

**IMAGENS PERDIDAS, IMAGENS ACHADAS:  
PINTURAS REVELADAS PELOS RAIOS X  
NO INSTITUTO JOSÉ DE FIGUEIREDO(\*)**

António João Cruz

Instituto José de Figueiredo

Embora os raios X possam ser utilizados na análise química dos materiais que constituem as obras de arte, por exemplo através de métodos, como a espectrometria de fluorescência de raios X, que têm a vantagem, inegável neste campo, de poderem ser não destrutivos, no entanto, é possivelmente a radiografia que corresponde à mais importante aplicação daquela radiação no espaço museológico, pois fornece informação que, ao contrário do que em geral sucede com a análise química, não pode ser obtida de outro modo.

Entre as várias áreas artísticas, a pintura é aquela em que provavelmente a radiografia tem maior aplicação, servindo, por exemplo, para detectar sobreposições, revelar alguns aspectos da técnica e do estilo dos autores, pôr em evidência o estado de conservação das obras ou mostrar o modo de construção dos suportes quando estes são de madeira. A situação mais espectacular, porém, é aquela em que, sob a imagem visível, permitem

---

(\*) Uma primeira versão deste texto foi apresentada no Simpósio Científico Comemorativo dos 100 Anos da Descoberta dos Raios X que se realizou, em Setembro de 1995, no Museu da Ciência da Universidade de Lisboa, tendo sido publicado um resumo do mesmo em *100 Anos da Descoberta dos Raios X. A radiação X no desenvolvimento científico e na sociedade*, Lisboa, Universidade Nova, 1995, pp. 32-33. Parte deste estudo tem origem num projecto de investigação subsidiado pela Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica (projecto n.º PCSH/C/HIS/681/93).

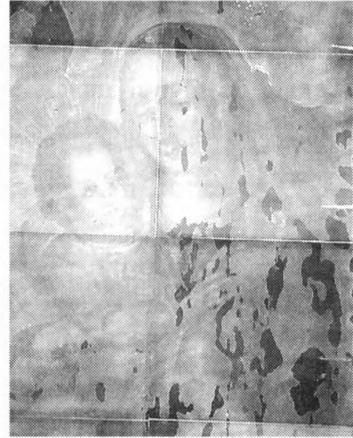
os raios X detectar uma outra pintura, não apenas localizados repintes que mantêm a composição, nem pequenas alterações feitas durante a execução, mas sim uma outra obra na sua plenitude, eventualmente com uma outra cronologia, uma outra estética, um outro autor.

Diversas pinturas têm sido deste modo descobertas no Instituto José de Figueiredo, legalmente existente desde 1965, ou nos serviços que a este vieram dar origem, nomeadamente o Laboratório para o Exame das Obras de Arte, a funcionar entre 1935 e 1965 na dependência do Museu Nacional de Arte Antiga, onde o conservador João Couto e o físico Manuel Valadares, numa estreita colaboração entre a arte e a ciência, instalaram em 1936 o primeiro equipamento de radiografia em Portugal exclusivamente dedicado ao estudo das obras de arte (CRUZ 1994, 1995). Embora ao longo destes quase 60 anos tenha havido casos em que a detecção dessas pinturas ignoradas se fez sem esse auxílio, já que a utilização da luz rasante pode, por vezes, pôr em evidência relevos que não correspondem aos motivos visíveis, a visualização das obras escondidas, contudo, só é possível através da radiografia ou, o que por vezes também acontece, não obstante os problemas de vária ordem envolvidos, após remoção das camadas superiores da pintura através de meios mecânicos ou químicos, procedimento este que, a ser seguido, é, no entanto, normalmente precedido de exame radiográfico.

O objectivo da presente comunicação é o de apresentar algumas pinturas que, graças aos raios X, foram encontradas, no Instituto José de Figueiredo, sob outras pinturas, ilustrar alguns dos principais tipos de situações que, nessas circunstâncias, podem surgir e referir brevemente os problemas suscitados ou resolvidos por essas descobertas.

A obra representando a *Virgem com o Menino e as Armas do Reino* (fig. 1), atribuída a Inácio Ferraz de Figueiroa e datável dos inícios do século XVII, este ano apresentada na exposição sobre pintura maneirista em Portugal que se realizou no Centro Cultural de Belém (AAVV 1995, n.º 50),

constitui um dos mais recentes casos em que os raios X mostraram a existência de uma outra pintura, desconhecida, subjacente à visível (processo n.º 198/93).



**Figura 1** — *Virgem com o Menino e as Armas do Reino*, pintura sobre madeira atribuída a Inácio Ferraz de Figueiroa (Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto).

**Figura 2** — Radiografia da pintura representada na fig. 1, revelando uma pintura subjacente representando *Nossa Senhora do Rosário*.

A radiografia obtida (fig. 2) não é, a um primeiro olhar, particularmente sugestiva dessa sobreposição, pois, por um lado, a Nossa Senhora e o Menino estão igualmente representados na pintura mais antiga, numa postura em grande parte semelhante à da pintura mais recente, e, por outro lado, a pintura superior é pouco detectável nalgumas zonas do documento radiográfico, especialmente as de maior opacidade aos raios X como as carnações. Uma observação mais atenta, porém, distingue as diferentes posições dos braços e das mãos ou as diferentes formas e expressões dos olhos, nota, tomando como referência as lacunas existentes, que a cabeça da

Virgem está na pintura escondida ligeiramente mais acima do que na pintura visível ou repara na coroa de rosas, atributo de Nossa Senhora do Rosário, que na pintura mais antiga envolve a Virgem e o Menino, a qual assegura a diferença de assunto entre as duas representações. Enfim, pode ainda reconhecer que aquele elemento iconográfico, também ele, foi objecto de alterações durante a execução da obra.

Além destas revelações, a radiografia permitiu esclarecer alguns problemas de algum modo enunciados na respectiva ficha do catálogo da exposição, elaborada antes dos exames laboratoriais (SANTOS, 1995).

Antes de mais, importa referir que a atribuição de autoria e a consequente datação se fundamentam no facto de dois documentos de 1604 relacionarem o pintor Inácio Ferraz de Figueiroa com um painel sobre madeira, do Senado Municipal do Porto, representando a Virgem com o Menino. Embora a presente obra se ajuste a essa temática e a essa origem, neste caso em virtude de as armas do Reino terem sido consideradas também brasão municipal daquela cidade, tal identificação, porém, é apenas uma hipótese. Ora a referência num desses documentos à "reforma" de um painel na ocasião existente no edifício da Câmara, realizada por aquele artista, de certo modo pressupondo um trabalho feito sobre outra obra, previamente existente, ganha com esta radiografia um outro significado, bem mais concreto, que precisamente reforça aquela identificação.

Em segundo lugar, os relevos visíveis à luz rasante imediatamente acima da cabeça da Virgem, que tinham conduzido à suposição de que a bandeira era um elemento adicionado posteriormente, de acordo com o documento radiográfico estão relacionados apenas com a pintura subjacente, não havendo, portanto, qualquer evidência desse hipotético acrescento.

Por outro lado, a descoberta proporcionada pela radiografia teve consideráveis consequências na intervenção de conservação a que a obra foi sujeita, já que, sendo a pintura visível um repinte, não fazia qualquer sentido

proceder ao preenchimento e integração das lacunas existentes, tendo, por consequência, sido mínima tal acção.

Casos que igualmente merecem referência são os de duas tábuas provenientes da Capela do Espírito Santo dos Mareantes, em Sesimbra, e de uma terceira oriunda do convento da Madre de Deus, em Vinhó (JFF 1987, 1989).



**Figura 3** — *Adoração dos Magos*, pintura sobre madeira de finais do séc. XVI (Museu Arqueológico Municipal, Sesimbra).



**Figura 4** — Radiografia da pintura representada na fig. 3, que mostra uma pintura subjacente tendo como temática a *Nossa Senhora do Rosário*.



**Figura 5** — *Adoração dos Pastores*, pintura sobre madeira de finais do séc. XVI (Museu Arqueológico Municipal, Sesimbra).

**Figura 6** — Radiografia da pintura representada na fig. 5, em que é visível uma pintura subjacente representando o *Pentecostes*.

As pinturas de Sesimbra, uma figurando a *Adoração dos Magos* (fig. 3) e a outra a *Adoração dos Pastores* (fig. 5), deram entrada no Instituto José de Figueiredo em 1981 para serem tratadas devido a encontrarem-se em relativamente mau estado de conservação (processos n.ºs 71/81 e 72/81). Eram obras maneiristas de qualidade regular, da autoria de anónimo mestre lisboeta influenciado por modelos italianizantes e datáveis de finais do séc. XVI. As radiografias realizadas em 1985 com o objectivo da averiguação do estado de conservação das mesmas, vieram, contudo, a revelar duas pinturas subjacentes que têm como assunto, respectivamente, a *Nossa Senhora do Rosário* (fig. 4) e o *Pentecostes* (fig. 6), possivelmente do primeiro terço do séc. XVI e ao gosto da oficina de Gregório Lopes. Tendo sido julgadas de melhor qualidade que as visíveis, foi decidido o levanta-

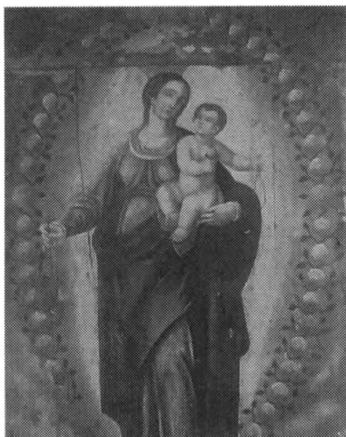
tamento das pinturas quincentistas para pôr a descoberto as mais antigas — trabalho que actualmente está a ser realizado no painel da *Adoração dos Pastores* e que ainda não foi iniciado no outro (SERRÃO & SERRÃO 1986, p. 29).

É curioso referir que em 1553, segundo a descrição então efectuada por D. Jorge Preto, visitador da Ordem de Santiago de Palmela, a Capela do Espírito Santo tinha o altar decorado com um "*retábulo de três painéis pintados a óleo moderno*", representando os das ilhargas *Nossa Senhora do Rosário* e o *Pentecostes*, tal como as obras reveladas pelos raios X, e o painel central correspondendo a um nicho pintado abrigando uma escultura em madeira da *Santíssima Trindade*. Portanto, neste caso, permitiram as radiografias encontrar duas obras referenciadas mas que estavam consideradas perdidas (SERRÃO & SERRÃO 1986, p. 28).



**Figura 7** — *Nossa Senhora do Rosário*, pintura sobre madeira atribuída ao séc. XVIII (Convento da Madre de Deus, Vinhó). A metade da esquerda corresponde ao estado em que a obra se encontrava em 1975; no lado direito a pintura apresenta-se parcialmente limpa, estando nalgumas zonas levantadas as camadas superficiais.

**Figura 8** — Radiografia da pintura representada na fig. 7, em que são observáveis duas pinturas subjacentes.



**Figura 9** — *Nossa Senhora do Rosário*, pintura sobre madeira atribuída ao séc. XVII, visível após o levantamento da pintura do séc. XVIII ilustrada na fig. 7.

**Figura 10** — *Nossa Senhora do Rosário*, pintura sobre madeira atribuída ao séc. XVI, visível após o levantamento das pinturas dos sécs. XVIII e XVII representadas, respectivamente, nas figs. 7 e 9.

No painel de Vinhó, por seu lado, sob uma pintura atribuída ao séc. XVIII ilustrando também a *Nossa Senhora do Rosário* (fig. 7), as radiografias realizadas na segunda metade da década de 70 (fig. 8), mostraram, não uma, mas duas pinturas subjacentes, com o mesmo tema, atribuídas, respectivamente, aos sécs. XVII (fig. 9) e XVI (fig. 10), sendo esta última, em resultado dos levantamentos entretanto efectuados, visível actualmente (processo n.º 96/75).

Convém salientar aqui que se a radiografia das pinturas possibilita, como se vê, a descoberta de obras ignoradas, esta mesma descoberta coloca um problema de difícil resolução, pois é necessário optar por conservar as pinturas visíveis, mais recentes, ou, pelo contrário, sacrificá-las para recuperar as pinturas por essas escondidas. Embora, evidentemente, cada uma

dessas situações deva ser cuidadosamente ponderada, até há pouco, por regra, em resultado de preconceitos ideológicos que remontam, pelo menos, aos 40 anos, as obras nessas circunstâncias eram sujeitas ao levantamento das camadas superiores com o objectivo de "*valorização dos elementos autênticos na obra de arte*" (MOURA, 1971). Hoje, porém, quando se tenta intervir o menos possível nas obras, o levantamento do repinte não é decisão tão facilmente tomada.



**Figura 11** — *São Francisco e Santa Clara em Adoração à Custódia*, pintura sobre tela possivelmente do séc. XIX, tal como se encontrava em 1975 (Convento de Santa Clara, Évora).



**Figura 12** — Radiografia da pintura representada na fig. 11, mostrando uma pintura escondida por esta.



**Figura 13** — *Retrato*, possivelmente do séc. XVII, visível após levantamento da pintura representada na fig. 12.

Foi também na década de 70, mais concretamente em 1977, que uma pintura sobre tela figurando *São Francisco e Santa Clara em Adoração à Custódia* (fig. 11), da igreja do Convento de Santa Clara, em Évora, possivelmente do século passado, veio a revelar, graças aos raios X (fig. 12), ter sido executada sobre outra, provavelmente do séc. XVII, representando um homem não identificado, obra que, como hoje podemos confirmar (fig. 13), é de qualidade muitíssimo superior à da pintura subjacente (processo n.º 35/75).

Este caso corresponde a uma situação que se distingue das anteriores, pois enquanto naquelas os repintes terão sido motivados, provavelmente, por mudanças de gosto ou pela degradação das obras, tendo as pinturas, depois disso, eventualmente continuado a ocupar os mesmos espaços, nesta sucede

que a pintura mais recente, de natureza religiosa, nada terá a haver com o aristocrático retrato que estava escondido. Se se trata de uma simples reutilização do suporte ou se por detrás desta outros motivos se escondem, são interrogações a que, porém, sem estar identificado o personagem, não é possível dar resposta.



**Figura 14** — *El Final del Número*, pintura sobre tela assinada *Picasso* (Colecção Particular, Lisboa).

**Figura 15** — Radiografia da pintura representada na fig. 14, onde se observa, em posição perpendicular à obra exposta, uma pintura subjacente com outra temática.

Dúvidas, embora de outro tipo, continuam também a pairar sobre uma obra (fig. 14), de colecção particular, que em 1973 esteve no Instituto José de Figueiredo (processo n.º *Inv.* 23). Trata-se de uma pintura sobre tela, assinada *Picasso*, idêntica a um pastel intitulado *El Final del Número*, de 1900 ou 1901, que se conserva no Museo Picasso, em Barcelona (PAULAU I

FABRE 1980, n.º 654). O problema que então se colocava era, como é fácil de adivinhar, o de saber se a pintura em causa era na realidade uma obra de Picasso ou se, pelo contrário, se tratava de uma cópia ou de um falso. Nestes casos a radiografia é, sem dúvida, um documento extremamente importante, pelo que o quadro foi radiografado (fig. 15). Foi possível deste modo detectar que a pintura figurando uma artista que se abeira do palco a agradecer os aplausos do público tinha sido realizada sobre um fragmento de tela em que, anteriormente, tinham sido pintadas umas vacas a pastar.

O problema, contudo, não ficou resolvido, pois se a descoberta pode pôr em causa a autenticidade da obra, também se pode argumentar que o recurso a telas velhas foi um expediente utilizado por Picasso, por questões monetárias, nos primeiros tempos da sua actividade. Infelizmente, não foi efectuado qualquer estudo laboratorial cuidadoso, envolvendo a identificação dos materiais utilizados na pintura em apreço e a maneira de os empregar, que, através da comparação com o que sucede em obras seguramente executadas por Picasso naquela época, pudesse definitivamente esclarecer a questão.

O último caso apresentado nesta comunicação teve início no Museu Nacional de Arte Antiga antes da existência do Instituto José de Figueiredo (processos n.ºs 872 a 875, 2077 a 2020 e 14/83 a 17/83). Contudo, não só muito recentemente surgiram novos dados a seu respeito, como é extremamente interessante, entre outros motivos, por pôr em evidência, de um modo particularmente notável, simultaneamente as vantagens e as limitações dos métodos físicos de exame das obras de arte, em particular dos raios X.

Muito resumidamente, tudo começou quando, em 1945, um estudioso da história e da arte da região algarvia, José António Pinheiro e Rosa, encontrou na ermida de S. Pedro, um pequeno e rústico templo, quase em ruínas, no termo da cidade de Tavira, quatro painéis representando, respectivamente, *S. Vicente*, *S. João Baptista*, *S. Pedro* e um *Santo Bispo* que,

muito correctamente, como mais tarde se veio a verificar, julgou poder tratar-se de *S. Brás* (fig. 16). As obras, em muito mau estado de conservação, não lhe suscitaram particular interesse, mas quando as mostrou ao pintor Alberto Sousa, em 1949, este reconheceu o valor das pinturas, que classificou como quinhentistas, e foi de parecer que deveriam ser rapidamente divulgadas e restauradas. É assim que, em 1950, as quatro tábuas deram entrada nas oficinas de restauro do Museu Nacional de Arte Antiga (ROSA 1966, p. 32-42).



**Figura 16** — Da esquerda para a direita, *S. Vicente*, *S. João Baptista*, *S. Pedro* e *S. Brás*, pinturas sobre madeira, do séc. XVI, tal como se encontravam em 1949 (Igreja Paroquial de Santiago, Tavira)

Ao serem aí observadas, muito provavelmente fazendo uso da luz rasante, foram notados, como mais tarde foi relatado, "*relevos que denunciam um desenho não coincidente com o pregueado das vestes das figuras representadas*", os quais levaram a supor a "*existência de uma pintura mo-*

*dificada*" (MOURA, 1956). De acordo com alguns documentos de arquivo, foram igualmente detectadas no painel de S. Vicente algumas manchas vermelhas no vestuário e diferentes verdes na folhagem que pareciam não corresponder à pintura superficial mas a uma outra subjacente. Com o objectivo de esclarecer a questão, foram realizadas radiografias das obras, ainda em 1950 ou nos inícios do ano seguinte, mas, não obstante a experiência neste domínio adquirida ao longo de década e meia, aquelas, segundo as palavras de João Couto, "*nada revelaram*". Dada a forte evidência obtida através da observação dos painéis, foi decidido, contra o que (não) era visível nos documentos radiográficos, a realização de sondagens através da remoção, nalgumas zonas, das camadas superficiais de pintura. De acordo com João Couto, "*foram inesperadas as revelações*" proporcionadas por este levantamento, pois "*sob as imagens outras estão a aparecer, quatrocentistas e mais sugestivas, de maior tamanho e diversas na indumentária, nos acessórios e fundos de paisagem e arquitectura*" (COUTO 1952, p. 15).

Para se avaliar a importância do achado deve referir-se que era então extremamente reduzido o número de pinturas do séc. XV conhecidas e, por outro lado, que a pintura dos primitivos, onde se destacavam os míticos nomes de Nuno Gonçalves e Grão Vasco, constituía então um dos assuntos da história da arte portuguesa que mais paixões suscitava.

A informação contraditória então disponível — as radiografias e os dados obtidos por observação directa das obras e pelas sondagens —, o conseqüente desconhecimento da importância das pinturas subjacentes e, sobretudo, a necessidade de ser feita uma escolha entre as pinturas quatrocentistas e as pinturas quinhentistas, criaram uma situação assaz complexa, pelo que ficaram os painéis a aguardar "*que um estudo mais profundo indique o caminho a seguir nesta embaraçosa conjuntura*" (COUTO 1952, p. 15).

O interesse por estas tábuas só em 1955 novamente se manifestou. Com efeito, entre este ano e 1960 foram realizadas diversas radiografias,

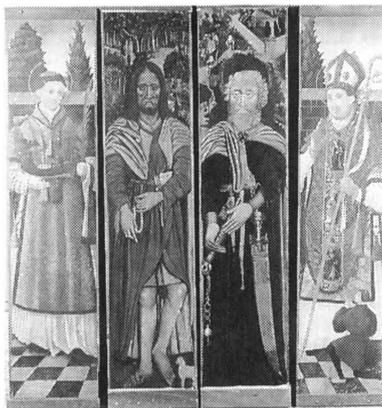
que, salvo raras exceções, não foi possível localizar até este momento, as quais, segundo um testemunho da época, "*permitiram melhor leitura do que as anteriores*", "*acusando com bastante nitidez a presença de uma pintura anterior ao século XVI*". Entre as radiografias recuperadas contam-se duas respeitantes à tábua de S. João Baptista (fig. 17), que, de facto, mostram a pintura quatrocentista mesmo fora das zonas onde haviam sido realizadas as sondagens (MOURA, 1956).



**Figura 17** — Radiografia parcial, obtida em 1956, do painel de *S. João Baptista*, representado na fig. 16, sendo observável, por cima do joelho, uma mão que segura um rosário.

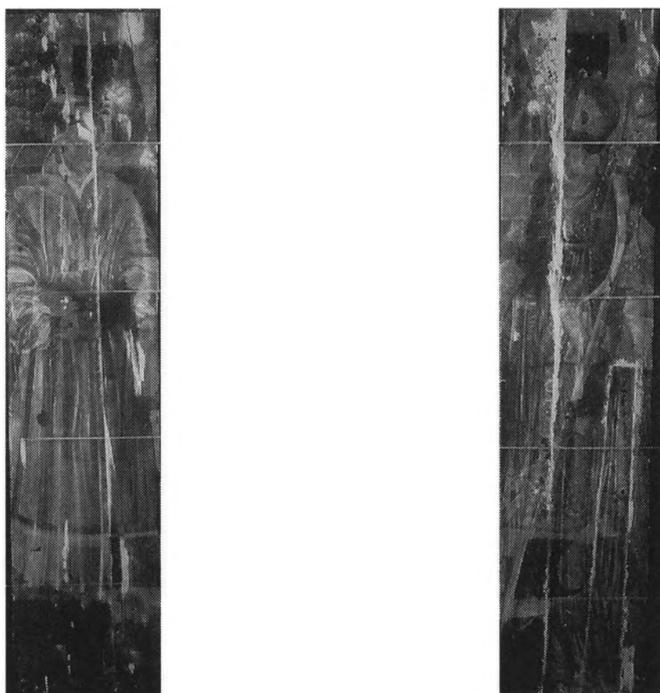
Depois de uma ampliação dessas sondagens, quer em número quer em extensão, o director do Museu Nacional de Arte Antiga entendeu que os quadros deviam ser restaurados de modo a ficarem expostas as pinturas mais antigas. No entanto, solicitou um parecer à Junta Nacional de Educação que, em 1961, deliberou que "*deve proceder-se à sondagem integral da pintura da camada inferior, embora com perda, também total, das camadas*

*superficiais*". O que aconteceu de seguida, a documentação consultada não o permite saber exactamente. O certo, porém, é que apenas nos painéis de S. Pedro e S. João foram na íntegra levantadas as pinturas quinhentistas, enquanto nas tábuas representando S. Vicente e S. Brás foram reintegradas as zonas das sondagens. Os trabalhos ficaram concluídos em 1964 e as obras regressaram a Tavira, ainda que só três anos mais tarde, duas ostentando a pintura quatrocentista e as outras duas a quinhentista (fig. 18).



**Figura 18** — Os painéis da fig. 16 tal como se encontram actualmente: *S. Vicente* e *S. Brás* segundo a pintura do séc. XVI e *S. João Baptista* e *S. Pedro* segundo a pintura do séc. XV.

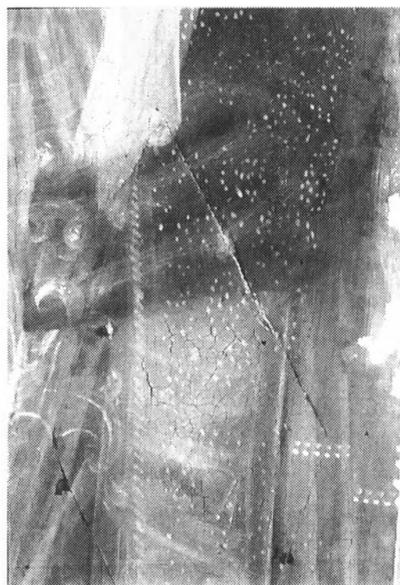
A história, porém, não termina aqui. Na realidade, no âmbito de um estudo da pintura portuguesa do séc. XV, que está em curso, envolvendo diversas áreas e instituições, mas coordenado pelo Instituto José de Figueiredo, foram as quatro tábuas de Tavira novamente radiografadas, obtendo-se aquele que constitui o seu terceiro conjunto de documentos radiográficos. Embora não esteja ainda terminada a exploração destes, é possível referir contudo, que não só permitem visualizar com nitidez as pinturas que, em dois painéis, ainda se encontram escondidas pelas camadas quinhentistas (figs. 19 e 20), como mostram também que sob a cabeça da



**Figura 19** — Radiografia da pintura de *S. Vicente*, representada na fig. 18, onde se pode observar a pintura subjacente, do séc. XV.

**Figura 20** — Radiografia da pintura de *S. Brás*, representada na fig. 18, onde se pode observar a pintura subjacente, do séc. XV.

figura de S. Pedro quatrocentista existe uma outra (fig. 21) que, além de estar deslocada em relação àquela, ostenta uma farta cabeleira, precisamente ao contrário do que normalmente acontece nas representações deste apóstolo. Porém, há mais revelações, pois a cobertura radiográfica do painel de S. Brás põe em evidência a existência de dois acrescentos de madeira, em forma de losango, que não são visíveis no reverso das tábuas nem correspondem a zonas de nós, e mostra que a pintura quatrocentista não apresenta qualquer interrupção nesses sítios (fig. 22). Não parecendo



**Figura 21** — Radiografia (aspecto parcial) da pintura de *S. Pedro*, representada na fig. 18, que mostra uma cabeça, em posição não coincidente com a da imagem visível, ostentando uma densa cabeleira.

**Figura 22** — Pormenor da radiografia da fig. 18 onde é possível reparar num acrescento de madeira, em forma de losango, sobre o qual foi executada a pintura quatrocentista (por exemplo, a mão) que está encoberta pela pintura quinhentista.

provável que um artista utilizasse no séc. XV suportes novos mas com emendas deste tipo, estas observações sugerem que tal tábuia poderá ter sido utilizada já antes de nela ter sido executada a pintura quatrocentista que hoje conhecemos. O facto de não ser visível nestas radiografias qualquer outro indício dessa hipotética pintura não é, porém, argumento de peso, como o prova claramente o desenrolar deste mesmo caso.

Para concluir, parece interessante referir que alguns documentos permitem afirmar, entretanto, que estes painéis de Tavira, pelo menos na sua versão quinhentista, faziam parte de um retábulo da igreja de Santa Maria e não da ermida onde foram encontrados (CARVALHO 1995, p. 475).

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos técnicos do Instituto José de Figueiredo que me ajudaram na procura de casos de pinturas reveladas pelos raios X, em particular a Manuel Palma e a Maria Antónia Costa, pois sem o seu auxílio não teria podido apresentar alguns interessantes exemplos como o da obra assinada *Picasso* ou o da pintura do Convento de Santa Clara, de Évora.

## ILUSTRAÇÕES

As radiografias das figuras 19 a 22 foram realizadas por José Pessoa, do Arquivo Nacional de Fotografia, no âmbito do Projecto de Estudo da Pintura Portuguesa do séc. XV. A restante documentação radiográfica e as fotografias das pinturas pertencem aos arquivos do Instituto José de Figueiredo.

**REFERÊNCIAS**

- AAVV (1995) — *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camões*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses — Centro Cultural de Belém.
- CARVALHO, J. A. S. (1995) — *Problemas da pintura quatrocentista. Obras isoladas e oficinas regionais*, in PEREIRA, P. (ed.) — *História da Arte Portuguesa*. Lisboa, Círculo de Leitores, vol. 1, p. 473-485.
- COUTO, J. (1952) — *Aspectos actuais do problema do tratamento das pinturas*. "Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga", 2(3), p. 3-23.
- CRUZ, A. J. (1994) — *Do certo ao incerto: o estudo laboratorial e os materiais do políptico de S. Vicente*, in "Nuno Gonçalves. Novos Documentos. Estudo da pintura portuguesa do séc. XV". Lisboa, Instituto Português de Museus — Reproscan, p. 41-45.
- CRUZ, A. J. (1995) — *A radiografia no Laboratório para o Exame das Obras de Arte, do Museu Nacional de Arte Antiga (1936-1965)*, in "100 Anos da Descoberta dos Raios X. A radiação X no desenvolvimento científico e na sociedade". Lisboa, Universidade Nova, p. 61-62.
- IJF (1987) — *Conservação e Restauro no Instituto José de Figueiredo*. Lisboa, Instituto Português do Património Cultural.
- IJF (1989) — *Boletim Informativo. 1987-1988. Actividades de Conservação e Restauro*. Lisboa, Instituto José de Figueiredo.
- MOURA, A. (1956) — *Quatro tábuas quatrocentistas examinadas no laboratório do Museu*. "Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga", 3(2), p. 69-70.
- MOURA, A. (1971) — *Valorização dos elementos autênticos na obra de arte*, in "João Couto. In Memoriam". Lisboa, p. 123-135.

- 
- PAULAU I FABRE, J. (1980) — *Picasso Vivo (1881-1907)*. Barcelona, Ediciones Polígrafa.
- ROSA, J. A. P. (1966) — *Arte Sacra em Tavira*. Tavira, ed. do Autor.
- SANTOS, P. M. (1955) — *50. Virgem com o Menino e as Armas do Reino*, in "A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camões". Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses — Centro Cultural de Belém, p. 279-281.
- SERRÃO, E. C.; SERRÃO, V. (1986) — *Sesimbra Monumental e Artística*. Sesimbra, Câmara Municipal.