em certos fundos brancos repintados e em retoques nos motivos artísticos; grafite (Fig. 18B), carbono de origem mineral, com forma cristalina, «utilizado como pigmento desde 1891» (Gettens, 1996: 116), detectado num repinte cor-de-rosa escuro que oculta uma pequena lacuna e se sobrepõe ao original, numa zona de tom cor-de-rosa claro.

Com o recurso ao Raman, identificou-se um constituinte da argamassa de preenchimento de lacunas usada no *Salão das Armas*: gesso (Fig. 18C), sulfato de cálcio dihidratado - $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ (Gettens, 1996: 147).



Figs. 14 a 17 – Detalhes das Salas *da Tomada de la Goleta* e *das Armas* sob luz normal e radiação UV, respectivamente. © Filipa R. Cordeiro.

Fig. 18 – Materiais ulteriores analisados por espectroscopia Raman (*Salas da Goleta* e *das Armas*): A - rutile; B - grafite; C - gesso. © Sofia Pessanha.

Tendo em conta que os materiais não originais identificados datam dos séculos XIX e XX poderão ter sido fruto de duas intervenções ou apenas de uma no século XX: no século XIX quando o palácio pertencia aos Marquês de Valada (Caetano e Carvalho, 1997: s.p), e/ou logo após a aquisição de Paço por Vasco Eugéneo de Almeida, Conde de Vill'Alva, em «1957», que «procedeu a importantes obras de recuperação» (*idem, ibidem*; FEA s.d.: p. 2).

Diagnóstico do estado de preservação dos tectos do *Salão das Armas* e da *Sala da Tomada de La Goleta*

Ao longo de mais de quatro séculos, os tectos sofreram alterações na sua integridade estética, física e química devido a diferentes factores de degradação.

À vista desarmada, observaram-se pontualmente fissuras possivelmente resultantes de um incorrecto doseamento de areia e cal (excesso desta última ou de água) na preparação do *intonaco*, que no processo de secagem contraiu causando essa alteração (Fig. 19), e fendas profundas que atravessam o *intonaco* e o *arriccio* subjacente, presumivelmente causadas por acção sísmica.

Com o microscópio digital Dino-lite foi possível confirmar a presença de outra alteração observada a olho nu. Todas as composições apresentavam um tom acinzentado resultante de uma camada de sujidade superficial, do tipo corpos estranhos, com acumulações pontuais (Fig. 20), à base de teias de aranha, excrementos de insecto e plausivelmente partículas de poluição provenientes da contaminação atmosférica.

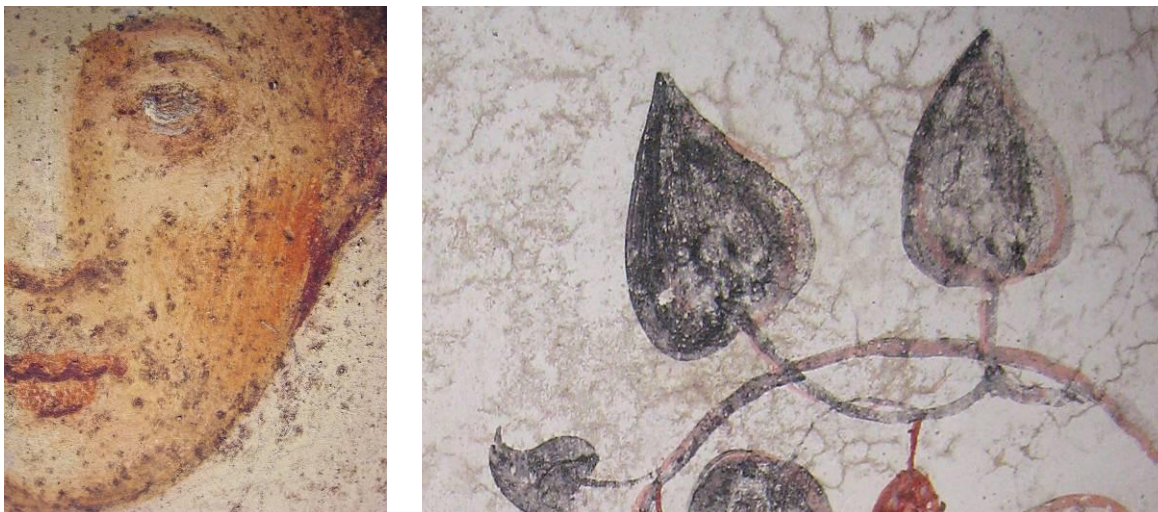
Na *Sala da Tomada de la Goleta*, uma pequena zona da moldura apresentava desagregação da camada cromática, ligada à provável presença de sais.

Os revestimentos pictóricos apresentavam em geral uma boa coesão entre as partículas. No entanto, constatou-se pontualmente a presença de lacunas e descamações (zonas em perigo de destacamento), cujo aparecimento poderá ter sido acelerado por oscilações na humidade relativa do ambiente envolvente.

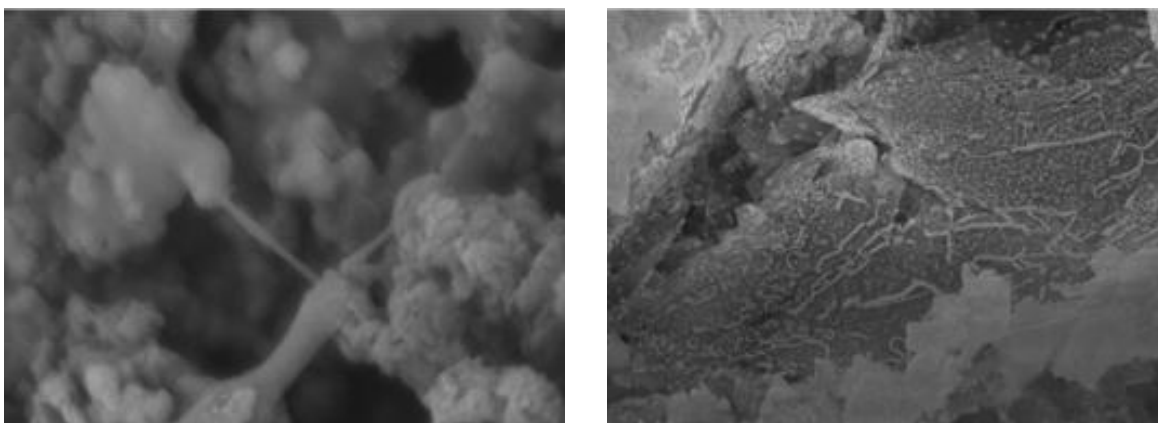


Figs. 19 e 20 – Fissuras e poeiras nos “panos das abóbadas” da *Sala da Tomada de la Goleta*. Fotografias no espectro visível, sem ampliação e macro, com o Dino-lite, respectivamente. © Filipa R. Cordeiro.

Além dos factores ambientais mencionados, constatou-se outro agente de degradação bastante grave, o biológico, que alterou diversos “panos das abóbadas” (Figs. 21 e 22).



Figs. 21 e 22 – *Sala da Tomada de La Goleta* e *Salão das Armas*: ataque biológico. Fotografia no espectro visível, com luz rasante e normal. © Filipa R. Cordeiro.



Figs. 23 e 24 – Observação através de SEM: fungos filamentosos e leveduras na *Sala da Tomada de La Goleta* e no *Salão das Armas*, respectivamente. © Tânia Rosado.

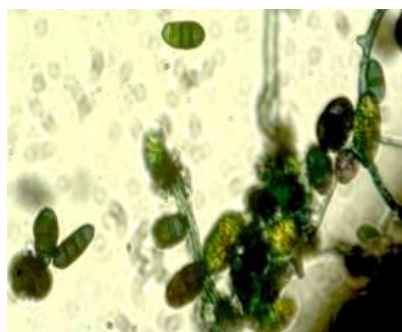
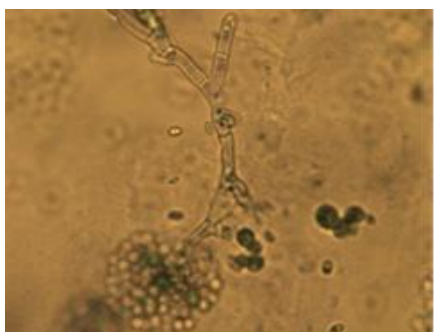
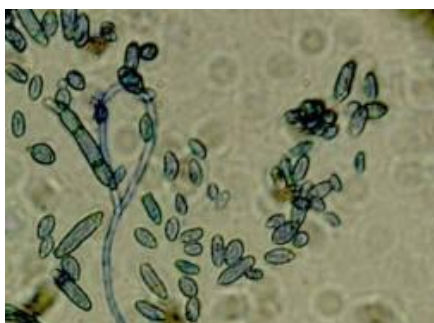
No estudo da biodegradação, verificou-se a presença de contaminação biológica em todas as amostras recolhidas na *Sala da Tomada de La Goleta* e no *Salão das Armas*. Esta provocou a desagregação dos pigmentos em determinadas composições.

Nos isolamentos microbiológicos realizados a partir das zonas seleccionadas com contaminação biológica acentuada (uma moldura e cinco “panos das abóbadas”), observaram-se fungos filamentosos, leveduras e bactérias.

Identificaram-se bactérias distintas em todas as amostras, nomeadamente: *Gram + cocci*, *Gram + bacilli*, e *Actinomycetes sp.*. Estas últimas estirpes bacterianas são comuns em pinturas murais com degradação microbiológica (Rölleke *et al*, 1996: 2063; Martins *et al*, 2009: 30).

Embora à vista desarmada a biodeterioração seja mais acentuada no *Salão das Armas*, aí detectaram-se maioritariamente fungos não filamentosos: seis estirpes de leveduras.

Nas amostras de uma composição da *Sala da Tomada de la Goleta* observaram-se os seguintes géneros de fungos filamentosos: *Cladosporium sp.*, *Aspergillus sp.*, *Penicilium sp.*, e *Sporothrix sp.*, sendo estes colonizadores também usuais em pinturas murais (Martins *et al*, 2009: 32) – Figs. 25 a 27. Detectaram-se também três tipos distintos de micélios, designados por estéreis por não apresentarem estruturas reprodutivas (Fig. 28). Segundo alguns estudos, os fungos filamentosos são os principais responsáveis pela biodegradação em pinturas murais (Gorbushina *et al*, 2004; Martins *et al*, 2009: 33).



Figs. 25 a 28 – Observação de estirpes fúngicas filamentosas presentes na sala da *Goleta*, por OM (200×): *Cladosporium sp.*; *Aspergillus sp.*; e *Sporothrix sp.* 1 e *Penicilium sp.*; Micélio.
© Tânia Rosado.

Detectaram-se ainda danos causados por factor humano: uma limpeza inadequada observada em algumas composições (Fig. 29), heterogénea (deixando inclusive a marca de uma “janela de limpeza” – Cordeiro *et al*, 2011c: 404) e causadora de branqueamento da camada pictórica, sendo esta alteração designada por *lixiviação*²; pingos de tinta amarela (alguns meio limpos - Fig. 30) causados aquando do repinte integral das molduras; e sinais de vandalismo, i.e., de escrita sobre o original com um material de tom acinzentado, provavelmente grafite (Cordeiro *et al*, 2011c: 404).



Fig. 29 – Pintura mural do *Salão das Armas*: observou-se lacunas na camada pictórica e marcas de lixiviação. © Filipa R. Cordeiro.

Fig. 30 – Pintura da *Tomada de La Goleta*, sala do mesmo nome: pingo de tinta ulterior, meio limpo. © Filipa R. Cordeiro.

Crítérios para o tratamento de conservação e restauro dos tectos da Sala da Tomada de la Goleta e do Salão das Armas

Antevendo a recente conservação e restauro dos tectos, forneceram-se à FEA quatro critérios para a adequada salvaguarda dos mesmos (Cordeiro *et al* 2011c: 404-405).

Respeito pela "autenticidade"

Realização de um tratamento de conservação e restauro que evite «problemas em intervenções de conservação e restauro» (Cordeiro, 2010b: 143-161), ao abrigo de documentos fundamentais tais como os da UNESCO, do ICCROM e do ICOMOS (UNESCO, 1977; AAVV, 1994).

Trata-se de respeitar a autenticidade da obra, i.e., manter incólume os «processos tecnológicos» (UNESCO, 1977; *Apud* Cordeiro, 2010-2011: 244). Deve-se por isso evitar o repinte dos fundos brancos que ocultam a técnica original, sendo que esta prática é infelizmente ainda realizada no século XXI em tratamentos de pinturas murais.

Trata-se também de proteger a «soma das características substanciais, historicamente determinadas, do original até ao actual, como resultado das várias transformações que ocorreram no tempo» (EU, ICCROM e ICOMOS; *Apud* Neto, 2002: 98), e que é parte integrante da história "transmemorial" das obras. Por isso, devem-se manter restauros estáveis, que não colocam em risco a estabilidade da pintura original e que são invisíveis do ponto de vista do observador.

Utilização de materiais e técnicas de conservação e restauro considerando os resultados laboratoriais

Execução das etapas de conservação e restauro com base nos resultados científicos apresentados: limpeza selectiva com produtos e técnicas adequadas ao tipo de sujidade identificado em cada "pano de abóbada" e nas molduras; fixação pontual da camada pictórica onde necessário (utilizando materiais que

não possam ser fonte de nutrição para os microrganismos identificados); aplicação de um biocida de largo espectro, adequado à eliminação das estirpes fúngicas e bacterianas presentes; dessalinização pontual se necessário (caso estudos complementares confirmem a presença de sais na *Sala da Tomada de la Goleta*); consolidação das fendas; colmatação delimitada das lacunas com massas e retoque pontual, onde é indispensável para a leitura do conjunto. Utilização de materiais estáveis e compatíveis com os materiais originais, e substâncias também adequadas à remoção de materiais não originais, onde julgado imprescindível, de forma a não prejudicar a leitura e durabilidade do conjunto a preservar.

Relatório do tratamento de conservação e restauro

Considerando que «a importância da autenticidade como factor ético [...] deve presidir à condução [...] de] pesquisas factuais e documentais que informam [sobre] as decisões e os projectos de conservação, cuja qualidade e rigor serão sempre dependentes da credibilidade das fontes de informação utilizadas» (AAVV, 1994; *Apud* Costa 1999: 82), aconselhou-se a realização de relatórios sobre os tratamentos de conservação e restauro efectuados nos tectos, parte integrante da sua história, com a fundamentação das diferentes fases, acompanhados por documentação fotográfica relevante, a incluir no arquivo da FEA.

Medidas de conservação preventiva

Para a durabilidade dos materiais originais e ulteriores (fruto de intervenções) dos tectos, é fundamental que se tomem medidas de conservação preventiva. Aconselhou-se: a redução parcial (ex. por meio de filtros das radiações UV e Infra vermelha) ou total da entrada de luz natural, sua substituição por luz artificial se pertinente (mediante um temporizador), de modo a reduzir a descoloração cumulativa e irreversível dos tons das pinturas, conforme referido num estudo sobre conservação preventiva de pintura (Cordeiro, 2010-2011: 270-272); ventilação e controlo da HR (evitar valores superiores a 65%) de modo a acautelar o desenvolvimento de microrganismos nas pinturas murais (considerando as condições ambientais adequadas aos bens culturais expostos nas salas); manutenção adequada (Cordeiro, 2010-2011: 268-270) realizada por «conservadores-restauradores acreditados» (Cordeiro 2010b: 157).

CONCLUSÃO

Os resultados obtidos neste estudo interdisciplinar sobre os murais estudados, a nível dos materiais e das técnicas empregues no final do século XVI, dos materiais posteriormente aplicados (em intervenções de conservação e restauro) e da biodegradação, serviram como um banco de dados essencial para a sua salvaguarda. Este estudo é mais um exemplo que demonstra como unindo sinergias é possível preservar e divulgar o património cultural nacional. Os tectos das salas que ostentam estes magníficos tectos quinhentistas, outrora morada da família Castro, por onde passaram reis e nobres ilustres, podem agora ser admirados no Palácio dos Condes de Basto, convertido recentemente em Casa-Museu da FEA.

Notas

1 – Além dos três tectos, objecto do presente estudo, fazem ainda parte dos murais do Paço de S. Miguel: uma sanca em razoável estado de conservação pintada «por Geraldo Fernandes do Prado, c.1585-90» (Serrão, 2008: 144-145), no primeiro piso; e uma varanda com frescos alusivos à História de Alexandre Magno, hoje inexistente, pertencente à cripto-história.

2 – A Lixiviação ocorre quando um «solvente ou mistura com afinidade química tanto com os materiais a remover como com aqueles a preservar ... causa a distensão das camadas cromáticas originais, na sua espessura, e o conseqüente enfraquecimento do aglutinante quando exposto às moléculas do solvente. Quando o solvente evapora dá-se a contracção das camadas cromáticas e a conseqüente perda de aglutinante e de pigmento». O grau desta alteração depende do tipo de solvente utilizado, do tempo de contacto deste com o substrato, da espessura e natureza do último (Cordeiro, 2010b: 144). Segundo Ana Calvo, a lixiviação acontece quando existe a «Extracción de las partes solubles de un sólido insoluble. Fenómeno que ocurre al limpiar un sólido poroso, por ejemplo una pintura por medio de disolventes, y que trae como consecuencia un resecaimiento de la superficie, produciendo a veces un velo blanquecino» (CALVO, 1997: 135).

Referências bibliográficas

AAVV. *The Nara Document on Authenticity, Japan 1994*. UNESCO, ICCROM ICOMOS. Trondheim: Tapir Publishers, 1994.

BOER, J. A. J. van Asperen de. Reflectografia infravermelha de pinturas. *s. t., s. d.* (artigo fotocopiado, Ref.^a 3654, 1973, Biblioteca da Direcção-Geral do Património Cultural, Lisboa), pp. 11-20.

BURGIO, Lucia; CLARK, Robin. Library of FT-Raman spectra of pigments, minerals, pigment media and varnishes, and supplement to existing library of Raman spectra of pigments with visible excitation. *In Spectrochimica Acta Part A*, 57. Elsevier Science B.V., 2001, pp. 1491-1521.

CALVO, Ana. *Conservación y Restauración, Materiales, Técnicas y Procedimientos, de la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.

CAETANO, Joaquim Oliveira; CARVALHO, José Alberto Seabra. *Roteiro do Pátio de São Miguel*, Évora: Gráfica Eborense, 1997.

_____. *Frescos Quinhentistas do Paço de S. Miguel*. Instituto de Cultura Vasco Vill'Alva, Évora, 1998.

_____. Os tectos pintados do Paço dos Condes de Basto *In Cadernos de Património. Fundação Eugénio de Almeida*. Évora: Gráfica Maiadouro, 2004.

CENNINI, Cennino d'Andrea. *Traité de la Peinture*. Mis en lumière pour la première fois avec des notes par le chevalier G. Tambroni, traduit par Victor Mottez. Paris: V. Jules Renouard Libraire, 1858.

_____. *El Libro del Arte*. Comentado y anotado por Franco Brunello. Madrid: Ediciones Akal SA, 1988.

COSTA, José Manuel Aguiar Portela da Costa. *Estudos Cromáticos nas Intervenções de Conservação em Centros Históricos*. Tese de Doutoramento. Évora: inédito, LENE/ UÉ, 1999.

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* (Serrão, V., Cordeiro, F. R.). Lisboa: Edições Colibri, 2005, cap. II, pp. 51-87.

_____. *Tomás Luís, pintor maneirista do sacro e do profano: história, conservação e restauro*. Lisboa: inédito, FCT e IHA-FLUL, 2008.

_____. The Visitation of the Blessed Virgin Mary, by Thomás Luis. In e-conservationline magazine, n.º 13, 2010a, pp. 78-93. [Consulta: 24.05.2013]. <http://www.e-conservationline.com/content/view/866/288>

_____. Problemas em intervenções de conservação e restauro. Como evitá-los? In *Ge-conservación/ conservação*, nº1, 2010b, pp. 143-161 [Consulta: 24.05. 2013] <http://ge-iic.com/revista/numero-2es>

_____. O Futuro do painel quinhentista de Thomás Luis: valorização cultural e prevenção. In *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras*. Lisboa: CHUL. Vol. 9-10 (2010-2011), pp. 241-277.

_____; LE GAC, Agnès; CANDEIAS, António; SERRÃO, Vítor. Mural paintings at the Condes de Basto Palace: scientific preliminary study. In *Colóquio Physical and Chemical analytical Techniques in Cultural Heritage, CFA/FCUL 1-2 Junho*. Lisboa: inédito, 2011a (p. 1).

_____; 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 *Actas do Simpósio: Património em Construção – Contextos para a sua Preservação, 24-25 de Novembro*. Lisboa: ed. Delgado Rodrigues e S. Pereira, LNEC, 2011b, pp. 167-174.

_____; ROSADO, Tânia; MIRÃO, José; CALDEIRA, A. Teresa; LE GAC, Agnès; SERRÃO, Vítor. Pinturas murais do Palácio dos Condes de Basto, atribuídas a Thomás Luis (Évora, Portugal): diagnóstico e salvaguarda. In *Actas do Simpósio: património em Construção – Contextos para a sua Preservação, 24-25 de Novembro*. Lisboa: ed. Delgado Rodrigues e S. Pereira, LNEC, 2011c, pp. 399-406.

_____. Altarpieces in Portugal: joinery techniques within the context of fifteenth- and sixteenth-century European workshop practice. In *The Renaissance Workshop: The Materials and Techniques of Renaissance Art, British Museum (BM), London, 10th – 11th May 2012*, David Saunders, Marika Spring, Andrew Meek (eds.), London: Archetype Publications, 2013c, pp. 49 - 59. In <http://www.archetype.co.uk/publication-details.php?id=192>. [Consulta: 05.09.2013].

DESTERRO, Maria T. *Francisco de Campos (c. 1515-1580) e a Bella Maniera*. Tese de Doutoramento do IHA-FLUL. Lisboa: Inédito, 2008.

ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal*. VII, Concelho de Évora. 2 Vols., 1966.

FEA. *Paço de S. Miguel*. Folhas de sala, s.d. (consultado em Dez. 2008).

GETTENS, Rutherford. J.; STOUT, George L. *Painting materials. A short encyclopedia*. New York: Dover Publication, 1966.

GORBUSHINA, A. A.; HEYRMAN, J.; DORNIEDEN, T.; GONZALES-DELVALLE, M.; KRUBEIN, W. E.; LAIZ, L.; PETERSEN, K.; SAIZ-JIMENEZ, C.; SWINGS, J. Bacterial and fungal diversity and biodeterioration problems in mural paintings environments of St. Martin's church (Greene, Germany). In *International Biodeterioration & Biodegradation*. Vol. 53 (2004) 13-24.

MARTINS, M. R.; FIALHO, S.; Lima, M.; VALADAS, S.; CANDEIAS, A.; MIRÃO, J.; SILVA, A. S.; TAVARES, D; Botto, M. Diagnóstico da biodegradação por fungos e bactérias nas pinturas murais da Casa de Fresco de Sanches Baena (Vila Viçosa,

Portugal). In *Conservar Património*, Lisboa: Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal (ARP). Vol. 9 (2009), pp. 27-35.

NETO, Maria J. B. *Carta de Cracóvia 2000*, Os princípios de restauro para uma nova Europa. *Património Estudos*. Lisboa: IPPAR/DE. Vol. 3 (2002), pp. 93-97.

RÖLLEKE, Sabine; MUYZER, Gerard; WAWER, Cathrin; WANNER, Gerhard and WERNER, Lubitz. Identification of bacteria in biodegraded wall painting by denaturing gradient gel electrophoresis of PCR – Amplified Gene Fragments Coding for 16S rRNA. In *Applied and Environment Microbiology*, Vol. 62, No. 6 (1996), p. 2056-2065.

SAWCZAK, M.; KAMINSKA, A.; RABCZUK, G.; FERRETTI, M; JENDRZEJEWSKI, R.; SLIWINSKI, G. Complementary use of Raman and XRF techniques for non-destructive analysis of historic paint layers. In *Journal homepage*. Elsevier B.V., 2008, pp. 5542-5545.

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* (Serrão, V., Cordeiro, F. R.). Lisboa: Edições Colibri, 2005, cap. I, pp. 11-50.

_____. O Parnaso pictórico: Mitologia, fábula e alegoria moral nas decorações a fresco no Paço de Vila Viçosa (1550-1630). In *Revista Monumentos*. Lisboa: IHRU. Vol. 27 (2007), pp. 66-81.

_____. Um ciclo sublime da pintura maneirista portuguesa: o fresco do século XVI no Paço dos Condes de Basto. In *Ciclo de Conferências sobre o Paço dos Condes de Basto da Fundação Eugénio de Almeida, Palácio dos Condes de Basto, 26 de Fevereiro de 2013*. Évora: inédito, 2013.

_____. *O fresco maneirista do Paço de Vila Viçosa, Parnaso dos Duques de Bragança (1540-1640)*. Caxias: Fundação da Casa de Bragança, 2008.

VENTURA, Leontina. *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva. Composta por Philippe Nunes*. Porto: Editorial Paisagem, 1982.

UNESCO. *Operational guidelines for the implementation of the World Heritage Convention*. Paris: UNESCO, 1977.

Agradecimentos

Este estudo integra-se no projecto *Thomas Luis, pintor maneirista do sacro e do profano: história, conservação e restauro: história, conservação e restauro*, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) a quem Filipa R. Cordeiro agradece a sua Bolsa de Doutoramento SFRH/BD/46645/2009. Cordeiro agradece igualmente à Condessa de Vill'Alva, Dona Teresa Burnay Bello Eugénio de Almeida, proprietária do Paço dos Condes de Basto, actual Casa-Museu da FEA, Ao Reverendo Cónego Dr. Eduardo Pereira da Silva, Presidente da FEA, à Dra. Maria do Céu Baptista Ramos, Directora da FEA e à Dra. Alice Lopes, assessora da Condessa, a Professor Doutor António Candeias e Professor Doutor José Mirão do Centro HERCULES-UE, ao Fotógrafo Luís Pedro Piorro do LCRJF-DGPC, e ao Dr. Artur Goulart da Comissão de Arte Sacra da Diocese.

Curriculum dos autores

Filipa Raposo Cordeiro

Doutoranda em *Ciências do Património e Teoria do Restauro*, Investigadora no Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (IHA-FLUL), Portugal.

Bolseira da FCT-MCTES. Formou-se na ESCR (1991-1995) e especializou-se no Opificio delle Pietre Dure (OPD) (1994/95), no Canadian Conservation Institute (1997/98) e no V&A Museum (1998). Lecionou 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). Trabalhou com a conservadora-restauradora de pintura mural Anxos Santiago, formada no OPD (1999-2006). 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 em revistas internacionais, sujeitos a "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

Sofia Pessanha

Doutoranda, Investigadora no Centro de Física Atómica da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa (CFA-FCUL), Lisboa, Portugal.

Tânia Rosado

Doutoranda, Investigadora no Centro de Química e Centro – Herança Cultural, Estudos e Salvaguarda, Universidade de Évora (HERCULES-UE), Portugal.

Maria Luísa Carvalho

Professora Agregada no Departamento de Física da Universidade de Lisboa, coordenadora do CFA-FCUL, Lisboa, Portugal.

Agnès Le Gac

Professora Auxiliar, Departamento de Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa (DR-FCTUNL), e investigadora no CFA-FCUL, Lisboa, Portugal.

Vítor Serrão

Professor Catedrático na FLUL e Director do IHA-FLUL, Lisboa, Portugal.

Ver através da *Visitação* de Thomas Luis (c. 1560 - c.1612): contributos iconológicos

FILIPA RAPOSO CORDEIRO¹

Instituto de História da Arte (IHA)

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL)

f.cordeiro.veritage@sapo.pt

Resumo

Expõem-se aqui um estudo sobre a *Visitação* de Thomas Luis da igreja da Santa Casa da Misericórdia (SCM) da antiga Aldeia Galega do Ribatejo (actual Montijo), cuja iconografia apresenta características desconhecidas, algumas delas incomuns. A análise realizou-se segundo os três níveis do método de Erwin Panofsky: o nível pré-iconográfico, que integra a descrição primária da pintura em termos de motivos artísticos; o nível iconográfico, que analisa o tema e os conceitos específicos expressos pelo objecto e o nível iconológico, onde se situa a interpretação do significado intrínseco da obra no contexto histórico da *Visitação*. À luz de paralelismos entre a *Visitação* de Thomas Luis, 9 fontes (oito literárias e uma documental) e Património luso e estrangeiro, partilham-se dados inéditos que permitem por um lado compreender o conteúdo de bens culturais com o mesmo tema e elementos iconográficos semelhantes, por outro conhecer a ligação entre a SCM e a *Visitação* e fazer um breve retrato psicológico de Thomas Luis.

Palavras-chave: Santa Casa da Misericórdia; *A Visitação da Virgem a Santa Isabel*; fontes literárias e documentais; património cultural internacional; Thomas Luis.

Abstract

It is aimed to present a study about *The Visitation* by Thomas Luis of the Holy House of Mercy (Santa Casa da Misericórdia) from the old village of Aldeia Galega do Ribatejo (now called city of Montijo), whose iconography presents unknown characteristics, some of them unusual. This investigation was carried out using the three stages of Erwin Panofsky's method: the pre-iconographic level that includes the first description of the painting in terms of artistic motives; the iconographic, that analyses the subject and the specific concepts expressed by the object and the iconological level where the interpretation of the inner significance of the painting is viewed in the historic context of the *Visitation*. In the light of comparisons between 9 sources (8 literary and 1 documental) and international heritage, this study allows acknowledging the link between the Holy House of Mercy and the *Visitation* and to do a brief psychological portrait of Thomas Luis.

Key words: *The Visitation of Virgin Mary to Saint Elizabeth*; Holy House of Mercy; literary and documental sources; international heritage, Thomas Luis.

¹ Doutoranda em *Ciências do Património e Teoria do Restauro* no IHA da FLUL, Bolseira da FCT. Conservadora-restauradora com 16 anos de experiência contínuos. Formou-se na ESCR (1995) e especializou-se no Opificio delle Pietre Dure (1994/95), em Florença, no Canadian Conservation Institute (1997/98), em Ottawa, e no Victoria & Albert Museum (1998), em Londres. Lecionou uma cadeira de Mestrado na FCT da UNL (2000-2001). Fundou a firma Veritage, Preservação de Bens Culturais Lda (2004). Sócia da ADCR (1995-2010) e da ARP (2008-2010). Tem um livro de co-autoria e vários artigos publicados.

Introdução

A *Visitação* do artista inglês Thomas Luis (com actividade em Portugal entre c. 1582 e c. 1603), datada de 1591-1592 (Cordeiro, 2010-2011: 253) encontra-se exposta no local original, na capela-mor da igreja da SCM da antiga Aldeia Galega do Ribatejo (actual cidade do Montijo). Aí cumpre dois princípios de *autenticidade* definidos em Documentos do Comité do Património Mundial da United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), no ano de 1977 em Paris, e por três instituições, a UNESCO, o International Center for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM) e o International Council of Monuments and Sites (ICOMOS), no ano de 1994 em Nara: a “*implantação*” e a “*função*”, neste caso devocional (*Idem*: 244-245).

Até ao século XVI, este tema bíblico foi interpretado por inúmeros artistas nos vários campos artísticos. À luz de paralelismos entre a *Visitação* de Thomas Luis e bens culturais internacionais observam-se aqui certas semelhanças, mas também diferenças que tornam este painel *unicum*.

Partindo dos estudos realizados entre 1999 e 2005 sobre esta pintura de Thomas (Serrão, 1999: 1-5, 2002: 211-235, 2005: 11-50; Cordeiro, 2005: 51-87), que identificam apenas duas das dez personagens representadas, e nos quais duas figuras passaram completamente despercebidas desde a descoberta da pintura em 1998, apresentam-se hipóteses de leitura para todos os motivos artísticos caracterizados por Thomas Luis: personagens e espaço envolvente (incluindo a paisagem e os edifícios).

Complementando e contrapondo teses anteriores, os motivos artísticos da *Visitação* de Thomas Luis, são aqui estudados segundo o metido de Erwin Panofsky (Panofsky, 1995), cujos três níveis de análise iconográfica e iconológica se misturam 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. Esta pintura é aqui confrontada com nove fontes criteriosamente seleccionadas – *Bíblia*, *Evangelhos Apócrifos*, *Meditationes vitae Christi*, *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, uma carta de D. Manuel I à SCM, *Discorso intorno a les Imagine Sacre e Profane*, *Meditações de Santa Brígida*, *Arte de la Pintura* e *Evangelicae Historiae Imagines* –, tendo em consideração que as duas últimas fontes literárias foram publicadas depois da execução desta pintura de Thomas.

Importa salientar que pinturas desta temática são analisadas em vários estudos apenas com base em 1 fonte literária, a *Bíblia* (Serrão, 1999: 1-5, 2002: 211-235, 2005: 11-50; Albuquerque, 2001; Cordeiro, 2005: 51-87; Ferreras Romero, 2010: 64-65).

Dando particular atenção aos atributos de cada uma das personagens representadas por Thomas Luis na sua *Visitação*, detectou-se um dado novo, uma forma de caracterização da Virgem distinta de todas as representações que se analisaram do mesmo tema datadas entre o século VIII até 1592 (data do painel objecto deste estudo).

Outra questão que se procura legitimar é a “conflituosa” presença de S. José na *Visitação*, com base numa fonte literária do século XIII de um autor ligado á espiritualidade da SCM, validação não mencionada em vários estudos internacionais sobre imagens votivas deste tema e/ou a Misericórdia realizados no último meio século (Réau, 1957; Albuquerque, 2001; Serrão, 2002: 211-235, 2005: 11-50, 2011: 1-79; Cordeiro, 2005: 51-87; González Gómez, 2005: 115-122; *Lexikon*, 1970), a qual influenciou a representação das imagens votivas da SCM. Este aspecto conduz a uma nova leitura iconológica desta e de outras pinturas do mesmo assunto com características iconográficas semelhantes.

Através desta reflexão sobre o significado intrínseco da *Visitação* de Thomas Luis, espelham-se as tendências espirituais e artísticas do contexto sócio cultural da época e a personalidade do artista.

A *Visitação* de Thomas Luis à luz da pintura nacional e da gravura flamenga, holandesa e alemã

Thomas Luis na *Visitação da Virgem a Santa Isabel* da igreja da Misericórdia de Aldeia Galega, tal com nas obras legadas a edifícios civis, palácios em Évora e Vila Viçosa, e a um edifício religioso na vila calipolense, utilizou iconografia cujo significado supera a mera função decorativa.

Considerando a primeira fase do método de Panofsky, observou-se o objecto deste estudo como Henri Matisse ensina, com os “olhos de criança” que desconhece ainda o significado do objecto (Matisse, s.d.: 328-331), sem conceitos prévios, apenas em termos de formas puras reconhecidas como portadoras de significados que constituem o mundo dos motivos artísticos (FIG. 1). Assim, detectaram-se elementos que passaram despercebidos nos estudos efectuados desde a descoberta da obra em 1998 até hoje, essenciais para o estudo iconológico da obra. Num primeiro olhar esta obra apresenta seis (6) personagens. Após examinação atenta, observaram-se mais duas de pequeno formato (c. 5 cm) no edifício em 5º plano. No entanto como se constatará no decorrer deste estudo a pintura que aparentava ter seis personagens, afinal tem dez (10). A cena passa-se no exterior, junto de três edifícios, avista-se ao longe uma montanha... Todas as personagens de escala superior, ou igual ao observador, em 1º, 2º, 3º e 4º planos apresentam singelos chapéus, apenas uma das pequenas personagens referidas não o apresenta.

Numa segunda e terceira fase analisou-se o tema e os conceitos específicos expressos pelo objecto e interpretou-se o significado intrínseco da obra no contexto histórico da *Visitação*, respectivamente.

A pintura alude a um episódio do início da vida de Jesus, narrado no século I-II por S. Lucas no *Novo Testamento*, no *Evangelho da Infância* de Jesus: a “Visita a Isabel” (Lc I, 39). Maria, poucos dias depois da “Anunciação” do Anjo Gabriel que lhe diz que terá um filho, ao qual chamará Jesus, vai ter com Santa Isabel (a qual também estava para ser mãe de S. João Baptista), e fica com ela cerca de três meses conforme descrito na *Bíblia*: “Por aqueles dias, pôs-se Maria a caminho e dirigiu-se à pressa para a montanha, a uma cidade de Judá... ficou com Isabel cerca de três meses” (Lc I, 39-56). O *Proto-evangelho de Tiago* é concordante, refere: “Maria foi a casa de sua prima Isabel” (*Apócrifos*, 2005: 87).

O bem cultural mais antigo alusivo à *Visitação* é um sarcófago (baixo-relevo) de Ravenna, do século V (três séculos após a sua descrição nas fontes literárias mencionadas).

Este encontro entre a Virgem e Santa Isabel foi exaltado em primeiro plano na *Visitação* de Thomas Luis (FIG. 1), tal como fizeram muitos pintores coevos, nomeadamente nas Misericórdias vizinhas à SCM de Aldeia Galega (ex. caso das *Visitações* de Giraldo Fernandes de Prado, da SCM de Almada, e de Diogo Teixeira, da SCM de Alcochete).

As duas “parente[s]” (Lc I, 36) não se saúdam apenas, abraçam-se com afeição em consonância com uma passagem da obra *Meditationes vitae Christi* de São Boaventura (1221-1274), Ministro-Geral dos Frades Menores, teólogo, Cardeal e Doutor da Igreja, que narra: “Entrando dentro de casa, Maria saúda Isabel... e esta...abraça-a com ternura...”. (Bonaventure, 1900: 75). “A vida do homem consiste no afecto que principalmente o sustenta e no qual encontra a sua maior satisfação” [S. Tomás de Aquino (1225 – 1274), *Apud Carrón*, 2009: IV]. S. Boaventura introduziu a festa da *Visitação* para a ordem Franciscana em 1263 (*Lexikon*, 1970: 230) e influenciou a espiritualidade e a representação das imagens votivas da Misericórdia portuguesa, bem como a obra *Evangelicae Historiae Imagines* (1593) do Padre Jesuíta Jerónimo Nadal (1507-1580) e o tratado *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco (1564-1644) com publicação póstuma (1649), fontes impressas após a data da *Visitação* (1591-92) de Thomas Luis.

Francisco Pacheco descreveria no seu tratado a forma como as duas Santas se cumprimentam na *Visitação*: “abrazándose las dos primas con grande alegría” (Pacheco, 1956: 236).

Luis Réau refere que o abraço na *Visitação* “introduz-se no século XIV na pintura italiana, com Giotto” (Réau, 1957: 198). Conforme se apurou, esta forma de cumprimento existe pelo menos desde o século VIII. A fonte literária de S. Boaventura terá portanto sido inspirada nas imagens votivas.

Na *Visitação* de Thomas Luis, a Virgem apresenta um chapéu de aba larga (FIG. 1). Será um atributo raro, inovador na época?

Thomas Luís não retomou a auréola sobre a cabeça da Virgem, recomendada nos padrões iconográficos tridentinos, representada em pinturas do último quartel de quinhentos por artistas portugueses e estrangeiros seus contemporâneos, tais como: Diogo Teixeira, Cristóvão Vaz, Luis de Morales, e o gravador flamengo Hieronymus Wierix, cuja gravura realizada a partir de uma gravura de Bernardo de Passeri, viria a ilustrar este tema na obra *Evangelicae Historiae Imagines* do Padre jesuíta Jerónimo Nadal, datada de 1593.

O chapéu de aba larga que cobre a cabeça da Virgem na *Visitação* de Thomas Luis, com um fino cordão preso com um nó no vinco do sombreiro lembra o mesmo elemento iconográfico numa gravura de Albrecht Dürer (1471 – 1528) de outro tema bíblico, a Virgem da *Fuga para o Egipto* (Cordeiro, 2013: 175).

Nas pinturas retabulares e murais, Thomas Luis mostra uma especial atenção na caracterização das personagens com chapéus de forte conteúdo iconológico. Uma década antes, pintou uma figura feminina lúdica com um chapéu de aba larga no tecto da *Sala da Tomada de La Goleta* do Palácio dos Condes de Basto eborense. Nesse caso trata-se de um chapéu nipónico que remete para a aculturação dos portugueses em virtude da expansão marítima até terras do Oriente imbuídas de forte espírito missionário (FIG. 2). Esses chapéus nipónicos também seriam utilizados como elemento iconográfico em pinturas sacras de artistas coevos, tais como: no *Pentecostes* de António Leitão (em que duas pequenas personagens femininas se abraçam, uma delas com o chapéu nipónico, parecendo aludir à *Visitação*, episódio antes do *Pentecostes*) (FIG. 3); no *Repouso na Fuga para o Egipto* de Diogo Teixeira do final do século XVI (FIG. 4) e neste último assunto representado por Álvaro Nogueira, numa pintura actualmente no Museu Nacional Machado de Castro (NNMC), em Coimbra, datada de 1590 (nas quais a comitiva que acompanha a Virgem apresenta chapéus nipónicos).

Em 1577, S. Carlos Borromeu, que desempenhara um papel determinante no Concílio de Trento, na sua obra *Instruktionen fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, define que as obras que “possam induzir em erro, por conterem um dogma falso... são proibidas” (Ferreira-Alves, 1995: 61; *Apud* Cordeiro, 2009: 36). Cinco anos depois também o Cardeal Paleotti no *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, compêndio precioso de regras para os artistas, 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...” (*Idem*: 37).

Thomas Luis não respeitou os padrões iconográficos das representações religiosas definidos no Concílio de Trento, em 1563. No local da tradicional aureola ou esplendor colocou apenas um chapéu de aba larga. Até 2009 não se tinha encontrado nenhum exemplo português ou estrangeiro com este atributo (Cordeiro, 2010: 80). Após laboriosa pesquisa encontraram-se dois exemplos nacionais que apresentam este tipo de chapéu na Virgem da *Visitação*, mas ambos apresentam também a auréola ou o esplendor (Cordeiro, 2013: 174).

A forma de representação da Virgem na *Visitação*, com o chapéu, seria descrita num tratado de Francisco Pacheco (posterior à pintura de Thomas Luis objecto deste estudo), que descreveria: “...la soberana Señora vestida como se ha dicho, con sombrero de palma ..., para defensa del sol, hermosísima y sonroseada del camino...” (Pacheco, 1956: 236).

Sabendo que “Maria... dirigiu-se à pressa para a montanha” (Lc I, 39), não menos interessante é a representação que Thomas fez do singelo sapato de Maria, que depois de tão árduo caminho por estradas de “montanha” se observa imaculado (distam c. 120 Km entre Nazaré e a cidade de Judá onde vivia S. Isabel)

A *Visitação* de Cornelis Cort (FIG. 5) parece dar uma razão subtil para que o sapato de Maria se apresente imaculado: a Virgem terá percorrido o longo caminho montada num jumento. O ulterior tratado *Arte de La pintura* de Pacheco é da mesma opinião, referir-ia: “... anduvo la Virgen diligentemente (que estos son efectos del espíritu), no a pie, como quieren algunos... parece que sentada en una jumentilla...” (Pacheco, 1956: 235). Thomas Luis pintou o sapato do tom da túnica da Virgem, cor-de-rosa, cor que segundo a iconografia cristã representa a caridade – virtude teológica mais importante segundo S. Paulo. Curiosamente, Ghirlandaio (Florença, 1449-1494), também representou o calçado da Virgem dessa cor na sua *Visitação* do final do século XV, hoje no Louvre (desconhece-se se Thomas observou a pintura deste mestre italiano ou obteve descrições sobre a mesma a partir de tratadistas e pintores coevos estagiários em Itália, tais como Francisco de Holanda, Álvaro Nogueira e Simão Rodrigues).

O manto da Virgem esvoaça sobre Santa Isabel (FIG. 1). Qual o significado deste “sopro”? Poderá simbolizar a presença do “Espírito Santo” entre as duas Santas?

Duas fontes literárias confirmam essa hipótese, a saber: S. Lucas narra que ao “ouvir Isabel a saudação de Maria, o menino saltou-lhe de alegria no seio e Isabel ficou cheia do Espírito Santo” (Lc I, 41); a já mencionada fonte de Boaventura descreve que “*Maria saúda Isabel... e esta... [é] abraçada pelo Espírito Santo*» (Bonaventure, 1900: 75).

Thomas Luis, na *Visitação* de Aldeia Galega não seguiu fielmente os evangelhos canónicos e apócrifos. Tal como muitos pintores coevos e anteriores, tornou um encontro que deveria ser íntimo, um segredo de mulheres, num encontro público, com grande valor catequético, aberto à entrada do espectador.

O acontecimento passa-se no exterior e não em casa de Zacarias conforme narram S. Lucas e S. Brígida da Suécia (Brígida da Suécia, 1664, s.n.), ou à porta da casa de Zacarias segundo os Evangelhos Apócrifos (*Apócrifos*, 2005: 87), e tem testemunhas. A cena é narrada junto de três edifícios que poderão simbolizar os edifícios³ da SCM da Aldeia Galega: a igreja, à direita, em quarto plano; o hospital, ao centro, em quinto plano, e outras casas de Aldeia Galega (uma fachada com diferentes tonalidades).

Junto das Santas observam-se duas personagens masculinas.

A presença de Zacarias é natural, segundo S. Lucas o encontro ter-se-ia passado em sua casa.

³ Embora não se tenha encontrado documentação histórica relativa aos edifícios representados na *Visitação* de Thomas Luis, a igreja da SCM de Aldeia Galega ainda subsiste e sabe-se que na mesma época a SCM de Aveiro era constituída por “um conjunto de edifícios que incluía a igreja, a sacristia, a casa do despacho, salas anexas e um hospital” (Cordeiro, 2009: 6).

Estudos anteriores sobre a *Visitação* de Thomas Luis referem que Zacarias aparece do lado esquerdo da pintura, junto de uma figura feminina “jovem” (Serrão, 1999: 3, 2002: 222, 2005: 18; Cordeiro, 2005: 63). Observando com reparo detectou-se que Thomas quis, por razão ainda não estudada até hoje, fazer uma ligação intemporal entre a personagem masculina, representada do lado esquerdo, e a Virgem, colocando-lhe um chapéu de aba larga, idêntico ao de Nossa Senhora, que o levava para defesa do sol durante o longo caminho percorrido. Este parâmetro torna a leitura da *Visitação* pouco clara.

Porque representaria Thomas a personagem identificada como Zacarias, esposo de Isabel, com um chapéu igual ao da Virgem?

Poderá a personagem, identificada em estudos anteriores como Zacarias, ser afinal o esposo de Maria, S. José?

Estudos internacionais sobre a legitimidade ou não 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” que uma mulher viajasse só (Réau, 1957: 202); ou S. José, neste tema, poderá ainda ser uma “reminiscência da *Fuga para o Egipto*”, episódio posterior à *Visitação* (*Idem, Ibidem*); por outro, a presença de S. José é “historicamente errada” (Azevedo, 2009: 1), tendo em consideração os textos canónicos. Duas fontes literárias justificam a primeira tese: S. Boaventura, cuja doutrina influenciou a espiritualidade da SCM – talvez baseado no Proto-evangelho de Tiago que narra 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 –, esclarece que a Virgem ía “...só, com o seu esposo...” (Bonaventure, 1900: 75), i.e. com S. José. Também Francisco Pacheco, influenciado por S. Boaventura e pelo Padre Nadal, refere que S. José acompanhava a Virgem de modo a não ofender os olhos “humanos” devido à sua juventude (Pacheco, 1956: 235). Embora estudos refiram 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 de Maximiano em marfim (545-553) de Ravena junto de outro personagem masculino (Zacarias). A representação de “S. José” nas imagens votivas com este tema, surge antes de S. Boaventura e Francisco Pacheco o mencionarem.

Com o objectivo de validar a hipótese de se tratar realmente de S. José, analisaram-se algumas pinturas coevas, com temas ligados à vida da Sagrada Família – *Visitações* e outros temas –, em que S. José aparece caracterizado com um chapéu de aba larga [ex. Fig. 1 (personagem do lado esquerdo); *Fuga para o Egipto*, c. 1595, Simão Rodrigues e Thomas Luis (atribuição), Igreja de S. Domingos de Elvas] ou estreita (ex. *Visitações* de: Diogo Teixeira, 1586-88, SCM de Alcochete; António Leitão, c. 1564-65, Capela de Santana, Cepões, Lamego), ora na mão, ora na cabeça tal como a personagem masculina pintada por Thomas no lado esquerdo da pintura (Cordeiro, 2013: 182).

As fontes literárias, as gravuras que circulavam na época, bem como a pintura coeva, que referem ou apresentam este atributo parecem justificar que a personagem localizada no lado esquerdo da obra, seja afinal S. José, e não Zacarias como se poderia supor.

S. José, esposo de Maria aparece com o rosto a três quartos, de olhar submisso, vestindo um singelo sobretudo verde, símbolo de esperança. Thomas pintou o pai adoptivo de Jesus como um idoso, conforme a tradição medieval, contrariamente à *Visitação* de Diogo Teixeira, que o artista terá observado na Misericórdia vizinha de Alcochete, na qual S. José é representado de forma distinta, como um homem maduro, na sua plenitude, de barba curta ligeiramente grisalha. Na *Visitação* da SCM do Montijo, o

bigode e a barba longos e brancos de S. José aludem por um lado ao passar do tempo, por outro à castidade e ao cumprimento da sua missão transcendental.

O encontro é sacralizado por uma personagem masculina que com os dedos em “V”, “*abenço*” (Serrão, 2005: 18) o encontro entre as duas parentes. Este gesto também poderá ser uma “*alusão às duas naturezas em Cristo*” (Azevedo, 2009: 1), a humana e a divina.

Estudos anteriores dizem que esta figura localizada do lado direito, representa um “*sacerdote*” (Serrão, 2005: 18). Essa figura apresenta um chapéu castanho avioletado, de frente vazia e partes laterais cónicas, como um “mitra” lateral, que lembra a mitra papal colocada transversalmente. A “mitra... não é veste própria de sumo-sacerdote, mas atributo... sem base histórica” (Azevedo, 2009: 1).

Quem é este sacerdote? Será Zacarias, sacerdote judeu, esposo de Isabel, referido no novo testamento e representado nas imagens votivas deste tema pelo menos desde o século VI (como se referiu)? Como foi representado pelos artistas coevos?

Em 1503-04, o artista Albrecht Dürer caracterizou Zacarias na sua *Visitação* segurando na mão um objecto que parece tratar-se de um chapéu de aba estreita (FIG. 6), lembrando o chapéu escolhido por pintores coevos portugueses para classificar S. José nas suas *Visitações* (exemplificados anteriormente).

Embora ainda não identificada em estudos anteriores (Serrão: 1999, 2002 e 2005), crê-se que no caso da *Visitação* da SCM de Alcochete a personagem masculina com um turbante branco (simulando o linho) seja Zacarias (FIG. 7), pois no tempo de Jesus os “sacerdotes judeus usavam... um diadema de linho (Azevedo, 2009: 1).

Encontrou-se o “chapéu cónico” que caracteriza este sacerdote (FIG. 1) na *Visitação* de Thomas, em pinturas de outros temas, coevas e posteriores, nomeadamente nos sacerdotes judeus presentes em *Apresentações do Menino no Templo* de: Diogo Teixeira, da igreja da Luz de Carnide, datada de c. 1590 (FIG. 8); Simão Rodrigues e Vieira Serrão, da igreja do Carmo de Coimbra, 1612-1613 (FIG. 9).

No bordo inferior da veste deste sacerdote observaram-se 11 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. 10).

Terão esses elementos algum valor simbólico, ou serão apenas decorativos?

A forma e a decoração das vestes sacerdotais judaicas estão descritas nos Evangelhos Canónicos e nos Apócrifos. Segundo estas fontes literárias as vestes de cerimónia dos sacerdotes judeus eram bordadas com “campainhas” (Ex XXVIII, 35), em número de “doze” (*Apócrifos*, 2005: 84). Pelo tipo de chapéu “maneirista”, que caracteriza os sacerdotes judeus quer no painel de Thomas quer nas pinturas coevas referidas, e pelo tipo de decoração da veste, é plausível que a figura no lado direito da obra seja Zacarias, sacerdote judeu, esposo de Isabel, que também apresenta parte da veste verde, símbolo de esperança (tal como o sobretudo de S. José e o manto da Virgem).

Além das de Maria, Santa Isabel, de Jesus e S. João Baptista (nos seus ventres), e dos seus esposos, S. José e Zacarias, Thomas Luis representou ainda duas mulheres em segundo plano.

Estas apresentam pequenas toucas singelas. Quem serão?

Segundo os Apócrifos estas duas personagens femininas⁴ caracterizadas com toucas de serventes poderão ser duas “parteiras”. O Evangelho de Pseudo-Mateus, do século VI (influenciado pelo Proto-evangelho de Tiago), narra que S. José ficou incumbido de encontrar duas mulheres sábias obstetras, Salomé e Zelemi, no episódio da natividade, posterior à *Visitação* (Réau, 1957: 202). A presença destas duas personagens femininas será prelúdio de um episódio futuro ainda distante (o nascimento do Messias), mas também do eminente nascimento de S. João Baptista, filho de Isabel e Zacarias daí a “três meses” (Lc I, 56).

Qual o simbolismo da *Visitação* na espiritualidade da Misericórdia?

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

Segundo uma carta de D. Manuel I à SCM de Lisboa, a *Visitação* é “orago” das Misericórdias (Cordeiro, 2009: 53, 2010: 74) e não de apenas certa Misericórdia pontual⁵. O mencionado documento régio datado de 17 de Junho do ano de 1516, mencionado num estudo de Filomena Brito sobre as várias festividades da *Mater Misericórdiae*, narra: “porquanto a invocação desta sancta cõfraria he de nosa senora da misericordia, ordenaram os officiaes e irmãos della de tomarem por orago e dia desta dita confraria o dia da visitaçam quando visitou Santa Isabel, que vem aos dois dias do mes de Julho” (Brito, 1995: 97; Cordeiro, 2009: 53).

A referida carta de D. Manuel I marca o inicio da festa da *Visitação* em Portugal, fundada por S. Boaventura no século XIII como se apurou. Este aspecto vem complementar estudos sobre imagens votivas ligadas à SCM (ex. Albuquerque, 2001; Serrão, 2011) em que a importância da *Visitação* como “orago” da Misericórdia não foi mencionada, bem como o inicio desta importante festividade em terras lusas nos primórdios de Quinhentos, provavelmente por influência do Frade Menor S. Boaventura, cuja regra influenciou a Misericórdia.

Desde o início do século XVI que existe em Portugal a vasta tradição de aparatosas festividades ligadas ao culto da *Visitação*, que hoje já não se celebram no dia 2 de Julho, mas no dia 31 de Maio.

A *Visitação* de Thomas Luis é a “pedra angular” da igreja da SCM do Montijo, sem esta pintura o templo ficou desprovido do seu conteúdo original deste a segunda metade do século XVIII (altura em que a pintura foi substituída por outra e utilizada como parede de forro da tribuna do retábulo neo-clássico, sendo coberta por uma tinta branca, entre os séculos XIX e XX), até ao seu providencial achamento em 1988 (Cordeiro 2010-2011: 258).

Qual a localização da *Visitação* de Thomas no programa iconográfico original do retábulo da SCM do Montijo?

⁴ Louis Réau referindo-se às duas personagens femininas presentes na *Visitação* de Ghirlandaio exposta no Louvre, diz tratarem-se “das duas Marias, meias irmãs da Virgem...Marie-Cléophas e Marie-Salomé”, contudo não fundamenta a sua afirmação (Réau, 1957: 202).

⁵ “Nossa Senhora da Visitação a padroeira da Misericórdia de Almada, escolhida pelos irmãos da confraria”. In <http://www.scma.pt/bens-culturais/bens-artisticos> (2010.04.30).

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 que, segundo fonte documental, incluía várias “historias”⁶, e entre elas constava a referida pintura em lugar de destaque na zona “central” (Cordeiro, 2010-2011: 255), considerando o seu simbolismo na SCM (*idem, ibidem*), a sua monumental dimensão (sobrando menos de um metro de cada lado da mesma, na parede fundeira da capela-mor), e um recibo assinado pelo artista datado de 28 de Junho de 1592, referente ao painel do meio (*idem, ibidem*). Marcando a finalização das obras na igreja, incluindo o retábulo, quatro dias depois de Thomas Luis firmar o referido recibo, mais precisamente no dia da festa da *Visitação*, o Provedor em funções na época, D. António da Gama de Mendonça escreve ao sobrinho do instituidor a solicitar que o corpo do seu tio, entretanto falecido em cerca de 1588 fosse trasladado para a campa da igreja da SCM de Aldeia Galega (providencialmente preparada cerca de duas décadas antes), e aí descansasse finalmente em Paz, se não cuidava já.

É plausível que as duas pequenas figuras representadas na janela do templo sejam D. Nuno Alves Pereira e a sua mulher D. Isabel de Almeida. Este aparece de rosto emoldurado com um cabelo alvo e barba e bigode grisalhos, “enaltecido por uma condecoração, enquanto que a sua mulher está apenas em esboço [com uma touca que esconde os seus cabelos de idosa], símbolo do seu discreto papel na Misericórdia” (Cordeiro, 2009: 52) (FIG. 11).

Como se pode constatar através deste estudo, o pintor Thomas Luis tinha um conhecimento atualizado sobre os modelos ligados à *Visitação* que circulavam na época.

Este foi hábil na caracterização das personagens, dos seus gestos e atitudes, e prestável na realização do programa artístico, projecto do instituidor da SCM da antiga Aldeia Galega, representando-o na pintura após o falecimento deste.

Segundo Henri Matisse “Criar é próprio do artista: onde não há criação, a arte não existe” (Matisse, s. d. : 328).

Na forma rara, subtil, com que caracterizou todas as personagens de escala superior ou igual à humana e uma de pequena dimensão, através de singelos chapéus, o artista sublinha a sua originalidade, o estatuto de liberalidade da sua arte, distancia-se da ideia vigente até meados do século XVI, em que os praticantes de pintura eram considerados como artificios assalariados, como meros oficiais mecânicos.

Á luz de conhecimentos que terá adquirido através de fontes literárias que circulavam na época, directamente e através do encomendante, Thomas alcançou o forte conteúdo iconológico deste painel. Ter-se-á baseado nos Evangelhos canónicos (que referem as Santas, Jesus, S. João Baptista, o Sacerdote Zacarias - embora acessório - e a montanha), nos Apócrifos (que poderão ter influenciado a representação das duas personagens femininas secundárias (as “parteiras”) e nas meditações de S. Boaventura (o abraço do Espírito Santo sobre S. Isabel, o abraço entre as Santas e a presença de S. José – embora estes dois últimos aspectos já tivessem sido previamente representados nas imagens votivas).

Apesar de Thomas Luis não ter respeitado fielmente os cânones artísticos que dominavam o mercado religioso no âmbito da Contra-Reforma tridentina, os Santos canonizados não estarem diferenciados com as suas cabeças nimbadadas (nem mesmo a Virgem – caracterização rara) acredita-se que a *Visitação* inserida no seu local de culto original, desempenhando a sua função social e espiritual, constitui mais um documento plástico do vasto movimento catequético, através das imagens sagradas, que se desenvolveu

⁶ Arquivo Histórico Municipal do Montijo (AHMM), *maço de avulsos da Miz^a, sécs. XVI-XVII* (Serrão, 1983: 326).

nos países católicos na segunda metade do século XVI. Na *Visitação* de Thomas, a sacralização do encontro entre as duas primas é acentuada pela bênção de Zacarias à porta do templo sagrado, pela forte atitude devocional de Santa Isabel em acentuada genuflexão, e pelos olhares piedosos de S. José e de Nossa Senhora, em que o olhar sereno e grave da Virgem é sinal da Promessa Divina que o seu ventre transporta.

Nesta pintura de eloquente ilogismo dos espaços, paleta e figuras serpentinatas maneiristas, o artista soube ordenar todo um feixe de símbolos artísticos e conteúdos eruditos de que a obra é resultado, afirmando o seu estatuto de artista de óleo, de uma arte considerada na época como “nobilizada”.

Espera-se que os dados e os paralelismos inéditos aqui apresentados possam servir de ferramenta na compreensão da espiritualidade da SCM, instituição encomendante, da *Visitação* de Thomas Luis e de outras com motivos iconográficos semelhantes.

Agradecimentos

A autora agradece à FCT a sua Bolsa de Doutoramento, ao seu orientador Professor Doutor Vítor Serrão e à sua co-orientadora Professora Doutora Agnès Le Gac, pelo seu incentivo. Agradece igualmente ao Reverendíssimo Senhor Bispo D. Carlos Azevedo o esclarecimento sobre a iconografia relativa a Zacarias, à Dra. Nazaré Escobar ex-Directora da Biblioteca da DGPC (ex. IMC IP), à Dra. Maria do Céu Ramos, Directora da Fundação Eugénio de Almeida (FEA), pela autorização para colocar a figura n.º 9, à Paroquia de Colares e a João Gaspar, Provedor da SCM do Montijo, por autorizar o presente estudo.

Bibliografia

ALBUQUERQUE, Maria Beatriz. – *A Visitação da Capela de Santana-Cepões (Lamego) na pintura maneirista da Beira Alta*. Lisboa: Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro, IHA/FLUL, inédito, 2001.

AZEVEDO, D. Carlos. – Iconografia sobre a *Visitação*. In mail inédito, Maio 2009.

Bíblia Sagrada. Lisboa: Difusora Bíblica, Missionários Capuchinhos, 1991.

BRITO, Filomena. – “A bandeira processional de Nossa Senhora da Misericórdia na vida portuguesa: testemunhos de tradição e valor”. In VASSALO, Nuno (coord.), *Mater Misericordiae – Simbolismo e representação da Virgem da Misericórdia*, Museu de S. Roque, Lisboa: Livros Horizonte, 1995.

CARRÓN, Julian. – Para além do optimismo, a Esperança (Intervenção na apresentação de *Hope*, vol. II de *Is it Possible to live this Way?*, Dublin, 9 de Janeiro de 2009; NY, 17 de Janeiro de 2009). In *Passos*. Lisboa: Taprobana Associação Cultural. Ano XV, 2 (Fev. 2009), pp. I-IV.

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

_____. – *Olhar de perto Tomás Luis e a Visitação: Teoria da Arte e Fortuna Crítica*, Seminários de Doutoramento leccionados pelo Professor Doutor Vítor Serrão, Lisboa: IHA/ FLUL, inédito, Fev. 2009.

_____. – A *Visitação*, de Thomás Luis, Actas das II Jornadas da ARP, *A Prática da Teoria, Tratamentos de Conservação e Restauro*, 29 e 30 de Maio, MNAA. 2010, pp. 73-87. In <http://www.ciarteblog.blogspot.com/2010/01/actas-das-ii-jornadas-da-arp.html> (2010. 04.30)

_____. – “O futuro do painel de Thomás Luis: Valorização Cultural e Prevenção”. In *ARTIS, Revista do IHA da FLUL*, CDFLL e CHUL, 9-10 (2010-2011), pp. 241-277.

_____. – “A Visitação de Thomas Luis no contexto europeu: critérios de conservação e restauro baseados nos estudos iconográfico e da técnica. The *Visitation* by Thomas Lewis on the European context: conservation and restoration criteria based on iconographic and technical studies”. In *Estudos de Conservação e Restauro*, Porto: CITAR/ UCP, 4 (2013), pp. 167-188. In http://artes.ucp.pt/citar/ecr/ecr_04/ecr_04.pdf (2013. 07.20.)
Evangelhos Apócrifos. Lisboa: Editorial Estampa, 2005.

FERREIRA-ALVES, Natália. – Iconografia e Simbólica cristãs. Pedagogia da Mensagem. In separata da revista *Theológica*, Braga, 2ª série, 30, fasc. 1 (1995), pp. 57-64.

FERRERAS ROMERO, Gabriel. – *La Visitación de la Virgen* (ficha del catálogo). In FERNÁNDEZ-BACA CASARES, Román (Direct.). – Catálogo *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. *Laboratorio de Arte*, Sevilla: Laboratorio de Arte, 18 (2005), pp. 115-122.

GUSMÃO, Adriano de. – *Diogo Teixeira e seus colaboradores*. Lisboa: Realizações Artis, 1955.

_____. – *Simão Rodrigues e seus colaboradores*. Lisboa: Realizações Artis, 1957.

<http://www.scma.pt/bens-culturais/bens-artisticos> (2010.04.30)

Lexikon der christlichen Ikonographie, Allgemein Ikonographie. Rom - Freiburg - Basel - Wien: Helder, vol. II, 1970.

MATISSE, Henri. – Há que ver toda a vida com olhos de criança. *Escritos e reflexões sobre a Arte*. Lisboa: Ulisseia, (s.d.), pp. 328-331.

PANOFSKY, Erwin. – *Estudos de Iconologia, temas humanísticos na arte do Renascimento*, Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

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

SANTOS, Reynaldo. – *Oito Séculos de Arte Portuguesa, História e Espírito*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, vol. I, 1966.

SAINT BONAVENTURE. – *Les méditations sur la vie du Christ*. Henry de Riancey (trad.). Paris: Ed. Ch. Poussiègue, 1900.

SANTA BRÍGIDA DA SUÉCIA. – *Meditações de Santa Brígida*, traduzidas do original latino por Alonso de Alcalá Y Herrera, Lisboa, of. de Domingos Carneiro, 1664, (s.n.).

SERRÃO, Vítor. – *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*. Lisboa: Ed. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.

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

_____. – A pintura maneirista e o desenho. *O Maneirismo, História de Arte em Portuga*. Lisboa: Publicações Alfa. 7 (1986), pp. 31-91.

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

_____. – “O pintor maneirista Tomás Luís e o antigo retábulo da Igreja da Misericórdia de Aldeia Galega do Ribatejo (1591-1597)”. *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*. Lisboa: Lisboa: FUL, CHUL e CDFLL. 1 (2002), pp. 211-235.

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

_____. – A pintura, a escultura e a talha nas Santas Casas das Misericórdias portuguesas (séculos XVI-XXI). In *Portugaliae Monumenta Misericordiarum*, 10 (2011), pp. 1-79.

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



FIG. 1 – *Visitação*, 1591-92, Thomas Luis (c. 1560-c.1612), óleo e têmpera sobre *Quercus*, 291,5 x 212 x 3 cm, igreja da SCM, Montijo (fot. de F. R. Cordeiro).



2



3



4

Chapéus de aba larga nipónicos:

FIG. 2 – Tecto da *Sala da Tomada de La Goleta*, detalhe de figura feminina com chapéu, c. 1582, Thomas Luis (atribuído), pintura a fresco, Palácio dos Condes de Basto, Évora (fot. de F. R. Cordeiro).

FIG. 3 – *Pentecostes*, 2ª metade do séc. XVI, António Leitão, Sacristia da Capela de Santo António, Freixo de Espada à Cinta (detalhe de F. R. Cordeiro a partir de fot. de <http://www.mdb.pt/noticia/2128>)

FIG. 4 – *Repouso na Fuga para o Egipto*, 2ª metade do séc. XVI, Diogo Teixeira (fot. de F. R. Cordeiro, a partir da fot. geral de Adriano Gusmão, 1955, Museu Nacional de Arte Antiga).



FIG. 5 – *Visitação*, Cornelis Cort (c. 1533-1578), gravura (fot. de F. R. Cordeiro, a partir de fot. geral de Biblioteca Nacional de España).



6



7

Zacarias com o chapéu de aba estreita e o turbante, respectivamente:

FIG. 6 – *Visitação*, 1503-04, Albrecht Dürer gravura (fot. de F. R. Cordeiro, a partir de fot. geral de http://www.montesion.net/es/c_hist_nad_hist.php)

FIG. 7 – *Visitação*, 1586-88, Diogo Teixeira, igreja da SCM de Alcochete (fot. de F. R. Cordeiro).



8



9

O sacerdote judeu com o chapéu de laterais cónicas:

FIG. 8 – *Apresentações do Menino no Templo*, c. 1590, Diogo Teixeira, da igreja da Luz de Carnide (fot. de F. R. Cordeiro, a partir de fot. geral de Adriano Gusmão, 1955).

FIG. 9 – *Apresentações do Menino no Templo*, 1612-1613, Simão Rodrigues e Vieira Serrão, igreja do Carmo de Coimbra (fot. de F. R. Cordeiro, a partir de fot. geral de Adriano Gusmão, 1957).



FIG. 10 – *Visitação* (detalhe das “campainhas”), 1591-92, Thomas Luis (c. 1560-c.1612), óleo e têmpera sobre *Quercus*, 291,5 x 212 x 3 cm, igreja da SCM, Montijo (fot. de F. R. Cordeiro, SCM do Montijo).

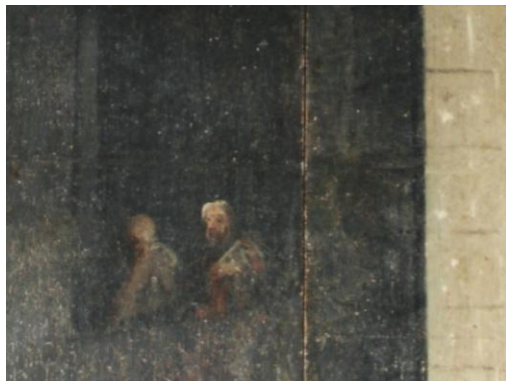


FIG. 11 – *Visitação* (detalhe do instituidor e da sua mulher), 1591-92, Thomas Luis (c. 1560-c.1612), óleo e têmpera sobre *Quercus*, 291,5 x 212 x 3 cm, igreja da SCM, Montijo (fot. de F. R. Cordeiro, SCM do Montijo).