U.PORTO
FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

2º CICLO DE ESTUDOS
HISTÓRIA DA ARTE, PATRIMÓNIO E CULTURA VISUAL

João, (o amado) evangelista
Análise plástica e iconográfica da capela do santo evangelista para exposição interativa no Museu de Lamego

Volume I

Luiza Freitas Farias

M

2024

Luiza Freitas Farias

João, (o amado) evangelista
Análise plástica e iconográfica da capela do santo evangelista para exposição interativa no Museu de Lamego

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, orientada pelo(a) Professor(a) Doutor(a) Ana Cristina Correia de Sousa

e pelo(a) orientador do Museu de Lamego, o Sr. Eduardo Monteiro.

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2024

.

Aos meus padrinhos,

Vera Regina e Luciano *in memorian*.

"Não fui eu que lhe ordenei? Seja forte e corajoso! Não se apavore, nem desanime, pois o Senhor, o seu Deus, estará com você por onde você andar."

Josué 1:9[1].

[1] Cf. **STORNIOLO**, I.; **BALANCIN**, E. M. (Ed.)(1990). *Bíblia Sagrada: Edição Pastoral*. São Paulo: Paulus, p. 242.

Sumário

Declaração de honra 6
Agradecimentos 7
Resumo 9
Abstract 10
Índice de Figuras 11
Índice de Tabelas 24
Introdução 25
Estado da Arte 27
Metodologia de investigação 31
1. Museu de Lamego 33
1.1. João Amaral – O primeiro diretor 34
1.2. Museu de Lamego – primeira fase 41
2. Processo de restauro – 2013/2014 48
3. Capela de São João Evangelista 62
3.1. Estrutura 66
3.1.1. Talha Dourada 69
3.1.2. Agnus Dei 82
3.1.3. Retábulo 104
3.1.4. Esculturas 111
3.1.5. Altar 154
3.1.6. Caixotões 157
3.1.7. Pintura Mural 202
4. Projeto de Exposição – Capela São João Evangelista 210
Considerações Finais 218
Referências Bibliográficas 220
Apendice I 228

Declaração de honra

Declaro que o presente relatório é de minha autoria e não foi utilizado previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

I hereby declare that this thesis/dissertation/report is of my authorship and has not been used previously in another course, degree, curricular unit or subject, at this or any other institution. References to other authors (statements, ideas, thoughts) scrupulously respect the rules of attribution and are duly indicated in the text and bibliographical references, in accordance with the rules of referencing. I am aware that the practice of plagiarism and self-plagiarism is an academic offence.

Declaro, ainda, não utilizei ferramentas de inteligência artificial generativa (chatbots baseados em grandes modelos de linguagem) para realização de parte(s) da presente dissertação.

I further declare that I have not used generative artificial intelligence tools (chatbots based on large language models) to carry out part(s) of this thesis.

Porto, Setembro de 2024.

Luiza Freitas Farias.

Agradecimentos

Agradeço a Deus, essa força motriz que me encaminhou e protegeu até aqui. Além dele, existem algumas pessoas que contribuíram na pavimentação do caminho que escolhi seguir. Direta ou indiretamente, todos foram base em inúmeros momentos de vulnerabilidade e medo, de saudade e tristeza e em momentos felizes também. O percurso do meu mestrado não poderia ser realizado se eu não tivesse recebido a coragem e a confiança dos meus pais. Pai, obrigado por acreditar em mim e investir no meu conhecimento, obrigado por sempre se mostrar presente para ouvir e me aconselhar da melhor forma possível. Mãe, obrigado por ser meu abrigo e meu refúgio, ter sido forte e me permitido voar, por me mostrar seu amor e sua fé. Aos dois, meus mais sinceros agradecimentos, por tudo o que eu sou e tudo o que eu tenho, eu amo vocês imensamente. As minhas irmãs, Mariana e Anita, obrigado por todo o apoio e amor em tantos momentos, eu amo vocês duas.

Aos meus orientadores, obrigado por acreditarem no meu potencial e no projeto. A professora Ana Cristina, obrigado por transmitir de maneira tão profunda os conhecimentos iconográficos e por me influenciar através deles, agradeço as palavras de encorajamento. Ao Sr. Eduardo Monteiro e a equipe do Museu de Lamego, obrigado por acolherem esta investigação e me proporcionar todo o apoio e as ferramentas necessárias para a elaboração desta pesquisa.

Aos meus três melhores amigos - Matheus, Beatriz (Rossana) e Fernanda – obrigado por tudo. Sou grata pelo apoio de vocês, pelo suporte, pela parceria, pelos anos que passamos juntos na licenciatura e por todo o carinho e momentos que nos apoiamos mutuamente, muito obrigado do fundo do meu coração.

Meu agradecimento se estende também aos meus amigos - Alba, Vanessa, Iago, Giovanna, Bia, Lisa e Margarida, obrigado por tudo, pelo suporte, pelo apoio e por me motivarem em muitos momentos que achei que não seria capaz de finalizar este mestrado. Ao meu querido casal, Lucas e Vanessa, meu muito obrigado por toda a ajuda no design e estruturação visual deste trabalho, tenho uma dívida eterna com vocês, obrigado por todo o apoio e pela amizade. A família Josino, em especial tia Valéria, obrigado por ser meu colo materno quando precisei, e por todo o seu carinho.

Agradeço também a minha imensa família, tanto Freitas como Farias, obrigado pelo suporte de todos. Aos meus avós, Luiz e Ledaci, pelo apoio e por sempre transmitirem a saudade que sentem de mim. À minha tia Márcia Helena, por ser um exemplo que desejo seguir na vida.

A motivação inicial desta pesquisa surgiu do meu amor por duas pessoas em especial, que marcaram minha vida, desde os primeiros momentos e que foram escolhidos pelos meus pais para me apadrinharem e serem fonte de amor e proteção ao longo da minha vida. Sei que se tivessem aqui, estariam felizes por esta conquista e pelo meu amadurecimento, ainda não sei lidar com a ausência de vocês e a forma como tudo aconteceu, e peço desculpa aos dois por isso, mas acredito que tudo o que acontece na vida possui uma razão, e tenho apenas a agradecer pelos momentos que passamos juntos. Meus queridos padrinhos, Vera Regina e Luciano, este trabalho foi feito com muito amor e lágrimas e é uma singela homenagem em memória de vocês dois, obrigado por tudo, sempre amarei vocês.

Resumo

O estudo têm o foco na análise completa da Capela de São João Evangelista, anteriormente situada no claustro maior do Mosteiro das Chagas, em Lamego, contextualizando-a no ambiente conventual e no atual acervo do Museu de Lamego. A pesquisa destaca a importância histórica e espiritual do espaço, que serviu como ponto devocional para as religiosas. A ornamentação barroca e a presença de relíquias sagradas são analisadas, evidenciando como esses elementos reforçavam a prática religiosa e a sacralidade do espaço.

O estudo realiza uma análise aprofundada dos objetos e da arquitetura da capela, apresentando-a como um exemplo da arte total do barroco nacional. São examinadas minuciosamente as relíquias, talha dourada, esculturas, painéis, caixotões, e o retábulo, revelando o valor artístico e religioso desses elementos. O processo de restauro, centrado na conservação desses objetos, é destacado, demonstrando os esforços para preservar a integridade histórica e estética da capela.

A pesquisa culminará em uma exposição interativa no Museu de Lamego, onde a Capela de São João Evangelista será apresentada de forma ampla e detalhada. Essa exposição permitirá aos visitantes uma imersão na história e espiritualidade do espaço, combinando informações históricas com uma experiência interativa. Inspirada em exposições anteriores realizadas após o restauro de 2013/2014, a iniciativa visa valorizar o patrimônio cultural e religioso de Lamego. Além de aproximar o público do espaço e ampliar o alcance visual, a exposição atenderá às necessidades contemporâneas de interação, oferecendo um caráter educativo. Também engajará os visitantes a reconhecer e apoiar a preservação contínua da capela, garantindo que esse legado seja transmitido e apreciado pelas futuras gerações.

Palavras-chave: Capela de São João Evangelista; barroco nacional; relíquias sagradas; conservação e restauro; exposição interativa.

Abstract

The study focuses on a complete analysis of the Chapel of Saint John the Evangelist, formerly located in the main cloister of the Chagas Monastery in Lamego, contextualising it within the conventual environment and within the current collection of the Lamego Museum. The research highlights the historical and spiritual significance of the space, which served as a devotional point for the nuns. Baroque ornamentation and the presence of sacred relics are analysed, emphasising how these elements reinforced religious practice and the sacredness of the space.

The study conducts an in-depth analysis of the chapel's objects and architecture, presenting it as an example of the total art of the national Baroque. The relics, gilded woodwork, sculptures, panels, coffered ceiling and altarpiece are examined in detail, revealing the artistic and religious value of these elements. The restoration process, centred on the conservation of these objects, is highlighted, demonstrating the efforts to preserve the chapel's historical and aesthetic integrity.

The research will culminate in an interactive exhibition at the Lamego Museum, where the Chapel of Saint John the Evangelist will be presented in a comprehensive and detailed manner. This exhibition will allow visitors to immerse themselves in the history and spirituality of the space, combining historical information with an interactive experience. Inspired by previous exhibitions held after the 2013/2014 restoration, the initiative aims to enhance Lamego's cultural and religious heritage. In addition to bringing the public closer to the space and broadening the visual scope, the exhibition will meet contemporary needs for interaction, offering an educational character. It will also engage visitors to recognise and support the continued preservation of the chapel, ensuring that this legacy is passed on and appreciated by future generations.

Keywords: Chapel of Saint John the Evangelist; national Baroque; sacred relics; conservation and restoration; interactive exhibition.

Índice de Figuras

FIGURA 1 - CAPELA SÃO JOÃO EVANGELISTA - PROTEÇÃO DO CHÃO PARA O DESMONTE. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA, 2014……..49

FIGURA 2 - CAPELA DE SÃO JOÃO EVANGELISTA - RETIRADA DO CONJUNTO ESCULTÓRICO. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA, 2014……..50

FIGURA 3 - CAPELA DE SÃO JOÃO EVANGELISTA - APLICAÇÃO COLA DE PELICA NOS CAIXOTÕES. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA……50

FIGURA 4 - CONJUNTO ESCULTÓRICO SOB PALETES, ANTES DA INTERVENÇÃO. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA, 2014…….50

FIGURA 5 - CAPELA DE SÃO JOÃO EVANGELISTA - RETIRADA DOS CAIXOTÕES. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA, 2014…….51

FIGURA 6 - SUPORTE COM POLICROMIA INSERIDO ABAIXO DA TALHA DA CAPELA, ANTES DA INTERVENÇÃO. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA, 2014…….52

FIGURA 7 - EMPENAMENTO DO ENTABLAMENTO DO RETÁBULO. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA.,2014…….52

FIGURA 8 - DESMONTAGEM DA CAPELA COM SUPORTE COBERTO POR PLÁSTICO. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA, 2014…….52

FIGURA 9 - TALHA E ESTRUTURA DO RETÁBULO, PORMENOR NA CURVATURA DA MADEIRA. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA, 2014…….53

FIGURA 10 - DESMONTAGEM DA CAPELA, COM A COBERTURA DE PLÁSTICO. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA, 2014…….53

FIGURA 11 - PINTURA MURAL, LADO DA EPÍSTOLA, ANTES DA INTERVENÇÃO. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA, 2014……54

FIGURA 12 - LIMPEZA DAS IMAGENS ANTES DA RECOLOCAÇÃO. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA., 2014……..54

FIGURA 13 - RECOLOCAÇÃO DA PINTURA MURAL, DETALHE DA CAL ENTORNO DA PINTURA. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA., 2014…….54

FIGURA 14 - LIMPEZA COM COTONETE E SOLVENTE - ESCULTURA SÃO JOÃO EVANGELISTA. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA, 2014……..57

FIGURA 15 - INJEÇÃO DE PASTA DE CELULOSE AGLUTINOSA - BASE ESCULTURA SANTA QUITÉRIA. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA, 2014……57

FIGURA 16 - REINTEGRAÇÃO CROMÁTICA - ESCULTURA SANT'ANA COM A VIRGEM. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA, 2014……..….57

FIGURA 17 - INTERVENÇÃO COM TÉCNICA TRATTEGIO LINEAR. ESCULTURA SÃO JOÃO EVANGELISTA. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA, 2014…….57

FIGURA 18 - APLICAÇÃO DE CRÊ SOB PAINEL - CAIXOTAO Nº8. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA.,2014…….59

FIGURA 19 - REINTEGRAÇÃO CROMÁTICA - CAIXOTÃO Nº 8. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA.,2014…….59

FIGURA 20 - APLICAÇÃO DE CRÊ SOB LACUNA DE PAINEL - CAIXOTÃO Nº13. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA.,2014…….59

FIGURA 21 - REINTEGRAÇÃO CROMÁTICA - TÉCNICA DO TRATEGGIO LINEAR. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA.,2014…….59

FIGURA 22 - SEPARAÇÃO DOS MEDALHÕES COM RELICÁRIO. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA.,2014…….61

FIGURA 23 - RELICÁRIO DO LADO DA EPISTOLA, RELÍQUIAS FORAM REMOVIDAS. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA.,2014…….61

FIGURA 24 - LIMPEZA DE AGNUS DEI COM WHITE SPIRIT. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA.,2014…….61

FIGURA 25 - AGNUS DEI ANTES DA INTERVENÇÃO E LIMPEZA. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA.,2014…….61

FIGURA 26 - PLANTA BAIXA - 1º PAVIMENTO. CONVENTO DAS CHAGAS DE LAMEGO. ILUSTRAÇÃO RETIRADO DO TRABALHO ACADÉMICO DE JOSÉ SIDÓNIO……62

FIGURA 27 - PLANTA BAIXA – CLAUSTRO MAIOR - PORMENORES CAPELAS. ILUSTRAÇÃO RETIRADA DO TRABALHO DE JOSÉ SIDÓNIO…….62

FIGURA 28 - PRIMEIRO PAINEL - ILHARGA - PAREDE DO LADO DA EPÍSTOLA. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024……..……70

FIGURA 29 - PRIMEIRO PAINEL - ILHARGA - PAREDE DO LADO DO EVANGELHO. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024……..……70

FIGURA 30 - SEGUNDO PAINEL - ILHARGA - PAREDE DO LADO DA EPISTOLA. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024……..71

FIGURA 31 - SEGUNDO PAINEL - ILHARGA - PAREDE DO LADO DO EVANGELHO. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024……..71

FIGURA 32 - TERCEIRO PAINEL - ILHARGA – PAREDE DO LADO DA EPISTOLA. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024……...72

FIGURA 33 - TERCEIRO PAINEL - ILHARGA - PAREDE DO LADO DO EVANGELHO. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024……...72

FIGURA 34 - QUARTO PAINEL - ILHARGA - PAREDE LATERAL DO LADO DA EPISTOLA. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024…….73

FIGURA 35 - QUARTO PAINEL - ILHARGA - PAREDE DO LADO DO EVANGELHO. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024……...73

FIGURA 36 - QUINTO PAINEL - ILHARGA - PAREDE DO LADO DA EPÍSTOLA. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024……...74

FIGURA 37 - QUINTO PAINEL - ILHARGA - PAREDE DO LADO DO EVANGELHO. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024……...74

FIGURA 38 - SEXTO PAINEL - ILHARGA - PAREDE CENTRAL, LADO DIREITO. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024……...75

FIGURA 39 - SEXTO PAINEL - ILHARGA - PAREDE CENTRAL, LADO ESQUERDO. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024……...75

FIGURA 40 - PAINEL INFERIOR DO LADO DO EVANGELHO, COM PORMENOR DECORATIVO DAS MÍSULAS. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA. DESIGN: LUCAS SILVA, 2024……76

FIGURA 41 - CAPELA SÃO JOÃO EVANGELISTA, DESTAQUE LATERAL MÍSULAS. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024……..……77

FIGURA 42 - ENTABLAMENTO PAINÉIS INFERIORES, CAPELA SÃO JOÃO EVANGELISTA. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024……77

FIGURA 43 - PAREDE DO LADO DO EVANGELHO - PORMENOR NICHOS. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, DESIGN: LUCAS SILVA……..78

FIGURA 44 - PAREDE DO LADO DO EVANGELHO, PORMENOR DECORATIVO NICHO – SANTA TERESA DE ÁVILA. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024……..……79

FIGURA 45 - MEDALHÃO DE FORMA OVAL EM CERA BRANCA COM ICONOGRAFIA E EPIGRAFES RELEVADAS NAS DUAS FACES (AGNUS DEI), INV Nº 8516. RESPETIVAMENTE, REVERSO, CORDEIRO DE DEUS/ANVERSO, VIRGEM NIMBADA. FOTOGRAFIA: JOSÉ PESSOA, 2016. REVISTA: INVENTAMUSEU 04, 2016……84

FIGURA 46 - MEDALHÃO DE FORMA OVAL EM CERA BRANCA COM ICONOGRAFIA RELEVADA (AGNUS DEI). INV Nº 8517. RESPETIVAMENTE, REVERSO, CORDEIRO DE DEUS/ANVERSO SÃO FLORÊNCIO. FOTOGRAFIA: JOSÉ PESSOA, 2016. REVISTA: INVENTAMUSEU 04, 2016…….85

FIGURA 47 - "258R DETAIL," MANUSCRITOS LITÚRGICOS. DISPONÍVEL EM: HTTPS://LITURGICALMANUSCRIPTS.SANDBOX.LIBRARY.COLUMBIA.EDU/ITEMS/SHOW/197. ACESSADO EM 20 DE JUNHO DE 2024……86

FIGURA 48 - PORMENOR DO MANUSCRITO 258R, DESTAQUE PARA A PALAVRA "FLORENTII" SÃO FLORENTIUS. DISPONIVEL EM: HTTPS://LITURGICALMANUSCRIPTS.SANDBOX.LIBRARY.COLUMBIA.EDU/ITEMS/SHOW/197. ACESSADO EM 20 DE JUNHO DE 2024……86

FIGURA 49 - A BÊNÇÃO DOS AGNUS DEI PELO PAPA (DESSIN DE R. FERRARA, GRAVURE DE L. BAROCCI). FONTE: TROYON, 1912, P. 74……88

FIGURA 50 - RELICÁRIO LATERAL ESQUERDO DA CAPELA DE SÃO JOÃO EVANGELISTA COM AGNUS DEI. FOTOGRAFIA: FERNANDA SILVA, 2024……92

FIGURA 51 - AGNUS DEI - ANVERSO/REVERSO. INV. 8538 - REVISTA INVENTAMUSEU Nº 04/ 2016. DISPONÍVEL EM: MUSEUDELAMEGO.GOV.PT, CONSULTADO EM 01/07/2024, ÀS 15:00…..93

FIGURA 52 - AGNUS DEI - ANVERSO/REVERSO. INV. 8520 - REVISTA INVENTAMUSEU Nº 04/ 2016. DISPONÍVEL EM: MUSEUDELAMEGO.GOV.PT, CONSULTADO EM 01/07/2024, ÀS 15:29…..93

FIGURA 53 - PORMENOR AGNUS DEI - MARIA, MENINO JESUS, PAPA EM GENUFLEXÃO. MUSEU DE LAMEGO. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO, 2024……...97

FIGURA 54 - AGNUS DEI, BASE DO RETÁBULO DE SÃO JOÃO EVANGELISTA, MUSEU DE LAMEGO. FOTOGRAFIA: FERNANDA SILVA, 2024……97

FIGURA 55 - ANVERSO: BUSTO FEMININO NIMBADA COM VÉU. EPÍGRAFE: MATER SALVATORYS ORA PRO N| REVERSO: CORDEIRO MÍSTICO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA……99

FIGURA 56 - ANVERSO: SÃO FLORÊNCIO, ABADE E BISPO DE ESTRASBURGO. EPÍGRAFE: S. FLORIDUES EPIS IV[..]N[..]? NA BASE: "CLEMENS XI/PON.M. REVERSO: CORDEIRO MÍSTICO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO – JOSÉ PESSOA……..99

FIGURA 57 - ANVERSO: SÃO JOSÉ E O MENINO. EPÍGRAFE: SANCTUS JOSEP ORA PRO NOBIS. EM BAIXO: ROMA. REVERSO: CORDEIRO MÍSTICO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA…….99

FIGURA 58 - ANVERSO: SÃO FRANCISCO DE BORJA. EPÍGRAFE: S: FRANC: BORG: S: I: / CLEM XI. /P. M. REVERSO: CORDEIRO MÍSTICO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA……..99

FIGURA 59 - ANVERSO: DUAS FIGURAS MASCULINAS(?). EPÍGRAFE: S[..]O SEF [..] AGE[N?]. REVERSO DESGASTADO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA……100

FIGURA 60 - ANVERSO: SÃO BRUNO. EPÍGRAFE: [..]UNO. REVERSO: CORDEIRO MÍSTICO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA……100

FIGURA 61 - ANVERSO: BUSTO MASCULINO DE PERFIL. EPÍGRAFE: S[?]P[?] [PP][?]S[.]N[ER?] IU/ ROMA. REVERSO: CORDEIRO MÍSTICO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA……100

FIGURA 62 - ANVERSO: DUAS FACES OPOSTAS(?). EPÍGRAFE ILEGÍVEL. REVERSO: CORDEIRO MÍSTICO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA…….100

FIGURA 63 - ANVERSO: BUSTO FEMININO DE PERFIL. EPÍGRAFE: [.] PVD[?] [?]VIRG. REVERSO: CORDEIRO MÍSTICO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA……100

FIGURA 64 - ANVERSO: SÃO BERNARDO DE CLARAVAL. EPÍGRAFE S. BERNA [CLARAV]. REVERSO: CORDEIRO MÍSTICO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA….100

FIGURA 65 - ANVERSO: SÃO JOÃO DE DEUS E O MENINO JESUS(?). REVERSO: CORDEIRO MÍSTICO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO – JOSÉ PESSOA…….100

FIGURA 66 - ANVERSO: SÃO JÚLIO. EPÍGRAFE: S. IULIUS. REVERSO: CORDEIRO MÍSTICO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA……100

FIGURA 67 - ANVERSO: SÃO MARTINHO. REVERSO: CORDEIRO MÍSTICO. NA BASE: CLEMENS XI / PON. M. A. I. 1701. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA……..101

FIGURA 68 - ANVERSO: SÃO LUDOVICO. REVERSO: CORDEIRO MÍSTICO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO – JOSÉ PESSOA……..101

FIGURA 69 - ANVERSO: SÃO JOÃO DE DEUS. REVERSO: CORDEIRO MÍSTICO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA……101

FIGURA 70 - ANVERSO: SÃO VENÂNCIO DE CAMERINO. REVERSO: CORDEIRO MÍSTICO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA……101

FIGURA 71 - ANVERSO: VIRGEM COM O MENINO. REVERSO: CORDEIRO MÍSTICO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO – JOSÉ PESSOA……...101

FIGURA 72 - ANVERSO: VIRGEM COROADA COM O MENINO. REVERSO: CORDEIRO MÍSTICO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA……101

FIGURA 73 - ANVERSO: VIRGEM COM O MENINO JESUS E SANTA ROSA DE LIMA. REVERSO: CORDEIRO MÍSTICO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA……101

FIGURA 74 - ANVERSO: SÃO JOÃO GUALBERTO. REVERSO: CORDEIRO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA……...101

FIGURA 75 - ANVERSO: SÃO VENÂNCIO DE CAMERINO. REVERSO: CORDEIRO MÍSTICO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA……102

FIGURA 76 - ANVERSO: SÃO BASÍLIO MAGNO. REVERSO: CORDEIRO MÍSTICO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA……102

FIGURA 77 - ANVERSO: SANTA JUSTINA DE PÁDUA. REVERSO: CORDEIRO MÍSTICO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA……102

FIGURA 78 - ANVERSO: SÃO BENTO. REVERSO: CORDEIRO MÍSTICO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA……..102

FIGURA 79 - ANVERSO: SÃO LUÍS BELTRÃO. REVERSO: CORDEIRO MÍSTICO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO – JOSÉ PESSOA…….102

FIGURA 80 - ANVERSO: REPRESENTAÇÃO DE STA. MARIA MADALENA. REVERSO: CORDEIRO MÍSTICO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA…….102

FIGURA 81 - ANVERSO: SÃO JOÃO DE DEUS. REVERSO: CORDEIRO MÍSTICO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO – JOSÉ PESSOA……..102

FIGURA 82 - ANVERSO: SÃO MARCUS. REVERSO: CORDEIRO MÍSTICO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA…….102

FIGURA 83 - ANVERSO: S. BRUNO. EPÍGRAFE: S. BRUNO. REVERSO: CORDEIRO MÍSTICO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA……..103

FIGURA 84 - ANVERSO: S. FILIPE. REVERSO: CORDEIRO MÍSTICO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA……103

FIGURA 85 - ÁTICO TRIPARTIDO, COM REPRESENTAÇÕES EM RELEVO ESCULTÓRICO - SÃO JOÃO EM PATMOS, O CALVÁRIO E A COMUNHÃO DA VIRGEM. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024……105

FIGURA 86 - RETÁBULO SÃO JOÃO EVANGELISTA. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024……108

FIGURA 87 - PORMENOR ESCULTURA CENTRAL, SÃO JOÃO EVANGELISTA COM O CÁLICE E A ÁGUIA. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024……108

FIGURA 88 - SÃO JOÃO EVANGELISTA COM O CÁLICE E ÁGUIA, COM PORMENORES. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024…….114

FIGURA 89 - REPRESENTAÇÃO EM ALTO RELEVO - SÃO JOÃO NO CALDEIRÃO DE ÓLEO FERVENTE. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024……..117

FIGURA 90 - REPRESENTAÇÃO EM ALTO RELEVO - COROAÇÃO DE SÃO JOÃO EVANGELISTA. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024……...117

FIGURA 91 - ESCULTURA SÃO PAULO, LATERAL ESQUERDA RETÁBULO, COM PORMENORES. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024…….117

FIGURA 92 - ESCULTURA SÃO TIAGO, LATERAL DIREITO RETÁBULO, COM PORMENORES. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024……...120

FIGURA 93 - ESCULTURA SANTA ÚRSULA, PAREDE LATERAL DO EVANGELHO, COM PORMENORES. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024……...123

FIGURA 94 - ESCULTURA SÃO LOURENÇO JUSTINIANO, PAREDE LATERAL DO EVANGELHO, COM PORMENORES. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024……..125

FIGURA 95 - ESCULTURA SANT'ANA E A VIRGEM, LATERAL DO LADO DO EVANGELHO, COM PORMENORES. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA,2024……126

FIGURA 96 - ESCULTURA SANTA ROSA DE LIMA, LATERAL DO LADO DO EVANGELHO, COM PORMENORES. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024……...128

FIGURA 97 - ESCULTURA SÃO GONÇALO DE AMARANTE, LATERAL DO LADO DO EVANGELHO, COM PORMENORES. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024…….130

FIGURA 98 - ESCULTURA SANTA TERESA DE ÁVILA, LATERAL DO LADO DO EVANGELHO, COM PORMENORES. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024……...132

FIGURA 99 - ESCULTURA SANTA CLARA, LATERAL DO LADO DO EVANGELHO, COM PORMENORES. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024……..134

FIGURA 100 - ESCULTURA SANTA LUZIA, LATERAL DO LADO DO EVANGELHO, COM PORMENORES. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024……..136

FIGURA 101 - ESCULTURA MENINO JESUS COM A CRUZ, LATERAL DO LADO DA EPÍSTOLA, COM PORMENORES. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024…….138

FIGURA 102 - ESCULTURA SANTA CATARINA DE SIENA, LATERAL DO LADO DA EPÍSTOLA, COM PORMENORES. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024……..140

FIGURA 103 - ESCULTURA SÃO LUÍS, REI DE FRANÇA, LATERAL DO LADO DA EPÍSTOLA, COM PORMENORES. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024……...142

FIGURA 104 - ESCULTURA SÃO FRANCISCO XAVIER, LATERAL DO LADO DA EPÍSTOLA, COM PORMENORES. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024……...144

FIGURA 105 - ESCULTURA SANTA QUITÉRIA, LATERAL DO LADO DA EPÍSTOLA, COM PORMENORES. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024……...146

FIGURA 106 - ESCULTURA SÃO BRÁS, LATERAL DO LADO DA EPÍSTOLA, COM PORMENORES. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024……...148

FIGURA 107 - ESCULTURA SANTO INÁCIO DE ANTIOQUIA, LATERAL DO LADO DA EPÍSTOLA, COM PORMENORES. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024……..150

FIGURA 108 - ESCULTURA DE SÃO MIGUEL, LATERAL DO LADO DA EPÍSTOLA, COM PORMENORES. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024……152

FIGURA 109 - MESA DO ALTAR, CAPELA SÃO JOÃO EVANGELISTA, MUSEU DE LAMEGO. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024……..155

FIGURA 110 - MESA DO ALTAR, POR MENOR DECORATIVO, CAPELA DE SÃO JOÃO EVANGELISTA, MUSEU DE LAMEGO. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024…….156

FIGURA 111 - MESA DO ALTAR, CAPELA SÃO JOÃO BATISTA, MUSEU DE LAMEGO. REGISTO FOTOGRÁFICO REALIZADO PELA AUTORA…….156

FIGURA 112 - REPRESENTAÇÃO AP 12: 1-4, ANTES DO RESTAURO. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA, 2014……160

FIGURA 113 - REPRESENTAÇÃO AP 12: 1-4, PÓS RESTAURO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA, 2014…….160

FIGURA 114 - REPRESENTAÇÃO AP 4: 9-10, ANTES DO RESTAURO. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA, 2014……162

FIGURA 115 - REPRESENTAÇÃO AP 4: 9-10, PÓS RESTAURO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA, 2014…….162

FIGURA 116 - REPRESENTAÇÃO AP 4: 4-5 ANTES DO RESTAURO. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA, 2014……..164

FIGURA 117 - REPRESENTAÇÃO AP 4: 4-5 PÓS RESTAURO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA, 2014…….164

FIGURA 118 - REPRESENTAÇÃO AP 12: 8-10 ANTES DO RESTAURO. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA, 2014……166

FIGURA 119 - REPRESENTAÇÃO AP 12: 8-10 PÓS RESTAURO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA, 2014……166

FIGURA 120 - REPRESENTAÇÃO AP 5: 1-14 ANTES DO RESTAURO. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA, 2014……168

FIGURA 121 - REPRESENTAÇÃO AP 5: 1-14 PÓS RESTAURO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA, 2014…….168

FIGURA 122 - REPRESENTAÇÃO DA ASSUNÇÃO DA VIRGEM E RESSURREIÇÃO DE CRISTO, ANTES DO RESTAURO. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA, 2014……170

FIGURA 123- REPRESENTAÇÃO DA ASSUNÇÃO DA VIRGEM E RESSURREIÇÃO DE CRISTO, PÓS RESTAURO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA, 2014……170

FIGURA 124 - SANTÍSSIMA TRINDADE COROANDO A VIRGEM ANTES DO RESTAURO. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA, 2014……174

FIGURA 125 - SANTÍSSIMA TRINDADE COROANDO A VIRGEM PÓS RESTAURO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA, 2014……174

FIGURA 126 - ASSUNÇÃO DA VIRGEM POR ANJOS ANTES DO RESTAURO. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA, 2014……...……176

FIGURA 127 - ASSUNÇÃO DA VIRGEM POR ANJOS PÓS RESTAURO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA, 2014……176

FIGURA 128 - REPRESENTAÇÃO DA VISÃO DE SÃO JOÃO - DEUS, VIRGEM E CRISTO SOB NUVENS ANTES DO RESTAURO. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA, 2014……178

FIGURA 129 - REPRESENTAÇÃO DA VISÃO DE SÃO JOÃO - DEUS, VIRGEM E CRISTO SOB NUVENS PÓS RESTAURO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA, 2014……178

FIGURA 130 - REPRESENTAÇÃO AP 21: 15-27 ANTES DO RESTAURO. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA, 2014……180

FIGURA 131 - REPRESENTAÇÃO AP 21: 15-27 PÓS RESTAURO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA, 2014……180

FIGURA 132 - REPRESENTAÇÃO SANTÍSSIMA TRINDADE COM A VIRGEM ANTES DO RESTAURO. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA, 2014……182

FIGURA 133 - REPRESENTAÇÃO SANTÍSSIMA TRINDADE COM A VIRGEM PÓS RESTAURO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA, 2014……182

FIGURA 134 - REPRESENTAÇÃO AP 8: 1-5 ANTES DO RESTAURO. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA, 2014……184

FIGURA 135 - REPRESENTAÇÃO AP 8: 1-5 PÓS RESTAURO. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA, 2014……184

FIGURA 137 - REPRESENTAÇÃO AP 12: 14 ANTES DO RESTAURO. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA, 2014……186

FIGURA 138 - REPRESENTAÇÃO AP 12: 14 PÓS RESTAURO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA, 2014……186

FIGURA 139 - REPRESENTAÇÃO AP 5 ANTES DO RESTAURO. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA, 2014……187

FIGURA 140 - REPRESENTAÇÃO AP 5 PÓS RESTAURO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA, 2014. ……187

FIGURA 141 - REPRESENTAÇÃO AP 18: 1-3 ANTES DO RESTAURO. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA, 2014. ……..189

FIGURA 142 - REPRESENTAÇÃO AP 18: 1-3 PÓS RESTAURO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA, 2014. ……..189

FIGURA 143 - REPRESENTAÇÃO CAPÍTULO 12 DO LIVRO DO APOCALIPSE ANTES DO RESTAURO. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA, 2014. ……..191

FIGURA 144 - REPRESENTAÇÃO CAPÍTULO 12 DO LIVRO DO APOCALIPSE PÓS RESTAURO FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA, 2014……..191

FIGURA 145 - REPRESENTAÇÃO AP 15: 7-8 ANTES DO RESTAURO. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA, 2014……193

FIGURA 146 - REPRESENTAÇÃO AP 15: 7-8 PÓS RESTAURO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA, 2014……193

FIGURA 147 - REPRESENTAÇÃO DA ÚLTIMA CEIA ANTES DO RESTAURO. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA, 2014.. ……196

FIGURA 148 - REPRESENTAÇÃO DA ÚLTIMA CEIA PÓS RESTAURO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA, 2014. ……196

FIGURA 149 - REPRESENTAÇÃO AP 12: 7-9 ANTES DO RESTAURO. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA, 2014. ……..199

FIGURA 150 - REPRESENTAÇÃO AP 12: 7-9 PÓS RESTAURO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA, 2014. ……..……199

FIGURA 151 - REPRESENTAÇÃO AP 10: 1-2; 8-11 ANTES DO RESTAURO. FOTOGRAFIA: DETALHE LDA, 2014. ……..……201

FIGURA 152 - REPRESENTAÇÃO AP 10: 1-2; 8-11 PÓS RESTAURO. FOTOGRAFIA: DRCN /MUSEU DE LAMEGO - JOSÉ PESSOA, 2014. ……201

FIGURA 153 - PORMENOR DO PAINEL LATERAL ESQUERDO INFERIOR DA CAPELA DE SÃO JOÃO EVANGELISTA. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO SILVA, 2024…….205

FIGURA 154 - PINTURA MURAL, PAREDE LATERAL, CAPELA SÃO JOÃO EVANGELISTA. BACO COMO PERSONIFICAÇÃO DO ELEMENTO TERRA. FOTOGRAFIA: © MMP, E. P.E – MUSEU DE LAMEGO……..206

FIGURA 155 - BACO COMO PERSONIFICAÇÃO DO ELEMENTO TERRA - PORMENOR. FOTOGRAFIA: © MMP, E. P.E – MUSEU DE LAMEGO. ……..206

FIGURA 156 - PINTURA MURAL, PAREDE LATERAL, CAPELA SÃO JOÃO EVANGELISTA. BACO COMO PERSONIFICAÇÃO DO ELEMENTO TERRA. FOTOGRAFIA: © MMP, E. P.E – MUSEU DE LAMEGO. ……206

FIGURA 157 - PINTURA MURAL, PAREDE LATERAL ESQUERDA DA CAPELA DE SÃO JOÃO EVANGELISTA, REPRESENTAÇÃO DO DEUS ÉOLO, COMO ELEMENTO AR. FOTOGRAFIA: © MMP, E. P.E – MUSEU DE LAMEGO. JOSÉ PESSOA……207

FIGURA 158 - DEUS DO FOGO, PINTURA MURAL. FOTOGRAFIA: © MMP, E. P.E – MUSEU DE LAMEGO. JOSÉ PESSOA……...208

FIGURA 159 - PERSPECTIVA PINTURA MURAL DA CAPELA SÃO JOÃO EVANGELISTA. FOTOGRAFIA: FERNANDA JOSINO. DESIGN: LUCAS SILVA…….209

FIGURA 160 - CAPELA PRIVADA, PORMENOR, MUSEU DE LAMEGO. FOTOGRAFIA FEITA PELA AUTORA……..209

FIGURA 161 - CAPELA PRIVADA, PORMENOR, MUSEU DE LAMEGO. FOTOGRAFIA FEITA PELA AUTORA……...209

FIGURA 162 - PÁGINA INICIAL, COM CAPELA EM PERSPECTIVA E TÍTULO DA DISSERTAÇÃO, SINALIZADA NO ESPAÇO DO INÍCIO DA EXPOSIÇÃO. DESENVOLVIMENTO: LUIZA FARIAS E LUCAS SILVA, 2024……212

FIGURA 163 - SEGUNDA PÁGINA, COM CAPELA EM PERSPECTIVA, COM HIPERLIGAÇÕES EM TODAS AS PAREDES PARA ACESSO AOS OBJETOS. DESENVOLVIMENTO: LUIZA FARIAS E LUCAS SILVA, 2024……212

FIGURA 164 - TERCEIRA PÁGINA, COM SELEÇÃO NA PAREDE EPISTOLAR. DESENVOLVIMENTO: LUIZA FARIAS E LUCAS SILVA, 2024……212

FIGURA 165 - PÁGINA PAREDE EPISTOLAR, COM HIPERLIGAÇÕES EM ESCULTURAS. DESENVOLVIMENTO: LUIZA FARIAS E LUCAS SILVA, 2024……212

FIGURA 166 - PAGINA COM SELEÇÃO DA ESCULTURA DO MENINO JESUS, ACOMPANHADO DE EXPLICAÇÃO E ZOOM INTERATIVO. DESENVOLVIMENTO: LUIZA FARIAS E LUCAS SILVA, 2024……213

FIGURA 167 - PAGINA COM PAREDE EPISTOLAR E SELEÇÃO PARA VISUALIZAÇÃO DE PAINEL DA ILHARGA. DESENVOLVIMENTO: LUIZA FARIAS E LUCAS SILVA, 2024……..213

FIGURA 168 - PAGINA COM FOTOGRAFIA DO PAINEL SELECIONADO, COM EXPLICAÇÃO E OPÇÃO DE ZOOM INTERATIVO. DESENVOLVIMENTO: LUIZA FARIAS E LUCAS SILVA, 2024……...213

FIGURA 169 – QUARTA PÁGINA, COM SELEÇÃO NA PAREDE DO EVANGELHO. DESENVOLVIMENTO: LUIZA FARIAS E LUCAS SILVA, 2024……..214

FIGURA 170 - PÁGINA PAREDE DO EVANGELHO, COM HIPERLIGAÇÕES EM ESCULTURAS. DESENVOLVIMENTO: LUIZA FARIAS E LUCAS SILVA, 2024……214

FIGURA 171 – PÁGINA SELEÇÃO DA ESCULTURA DE SANTA ÚRSULA, COM EXPLICAÇÃO E ZOOM INTERATIVO. DESENVOLVIMENTO: LUIZA FARIAS E LUCAS SILVA, 2024……214

FIGURA 172 - PÁGINA PAREDE DO EVANGELHO E SELEÇÃO PARA VISUALIZAÇÃO DE PAINEL DA ILHARGA. DESENVOLVIMENTO: LUIZA FARIAS E LUCAS SILVA, 2024……..214

FIGURA 173 - PÁGINA FOTOGRAFIA DO PAINEL SELECIONADO COM EXPLICAÇÃO E E ZOOM INTERATIVO MAIS SELEÇÃO PARA PINTURA MURAL. DESENVOLVIMENTO: LUIZA FARIAS E LUCAS SILVA, 2024……215

FIGURA 174 - PÁGINA FOTOGRAFIA DA PINTURA MURAL MAIS EXPLICAÇÃO. DESENVOLVIMENTO: LUIZA FARIAS E LUCAS SILVA, 2024……215

FIGURA 175 - QUINTA PÁGINA, COM SELEÇÃO NO TETO DE CAIXOTÕES. DESENVOLVIMENTO: LUIZA FARIAS E LUCAS SILVA, 2024……215

FIGURA 176 - PÁGINA SELEÇÃO DE VISUALIZAÇÃO DO TETO DE CAIXOTÕES, COM HIPERLIGAÇÕES. DESENVOLVIMENTO: LUIZA FARIAS E LUCAS SILVA, 2024……215

FIGURA 177 – PÁGINA SELEÇÃO DO CAIXOTÃO 15. DESENVOLVIMENTO: LUIZA FARIAS E LUCAS SILVA, 2024……216

FIGURA 178 - PÁGINA SELEÇÃO DO CAIXOTÃO 15 MAIS EXPLICAÇÃO E ZOOM INTERATIVO. DESENVOLVIMENTO: LUIZA FARIAS E LUCAS SILVA, 2024……..216

FIGURA 179 - SEXTA PÁGINA COM SELEÇÃO NA PAREDE CENTRAL. DESENVOLVIMENTO: LUIZA FARIAS E LUCAS SILVA, 2024……216

FIGURA 180 - PÁGINA COM SELEÇÃO NA ÁREA DO ENTABLAMENTO DO RETÁBULO, SEGUIDO DE EXPLICAÇÃO. DESENVOLVIMENTO: LUIZA FARIAS E LUCAS SILVA, 2024…….216

FIGURA 181 - PÁGINA SELEÇÃO DO ENTABLAMENTO MAIS EXPLICAÇÃO E ZOOM INTERATIVO. DESENVOLVIMENTO: LUIZA FARIAS E LUCAS SILVA, 2024…….217

FIGURA 182 - PÁGINA SELEÇÃO NO RELICÁRIO COM AGNUS DEI. DESENVOLVIMENTO: LUIZA FARIAS E LUCAS SILVA, 2024…….217

FIGURA 183 - PÁGINA SELEÇÃO NOS AGNUS DEI DENTRO DO RELICÁRIO COM HIPERLIGAÇÕES. DESENVOLVIMENTO: LUIZA FARIAS E LUCAS SILVA, 2024……217

FIGURA 184 - PÁGINA SELEÇÃO DO AGNUS DEI CENTRAL MAIS FOTOGRAFIA E ZOOM INTERATIVO COM BREVE EXPLICAÇÃO. DESENVOLVIMENTO: LUIZA FARIAS E LUCAS SILVA, 2024…….217

Índice de Tabelas

TABELA I – EVOLUÇÃO DOS AGNUS DEI: PREPARAÇÃO……....237

TABELA II – ORAÇÕES DESTINADAS A BENÇÃO DOS AGNUS DEI…..……238

TABELA III – AGNUS DEI – DESCRIÇÕES COMPLETAS….……..239

Introdução

A Capela de São João Evangelista, localizada no Museu de Lamego, é um marco significativo da arte barroca em Portugal, distinguindo-se pela sua opulenta ornamentação e profundo simbolismo religioso. Este estudo se propõe a realizar uma análise plástica e iconográfica abrangente da capela, além de desenvolver uma base teórica para a criação de uma exposição interativa. A proposta da exposição visa não apenas tornar o patrimônio histórico e artístico da capela acessível a um público mais amplo, mas também preservar sua integridade, utilizando tecnologias digitais para engajar os visitantes e proporcionar uma compreensão mais profunda do valor cultural e religioso desse espaço sacro.

A relevância desta pesquisa está intimamente ligada à crescente necessidade de adaptação do patrimônio cultural às demandas de um público potencialmente mais diversificado e acostumado a novas tecnologias. As exposições interativas têm se mostrado uma ferramenta eficaz para aproximar o público do patrimônio histórico, oferecendo formas de interação que vão além da observação passiva. No contexto do Museu de Lamego, a Capela de São João Evangelista se destaca como um objeto ideal para a aplicação dessas abordagens expositivas, devido à sua importância artística e simbólica no contexto do barroco português.

O processo desta pesquisa incluiu visitas frequentes ao Museu de Lamego, com o objetivo de recolher informações bibliográficas, fotográficas e informativas sobre a Capela de São João Evangelista. Essas visitas permitiram uma observação direta e detalhada dos elementos que constituem a capela do santo evangelista, fornecendo uma base empírica necessária para a análise crítica que se seguiu. Durante essas visitas, foi possível documentar minuciosamente as características arquitetônicas e decorativas da capela, capturando aspectos essenciais que fundamentam a análise proposta. A documentação visual, aliada à consulta de fontes bibliográficas específicas, foi crucial para a compreensão dos processos históricos e artísticos que moldaram a capela ao longo dos séculos.

A Capela de São João Evangelista, e seus elementos decorativos e estruturais – talha dourada, retábulo, esculturas, painéis pintados, pinturas murais e relíquias – complementam um rico e extenso campo de pesquisa. Cada elemento foi analisado detalhadamente, considerando suas especificidades técnicas e estilísticas, bem como sua função dentro do conjunto arquitetônico e devocional da capela. Além da análise plástica,

a investigação iconográfica realizada na Capela de São João Evangelista visa interpretar o simbolismo dos elementos religiosos presentes, como *os Agni Dei* e as representações dos santos, bem como, as cenas representadas nos caixotões do teto deste espaço. Esses elementos foram estudados com o intuito de compreender seu papel na narrativa religiosa da capela, oferecendo uma visão integrada de como a iconografia contribui para a experiência devocional e para o entendimento das intenções dos artistas e patronos.

O objetivo desta pesquisa é realizar uma análise detalhada da Capela de São João Evangelista, enfocando seus aspectos plásticos, iconográficos e históricos, para, a partir disso, desenvolver uma proposta de exposição interativa que melhore a experiência do visitante. O estudo combina investigação bibliográfica, análise documental e observação direta dos elementos da capela, buscando uma compreensão completa. A exposição interativa, utilizando tecnologias digitais, pretende envolver o público contemporâneo de forma educativa, conciliando a preservação do valor histórico da capela com a acessibilidade e o engajamento de uma audiência mais ampla.

A estrutura deste estudo foi organizada de forma a abranger todos os aspectos da Capela de São João Evangelista. O trabalho foi dividido em etapas, onde cada uma delas complementa a compreensão detalhada e contextualizada do espaço sacro, contribuindo para a preservação e valorização deste importante patrimônio cultural. Além disso, a pesquisa considerou as questões museológicas relacionadas à preservação e musealização da capela, com especial atenção às implicações da introdução de tecnologias digitais na exposição interativa proposta. Abordou os desafios de manter a integridade física da capela enquanto se busca adaptar sua apresentação às exigências contemporâneas. A introdução de tecnologias foi planejada de forma a respeitar o valor patrimonial da capela, garantindo que essas novas ferramentas sirvam para ampliar o entendimento e o apreço por esse espaço sacro.

Este estudo tem relevância teórica e prática. Teoricamente, ele contribui para o conhecimento sobre a Capela de São João Evangelista e a arte barroca em Portugal, oferecendo uma análise detalhada que amplia a compreensão do papel desses espaços no contexto histórico e cultural da época. Espera-se que esta pesquisa, juntamente com a exposição interativa proposta, contribua significativamente para o reconhecimento e valorização da Capela de São João Evangelista, assegurando que sua importância seja preservada e apreciada por futuras gerações. A integração de análise acadêmica com a

aplicação prática busca fortalecer o vínculo entre o público e o patrimônio cultural, promovendo uma apreciação mais informada e engajada desse importante espaço sacro.

Estado da Arte

A pesquisa iniciou com a utilização de bibliografias sobre o extinto Convento das Chagas, como a obra de José Sidónio – *O Mosteiro das Chagas de Lamego*, que forneceu uma base sólida para a compreensão desse espaço religioso e de seu acervo artístico. No entanto, no caso específico da Capela de São João Evangelista, foi necessário aprofundar a investigação, pois a abordagem de Sidónio era breve e apresentava dificuldades na identificação de algumas cenas dos painéis do teto. A partir daí, a pesquisa se concentrou em três principais campos científicos: a tipologia artística, para compreender a produção dos elementos presentes na capela; o território lamecense, para compreender o espaço onde estava inserido o extinto convento; e a iconografia, que explora o significado artístico destes elementos, utilizando a base de análise Panosfky e seus três níveis principais: descrição pré-iconográfica, a análise iconográfica e a interpretação iconológica.

A partir deste primeiro contato, foi necessário a investigação do primeiro período do museu, consequentemente, do seu primeiro diretor João Amaral, que foi responsável pela transladação das capelas na década de 1920. Para este caso, foi utilizado o catálogo – *O Gentilíssimo João Amaral*, realizado pelo Museu de Lamego, em comemoração ao centenário da instituição, culminando em uma exposição temporária da vida de Amaral e seu percurso artístico dentro da comunidade lamecense. Em consequência de algumas lacunas encontradas dentro da contextualização da capela, utilizou-se bibliografia secundária, que abordava sobre as mudanças das capelas e do espaço do extinto convento das Chagas. Tal bibliografia foi disponibilizada pelo Museu de Lamego, no período das visitas.

Foram necessários estudos voltados para implementar uma estruturação e abordagem de pesquisa. Para isto, foram consultados trabalhos acadêmicos com focos semelhantes, de modo a comparar a investigação e organizar os pontos principais do espaço da Capela de São João. Neste caso, foram utilizados dois trabalhos académicos - *GLORIA IN EXCELSIS DEO: Os tetos com pinturas de Santos em caixotões do século*

XVIII, nas igrejas paroquiais da Diocese de Viseu de Sara Coelho, e *As pinturas de tectos em caixotões no norte de Portugal: séculos XVII e XVIII : estudo técnico, material e de conservação* de Ana Rita Rodrigues, publicada em 2015, que faz uma análise detalhada dos tetos em caixotões, abordando tanto o contexto histórico e artístico quanto os aspectos morfológicos e estilísticos, como as categorias decorativas, os perfis e as temáticas das pinturas. Além de examinar os materiais e técnicas usados na criação desses tetos. Com uma abordagem bem estruturada e fundamentada em vários estudos, essa obra serviu como um exemplo metodológico importante para esta pesquisa, especialmente na definição das tipologias das pinturas em caixotões, que foi uma base crucial para o desenvolvimento do trabalho.

A Capela de São João Evangelista reflete a resposta artística à Contrarreforma, evidenciando a utilização da arte como ferramenta de reforço dos dogmas católicos. A análise de *A Arte Barroca em Portugal, de Carla Queirós, publicada em 2001*, oferece uma compreensão clara de como a ornamentação barroca foi estrategicamente empregue para comunicar e afirmar os valores da Igreja Católica durante um período de intensas disputas religiosas. Para além disto, foi analisado o período de transferência da capela para o Museu de Lamego, identificando-o como um turbulento processo, dentro das experiências de João Amaral, no seus textos publicados dentro do semanário Beiradouro.

A organização do trabalho, tendo como foco a categorização de cada elemento existente dentro do espaço da capela foi fundamental para uma recolha bibliográfica eficiente. *Os retábulos da cidade de Lamego e o seu contributo para a formação de uma escola regional: 1680-1780,* de Carla Queirós, foi a primeira obra abordada nesta etapa, e foi fortemente utilizada para a análise do retábulo e sua estruturação. Além dela, Francisco Lameira, em *Retábulos Relicários,* proporciona uma visão geral da capela, e da sua função como relicário, introduzindo a uma análise das relíquias e suas funções dentro do barroco nacional.

Durante as visitas ao Museu de Lamego, foi realizada uma extensa recolha fotográfica dos detalhes arquitetónicos e artísticos da capela. As imagens capturadas foram analisadas em conjunto com a literatura, permitindo uma compreensão mais detalhada dos elementos decorativos, como a talha dourada e os painéis iconográficos. Essa análise visual complementou a pesquisa bibliográfica, oferecendo evidências concretas que suportam as conclusões do estudo. A discussão contínua com o orientador

do Museu de Lamego foi uma parte fundamental do processo de pesquisa. Essas interações permitiram ajustes na abordagem metodológica e garantiram que a interpretação dos dados estivesse em consonância com o contexto histórico e artístico da capela.

A análise da talha dourada na Capela de São João Evangelista é fundamentada em referências essenciais que exploram a decoração e o contexto histórico do barroco português. A obra de Robert Smith - *A talha em Portugal* (1962), serve como base essencial, proporcionando uma análise abrangente da talha portuguesa, com um enfoque particular no período barroco e sua conexão com a Contrarreforma. Smith oferece uma visão detalhada das propostas decorativas e estruturais desse período, contextualizando a importância da talha como elemento expressivo na arte sacra portuguesa. Além disso, o catálogo da exposição *A Glorificação do Divino* (2015), coordenado por Luís Sebastian e Alexandra Falcão, foi fundamental para a compreensão específica da talha dourada na Capela de São João Evangelista, situando-a dentro do acervo do Museu de Lamego e evidenciando sua relevância no conjunto artístico e devocional do espaço.

A análise dos *Agni Dei* da Capela de São João Evangelista foi construída a partir de uma leitura cuidadosa de diversas fontes que exploram a simbologia e o uso desses elementos religiosos no período barroco. Carlo Borromeo, em *História de Milão: construção e mobiliário eclesiástico* (1577), oferece uma visão detalhada sobre como o *Agnus Dei* se tornou um símbolo central nas igrejas, utilizado não apenas para decorar, mas também para reforçar a espiritualidade do espaço e comunicar os valores cristãos. Complementando essa perspectiva, *Ana Cristina Sousa, em ECCE AGNUS DEI: A presença dos medalhões de cera nas portas dos sacrários (2017)*, examina o papel dos *Agni Dei* nos sacrários barrocos, destacando sua ligação com a prática eucarística e a devoção cotidiana.

A obra de TROYON, O. (1912) – *"Les 'Agnus Dei.' Leur bénediction à Rome et leurs usages"* foi fundamental para entender os rituais de bênção e confecção dos *Agnus Dei*, mostrando como esses objetos eram vistos como sacramentais de proteção espiritual pelos fiéis. Raquel Torres Jiménez, em *"Ecce Agnus Dei Qui Tollit Peccata Mundi: Sobre los símbolos de Jesucristo en la Edad Media"* (2017), acrescenta uma análise teológica sobre a evolução do *Agnus Dei* como símbolo de sacrifício e redenção, o que enriqueceu a compreensão de sua importância histórica e litúrgica na capela.

Além dessas fontes, María Antonia Herradón Figueroa, em *"Cera y devoción: Los Agnus Dei en la colección del Museo Nacional de Antropología"* (1999), discute o Agnus Dei como objeto devocional e sacramental, enquanto a *revista INventaMuseu, nº 04*, com uma abordagem exclusiva nos *Agni Dei* explora a preservação desses elementos no Museu de Lamego. Helena Carvajal González, em *"El Agnus Dei: evolución iconográfica desde el paleocristianismo hasta la Edad Media"* (2010), oferece uma perspetiva sobre a evolução iconográfica do *Agnus Dei* ao longo dos séculos, contribuindo para uma análise mais rica e contextualizada desses objetos na Capela de São João Evangelista. Juntas, essas fontes permitiram uma compreensão abrangente e detalhada do papel simbólico e devocional dos *Agnus Dei* na construção da espiritualidade barroca.

O capítulo sobre as esculturas da Capela de São João Evangelista foi desenvolvido com base em referências que fornecem uma sólida base para a identificação e análise das figuras sacras representadas. O catálogo de exposição "*A Glorificação do Divino"* (2015), organizado por Luís Sebastian e Alexandra Falcão, desempenhou um papel importante ao oferecer uma análise detalhada do acervo escultórico da capela após o restauro. Esse catálogo foi crucial para identificar cada santo e contextualizá-lo dentro do espaço religioso, contribuindo para a compreensão do significado das esculturas no contexto da devoção e da espiritualidade barroca.

Além disso, a obra "*Legenda Áurea: Vidas de Santos*" (2011), de Jacopo de Varazze, foi fundamental para a identificação das figuras representadas nas esculturas, oferecendo informações sobre as origens e as histórias associadas aos santos. Complementando essa fonte, "*Iconografía Cristiana"* (2008), de Juan Carmona Muela, forneceu suporte adicional na análise iconográfica, garantindo que a interpretação das esculturas fosse precisa e bem fundamentada. A "*Bíblia Sagrada: Edição Pastoral"* (1990) e a *"Iconografía del Arte Cristiano - Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*" (1996), de Louis Réau, também foram utilizadas para fornecer o contexto bíblico e teológico necessário, permitindo uma interpretação adequada das figuras e cenas representadas nas esculturas da capela. Essas obras, em conjunto, formaram a base para a análise crítica das esculturas, assegurando uma abordagem detalhada e bem embasada.

A construção do subcapítulo sobre o altar da Capela de São João Evangelista foi informada por importantes referências que contribuíram para uma compreensão abrangente dos elementos artísticos e simbólicos presentes. O estudo coordenado por

Lameira, Evaristo, e Loureiro, *"Retábulos Relicários"* (2016), embora aborde o altar de forma breve, forneceu uma base informativa crucial para a estruturação do texto, especialmente ao situar o altar dentro do contexto mais amplo dos retábulos relicários. Além disso, a obra de Rooney Pinto, "*As plantas e sua simbologia na arte sacra portuguesa dos Séculos XVI e XVII"* (2016), complementou a análise ao oferecer uma interpretação detalhada das representações florais presentes no altar, destacando o significado simbólico dessas imagens no contexto da arte sacra. Juntas, essas fontes possibilitaram uma análise coesa e informada, integrando aspectos decorativos, iconográficos e simbólicos na interpretação do altar da capela.

Entendeu-se como essencial também, a abordagem do processo de restauro, ocorrida nos anos de 2013-2014 da capela do santo evangelista. Foram consultados relatórios feito pela empresa responsável pelo processo, e outros catálogos feitos pelo próprio museu, durante e após o restauro, identificando técnicas empregadas nos objetos, e novas descobertas, dentro do espaço onde a capela está localizada.

A partir do estudo e conhecimento das estruturas dos catálogos feitos pela instituição, foi estruturado um projeto de exposição temporário e interativo, com as informações recolhidas para a compreensão do espaço, adaptando este projeto as demandas contemporâneas e constrangimentos do próprio Museu de Lamego.

Metodologia de investigação

A metodologia utilizada neste estudo é de natureza qualitativa e descritiva, permitindo uma análise detalhada dos elementos constitutivos da capela e a compreensão de seu significado no contexto histórico e artístico do barroco português. A pesquisa bibliográfica envolveu a consulta a fontes primárias e secundárias, incluindo documentos históricos, estudos acadêmicos e catálogos de exposições do Museu de Lamego, visando a construção de um corpo teórico robusto que sustente as análises propostas. A análise documental foi complementada por visitas *in loco* à capela, onde foram realizadas observações detalhadas e coleta de material visual, incluindo fotografias dos principais elementos decorativos. O trabalho está estruturado em três partes: reconhecimento e análise da Capela de São João Evangelista; Museu de Lamego: Primera fase, primeiro

diretor; e projeto de exposição. A primeira parte abrange sete subcapítulos - estrutura e talha dourada, *agni dei*, retábulo, esculturas, altar, caixotões e pintura mural.

Estrutura e talha dourada - oferece uma descrição detalhada da composição arquitetónica da capela, destacando suas características construtivas e ornamentais. A análise inclui a disposição espacial, os materiais utilizados e as influências estilísticas que moldaram a edificação, situando-a no contexto histórico do barroco português. A talha dourada da capela é examinada em termos de sua relevância artística e decorativa. O subcapítulo discute a técnica, os materiais e os motivos iconográficos que compõem a talha, bem como sua importância dentro da estética barroca, enfatizando seu papel no enriquecimento visual e simbólico do espaço litúrgico.

Agnus Dei – tem o foco o estudo dos medalhões de cera, analisando o simbolismo desse elemento dentro da iconografia cristã. A discussão abrange a função litúrgica e devocional dos Agnus Dei na capela, considerando também o seu valor artístico e espiritual no contexto da prática religiosa. Retábulo - é explorado em termos de sua evolução estilística e sua função tanto religiosa quanto estética. A análise inclui a composição do retábulo, os elementos decorativos e as cenas representadas, destacando a importância desse elemento como foco central de veneração no altar. Esculturas - aborda as esculturas presentes na capela, fornecendo uma análise iconográfica das figuras sacras. A discussão se concentra na representação dos santos, nas expressões artísticas e na função devocional das esculturas, situando-as dentro do contexto espiritual e artístico do barroco. Altar - discute seus elementos artísticos e simbólicos, examinando tanto a função litúrgica quanto a estética. A análise inclui os materiais utilizados, a ornamentação e a iconografia presente, ressaltando o papel do altar como um elemento central da capela, tanto em termos espirituais quanto visuais. Caixotões - explora os painéis do teto da capela, analisando as temáticas das pinturas e os símbolos nelas representados. O estudo inclui a descrição dos motivos decorativos, bem como a interpretação dos significados religiosos e artísticos das imagens. Pintura Mural - investiga os afrescos presentes nas paredes da capela, discutindo sua iconografia e importância no contexto barroco. A análise também inclui uma reflexão sobre as técnicas artísticas utilizadas e a relação das pinturas com o restante da decoração da capela.

A segunda parte, consistiu na investigação do espaço que abrange a capela e seu contexto histórico, desde o extinto convento das Chagas e as dependências do antigo Paço episcopal, onde se localiza o atual Museu de Lamego.

O estágio, centrado na investigação bibliográfica desta pesquisa foi realizado dentro das dependências do Museu de Lamego. Incluindo recolha fotográfica, e documental. Algumas pesquisas foram feitas dentro das dependências da Biblioteca Municipal do Porto e a biblioteca da faculdade de letras da Universidade do Porto, incluindo visitas a arquivos históricos.

A terceira parte, está incluída no volume II desta pesquisa, e é constituída por uma explicação da exposição, do modo como foi criada e o porque da escolha de informações e disposição das figuras. A exposição interativa será realizada primeiramente em modo de website, devido aos constrangimentos atuais do Museu de Lamego, visto que o espaço onde se localiza a capela de São João Evangelista, encontra-se fechado ao publico devido a obras estruturais. Além da explicação dos argumentos utilizados para a estrutura da exposição, será incluído explicações de como funcionará o site, e sua organização como um todo.

1. Museu de Lamego

O Museu de Lamego, uma das principais instituições culturais da cidade, foi fundado em 1917, tendo como origem a coleção de arte do antigo Paço Episcopal de Lamego. A criação do museu insere-se no contexto dos esforços da Primeira República Portuguesa para preservar o patrimônio artístico e cultural do país. A escolha do Paço Episcopal como sede do museu deveu-se à riqueza das coleções já existentes, que constituíram o núcleo inicial do acervo. O edifício do Paço Episcopal, constitui-se por uma construção do século XVIII, que originalmente servia como residência oficial dos bispos de Lamego. Este edifício, de arquitetura barroca, caracteriza-se por amplos salões e uma estrutura robusta, refletindo a importância histórica e religiosa da cidade. Ao longo dos anos, o prédio passou por diversas adaptações e ampliações para melhor acomodar o acervo crescente e receber os visitantes.

Nas primeiras décadas de sua existência, o Museu de Lamego passou por um processo de consolidação, tanto em termos de espaço físico quanto de acervo. *João Amaral, diretor*

do museu por quase 40 anos, desempenhou um papel fundamental na ampliação das coleções, incorporando objetos de valor histórico e artístico[2]. Um evento significativo foi a incorporação, em 1919 e 1928, de capelas e esculturas provenientes do extinto Convento das Chagas de Lamego, resgatadas antes da demolição do convento em 1931. Além dessas, *o museu enriqueceu seu acervo com espécies arqueológicas dos períodos romano, românico e manuelino, e espólios importantes, como o do poeta Fausto Guedes Teixeira, em 1941.*[3]

1.1. João Amaral – O primeiro diretor

João Amaral, primeiro diretor do Museu Regional de Lamego, atual Museu de Lamego, nasceu em novembro de 1874[4], no coração da cidade lamecense, assim afirma Alexandra Falcão, atual diretora da instituição, no trabalho investigativo que culminou na exposição intitulada "O gentilíssimo e talentoso João Amaral" (1874-1955), a primeira das outras três exposições realizadas no âmbito do centenário do Museu de Lamego[5], em 2015.

Filho de João Guedes do Amaral e Damiana de Jesus Moreira, João Amaral foi o mais novo da numerosa prole de cinco filhos do casal. Seu pai exercia o ofício de mestre sapateiro em uma pequena oficina que ficava no primeiro andar da casa da família, enquanto sua mãe cuidava dos afazeres domésticos. Assim como grande parte das informações acerca da vida de João Amaral, as informações sobre seu pai são encontradas em pequenos fragmentos e textos que o primeiro diretor apresentou para a revista regional Beira-Douro[6], aparecendo, às vezes, em documentos relacionados com as atividades sociais da cidade de Lamego, como no caso da fundação da "Associação de Socorros

[2] Cf. **Museu de Lamego**. (2016). *O gentilíssimo e talentoso João Amaral (1874-1955)*. Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte. [Catálogo de exposição], p. 180.
[3] Cf. *Idem* p. 97.
[4] Cf. *Idem p. 12.*
[5] Cf. Idem p. 5.
[6] Revista regional que trazia os acontecimentos da região e informações pertinentes sobre celebrações religiosas. João Amaral contribuiu com textos acerca da sua infância e de experiências vividas ao longo da vida. Mesmo após a sua morte em 1955, por mais de vinte anos, ainda eram publicados textos póstumos do antigo diretor.

Mútuos de Nossa Senhora dos Remédios"[7], em 1859 e que tinha como objetivo o auxílio às classes trabalhadoras por meio da contribuição de seus associados.

O nome de João Guedes do Amaral aparece em outras duas documentações, respetivamente em 1868 e 1892, e referem-se a doações, como no caso da sacristia do santuário dos Remédios, que havia sido destruído após um incêndio, e na lista de registos dos membros da Irmandade do Divino Espírito Santo da Sé de Lamego[8]. A ativa participação dentro da comunidade reafirma a figura de cidadão respeitável do pai de João Amaral, fato salientado no trabalho expositivo sobre a vida do antigo diretor, onde a Dra. Alexandra Falcão descreve que se confirmado que estes registos de fato se referem a João Guedes do Amaral *podemos vislumbrar um retrato dele naquela época: um cidadão respeitável que, apesar de ter uma família considerável para sustentar, desfrutava de recursos além de sua profissão de sapateiro*[9]. A condição financeira da família Amaral que já aparentava ser boa, melhorou quando a família decidiu se mudar e abrir uma padaria, intitulada Padaria Damiana, o que ajudou por vários anos no sustento deles.

A leitura de passagens como esta nos remete às memórias de infância de João Amaral. Apresentadas em primeira pessoa, essas lembranças são incorporadas ao seu extenso corpo de trabalho como investigador e jornalista, o qual, embora não seja explicitamente autobiográfico, contém muitos relatos inspirados por suas experiências pessoais. Por meio de descrições ricas em detalhes visuais, João Amaral partilha as recordações de uma infância alegre e despreocupada no bairro da Sé, onde aprendeu a ler e escrever na escola, brincou com amigos, saboreou guloseimas à luz da lua e dos lampiões de querosene, e interagiu com vizinhos ilustres e figuras tradicionais. Essas memórias, repletas de afeto e nostalgia, permeiam sua imaginação e ressoam com a sensibilidade dos leitores, conectando-os a um universo repleto de encanto e história.[10]

No ano de 1886, João Amaral concluiu sua educação primária com grande êxito, obtendo 12 valores no exame elementar de admissão ao liceu. Em 13 de maio deste mesmo ano, antes mesmo de completar 12 anos de idade, Amaral lembra-se claramente de uma experiência marcante que influenciou sua juventude: sua fascinação pelo retrato

---

[7] Cf. **Museu de Lamego**. (2016). *O gentilíssimo e talentoso João Amaral (1874-1955)*. Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte. [Catálogo de exposição], p. 14.
[8] Cf. *Idem*, p. 15.
[9] *Cf. Idem, ibidem.*
[10] *Cf. Idem, p. 17.*

de D. Pedro V, um estudo em gesso realizado pelo escultor Teixeira Lopes, pai, exposto na biblioteca municipal, onde realizou suas provas.

> *Este encontro visual acendeu nele um forte desejo de possuir uma espada e um chapéu de oficial, em parte para conduzir suas tropas imaginárias feitas de papel de jornal e montadas em cabos de vassoura, e em parte para alimentar seus sonhos de bravura e heroísmo*[11].

A infância de João Amaral foi um período repleto de vivências diversas, do cotidiano aos eventos especiais. As festividades religiosas, por exemplo, tinham um papel central no seu crescimento. Ele relembra o fervor com que a comunidade participava nos ritos litúrgicos. Nessas ocasiões, Amaral observava com um olhar encantado o fervor das celebrações e, muitas vezes, participava ativamente, criando memórias duradouras que alimentavam sua imaginação e nutriam seu espírito.[12]

Quando completa 13 anos, João Amaral muda-se para a cidade do Porto, *no ano da graça de 1887 fui para o Pôrto em debanda da estrela que me havia de guiar os passos pela vida fora* [13], onde viveu pelos próximos 11 anos, até completar seus 24 anos. Durante esse tempo, ele consolidou sua personalidade e desenvolveu sua formação artística, uma experiência que influenciou toda a sua trajetória[14]. Em retrospeto, ele expressou profunda gratidão ao Porto, cidade que serviu de palco para sua modesta educação artística e literária, e onde seu espírito começou a amadurecer.

Os registos disponíveis permitem identificar duas fases distintas em sua permanência no Porto. A primeira, de 1887 a 1892, é marcada por uma certa obscuridade, com poucos dados disponíveis sobre seus primeiros anos na cidade. Já a segunda fase, entre 1892 e 1898-99, corresponde a um período de grandes oportunidades para ele, coincidindo com seu retorno definitivo a Lamego. Durante essa fase, João Amaral começou a deixar sua

---

[11] Cf. **Museu de Lamego**. (2016). *O gentilíssimo e talentoso João Amaral (1874-1955)*. Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte. [Catálogo de exposição], p. 14.
[12] Cf. *Idem, ibidem.*
[13] Cf. **MENEZES**, J. de. (Dir.). (1935-1946). Beira Douro: Semanário regionalista (Vol. 9 – 1944/ 30 de Dezembro). Lamego, p. 4.
[14] Cf. **Museu de Lamego**. (2016). *O gentilíssimo e talentoso João Amaral (1874-1955)*. Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte. [Catálogo de exposição], p. 24.

marca na cena artística e literária, prenunciando as realizações que viriam posteriormente.[15]

Em 1887, no Porto, Amaral trabalha com seu irmão mais velho Manoel, que já havia se estabelecido como ourives. Apesar de tal suposição, não é possível precisar o que realmente pode ter acontecido neste período pois os primeiros anos não foram documentados em suas crônicas, sugerindo possíveis dificuldades. Só em 1891 seu nome surge novamente nos registos, quando Manoel se casa com Angélica Maria d'Almeida Castelo Branco. Sem que Manoel soubesse, João já estava frequentando aulas na Escola de Belas-Artes do Porto e havia iniciado um projeto artístico chamado Álbum de Serões, dedicado ao irmão Luíz. Com o tempo, João saiu da casa do irmão e foi morar com amigos em uma república estudantil, vivendo de maneira mais modesta.[16]

Em outubro de 1892, Amaral ingressou no curso de Desenho Histórico da Escola de Belas-Artes do Porto, sendo orientado por João Marques da Silva Oliveira[17], um dos mais proeminentes pintores naturalistas do século XIX. Marques de Oliveira teve sua formação iniciada na Academia de Belas Artes do Porto aos 12 anos e mais tarde estudou em Paris, na *École Nationale des Beaux-Arts*[18], sob a supervisão de figuras importantes do academismo francês, como Alexandre Cabanel[19] (1823-1889) e Adophe Yvon[20] (1817-1893). O estilo pictórico de Marques de Oliveira, com forte influência do academismo e do neoclassicismo, foi determinante para a formação artística de Amaral.[21]

Embora João Amaral tenha deixado poucas referências escritas sobre seu período na Escola de Belas-Artes, ele destacou em seus escritos a importância das aulas com Marques de Oliveira e relatou um incidente desagradável envolvendo Francisco

---

[15] Cf. **Museu de Lamego**. (2016). *O gentilíssimo e talentoso João Amaral (1874-1955)*. Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte. [Catálogo de exposição], p. 25.
[16] Cf. *Idem, ibidem.*
[17] João Marques da Silva Oliveira (1853-1927) foi um renomado pintor naturalista português, professor por alguns anos de Amaral, durante seu período no curso de desenho na faculdade de Belas Artes.
[18] Fundada em 1817, a *École Nationale des beaux-arts*, localizada no coração de Paris, foi instituição formadora de inúmeros artistas consagrados, dentre eles Claude Monet e Gustave Courbet.
[19] Alexandre Cabanel (1823-1889) foi um pintor francês associado ao academismo, conhecido por seu estilo clássico e por suas representações idealizadas do corpo humano; uma de suas obras mais famosas é "O Nascimento de Vênus" (1863), que exemplifica seu domínio da técnica e a estética academicista do século XIX.
[20] Adolphe Yvon (1817-1893) foi um pintor francês associado ao academismo e conhecido por suas grandes composições históricas e militares; uma de suas obras mais famosas é "A Batalha de Moscou" (1844), que destaca seu talento para cenas de batalha detalhadas e dramáticas.
[21] Cf. **Museu de Lamego**. (2016). *O gentilíssimo e talentoso João Amaral (1874-1955)*. Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte. [Catálogo de exposição], p. 32.

Azeredo[22], conde de Samodães, inspetor da academia. Mesmo obtendo um resultado notável no exame final do 1.º ano, sua progressão acadêmica foi interrompida de forma inesperada. Os cursos da Escola Portuense de Belas Artes tinham uma duração total de cinco anos, porém João Amaral concluiu apenas o 2.º ano de Desenho Histórico, apesar de ter se matriculado no 3.º ano em duas oportunidades.[23]

Simultaneamente ao seu estudo na Escola de Belas-Artes, João Amaral estreou como ilustrador na revista semanal *Galeria Portugueza*[24], publicada no Porto entre 1892 e 1893. Esse semanário, dirigido por Alberto Bessa[25], um jornalista de renome conhecido por seu humor mordaz e opiniões contundentes, proporcionou a João Amaral uma plataforma de visibilidade. A colaboração frequente com a *Galeria Portugueza* teve um impacto substancial em sua carreira artística, possivelmente influenciando sua decisão de interromper os estudos formais. Alberto Bessa, impressionado com o talento do jovem artista, não hesitou em elogiar publicamente seu trabalho.[26]

Notavelmente, João Amaral foi o único colaborador da revista a receber uma sessão de apresentação, o que sugere sua posição única como estreante entre os experientes jornalistas e ilustradores. O motivo pelo qual a revista escolheu dar destaque a um artista até então desconhecido, dedicando-lhe elogios significativos, permanece incerto. No entanto, esse apoio generoso reflete a influência de amigos mais velhos e financeiramente estáveis, indicando que João Amaral contava com uma rede de apoio que facilitou sua entrada no mundo artístico e lhe deu a oportunidade de se destacar entre profissionais estabelecidos. A estreia na *Galeria Portugueza* foi um ponto de virada crucial em sua trajetória, marcando o início de uma nova fase e consolidou seu nome no cenário artístico do Porto.

---

[22] Cf. **MENEZES**, J. de. (Dir.). (1935-1946). Beira Douro: Semanário regionalista (Vol. 2 – 1936/ 21 de Novembro). Lamego, p. 1.
[23] Cf. **Museu de Lamego**. (2016). *O gentilíssimo e talentoso João Amaral (1874-1955)*. Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte. [Catálogo de exposição], p. 32.
[24] *Galeria Portugueza* foi uma revista semanal publicada no Porto entre 1892 e 1893, conhecida por seu conteúdo literário, artístico e humorístico, com foco na cultura portuguesa e na sátira política.
[25] Alberto Bessa (1867-1939) foi um jornalista, crítico literário e escritor português, conhecido por seu trabalho em periódicos sendo uma figura influente na cena literária portuguesa por seu estilo crítico e envolvimento em debates culturais e políticos do final do século XIX e início do século XX.
[26] Cf. **Museu de Lamego**. (2016). *O gentilíssimo e talentoso João Amaral (1874-1955)*. Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte. [Catálogo de exposição], p. 35.

No período em que colaborou com a revista *Galeria Portugueza*, João Amaral produziu uma série de desenhos humorísticos, marcados pela simplicidade e esquematismo, porém repletos de uma espontaneidade e ingenuidade singulares[27]. Esses trabalhos, apesar de mostrarem-se despretensiosos, já evidenciaram o talento emergente de Amaral para a sátira jornalística. Sua personalidade descontraída refletia-se em seu estilo solto, conferindo aos seus desenhos um toque leve e descontraído que ressoava com o público. Paralelamente aos desenhos cômicos, Amaral dedicou-se à elaboração de retratos para ilustrar notas biográficas escritas por Alberto Bessa, com foco em figuras notáveis da época. Essa vertente de seu trabalho revela uma dimensão mais séria e meticulosa, destacando sua capacidade de captar características distintivas das pessoas retratadas. Durante esse período, João Amaral também demonstrou um interesse crescente pela caricatura, influenciado pelo trabalho de Rafael Bordalo Pinheiro e seu famoso personagem Zé-Povinho, cujos traços foram incorporados ao estilo de Amaral[28]. Essa influência se refletiu não apenas no aspeto visual de seus trabalhos, mas também em seu posicionamento crítico e satírico em relação a questões sociais.

A crescente popularidade de João Amaral como ilustrador e caricaturista acabou por interferir em seu compromisso com a Academia de Belas-Artes, onde seu progresso foi interrompido pelo sucesso alcançado na *Galeria Portugueza*. Os registos em seu segundo caderno de esboços, que datam de 1895 a 1899, mostram uma variedade de retratos "ao natural" e estudos para ilustrações, além de anotações relacionadas a viagens a cidades como Penacova, Coimbra e Buçaco[29]. Esses registos indicam que Amaral começou a expandir seus horizontes durante esse período, não apenas geograficamente, mas também em termos de influências artísticas e culturais.

A colaboração entre João Amaral e seu primo Acácio Amaral Trigueiros[30], iniciada provavelmente através do trabalho conjunto na revista *Galeria Portugueza*, representou um dos períodos mais produtivos para João Amaral em termos artísticos. Entre julho e novembro de 1898, Amaral e Trigueiros assumiram papéis-chave na edição do semanário

---

[27] Cf. **Museu de Lamego**. (2016). *O gentilíssimo e talentoso João Amaral (1874-1955)*. Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte. [Catálogo de exposição], p. *38.*
[28] Cf. *Idem.*
[29] Cf. *Idem, ibidem.*
[30] Acácio Amaral Trigueiros (1874-1944) foi um jornalista e político português, conhecido por seu papel na cena política durante a Primeira República e por seu envolvimento em publicações periódicas como a citada *Galeria Portugueza.*

Charivari[31], um jornal satírico francês, fundado em 1832, uma publicação satírica portuguesa que se destacou pela irreverência e pelo impacto na cena jornalística do Porto. Enquanto Trigueiros atuava como diretor literário, João Amaral desempenhava o papel de diretor artístico, o que permitiu que ele consolidasse sua reputação como ilustrador e caricaturista.

O modelo francês rapidamente ganhou popularidade em Portugal, especialmente no Porto, onde começou a ser publicado em 1896. Com uma linha editorial fortemente alinhada com a Geração de 70[32], o *Charivari* português logo se tornou uma referência para leitores interessados em política e crítica social. João Amaral fez contribuições notáveis ao *Charivari*, criando retratos a carvão, ilustrações em quadrinhos, figuras folclóricas e, especialmente, caricaturas políticas. Suas autocaricaturas para o jornal destacaram-se por um alto grau de sofisticação e aguda observação social, demonstrando a evolução do seu talento artístico. Apesar de sua participação no *Charivari* ter sido relativamente curta, encerrando-se em novembro de 1898, o impacto de seu trabalho foi significativo. A combinação de sua habilidade técnica e perspicácia crítica ajudou a elevar o perfil do semanário e consolidou a posição de João Amaral como um dos principais ilustradores da época.[33]

Após esse período, a trajetória de João Amaral seguiu uma direção inesperada, marcando uma interrupção em uma carreira que parecia promissora. O biógrafo Francisco Laranjo faz menção a uma possível viagem ao Brasil, motivada pela relação entre João Amaral e seu irmão, Luíz. No entanto, há uma incerteza sobre a identidade do irmão, uma vez que existia um primo homônimo, irmão de Acácio Trigueiros, que trabalhava no Tesouro do Estado do Amazonas[34], em Manaus.

---

[31] O modelo português do Charivari foi uma revista satírica inspirada no *Le Charivari*, uma publicação francesa fundada em 1832. O Charivari francês foi conhecido por suas caricaturas e críticas políticas, influenciando a criação de publicações semelhantes em outros países, incluindo Portugal, onde a versão portuguesa do Charivari seguiu um formato similar, focando em humor e sátira social.

[32] A Geração de 70 foi um movimento intelectual e literário português do século XIX, centrado em um grupo de jovens escritores, poetas e ensaístas como Eça de Queirós, Antero de Quental e Ramalho Ortigão. Esses escritores foram pioneiros na introdução de novas ideias e estilos literários em Portugal, promovendo o realismo, o naturalismo e uma visão crítica da sociedade.

[33] Cf. **Museu de Lamego**. (2016). *O gentilíssimo e talentoso João Amaral (1874-1955)*. Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte. [Catálogo de exposição], p. 42.

[34] O Tesouro do Estado do Amazonas é um órgão governamental responsável pelo gerenciamento financeiro e pela administração das receitas e despesas do estado do Amazonas, no Brasil.

A ausência de registos detalhados por parte de João Amaral sobre sua estadia no Brasil contribui para a aura de mistério. Isso pode ser devido a uma tentativa de esquecer os verdadeiros motivos que o levaram a deixar o jornal e partir para uma nova jornada. Rumores sugerem que a viagem poderia ter sido motivada por sua associação com o partido republicano, um vínculo que é insinuado nas páginas do *Charivari*, mas essa hipótese não pôde ser confirmada com certeza.[35]

1.2. Museu de Lamego – primeira fase

O Decreto n.º 3047, de 5 de abril de 1917[36], estabeleceu a criação de um museu regional em Lamego dedicado à arte, arqueologia e numismática. A instalação inicial do museu seria no antigo paço episcopal, pois o edifício do antigo hospital, seu local definitivo, ainda estava em reconstrução. O acervo inicial seria composto por obras de pintura, tapeçaria e mobiliário do paço episcopal, além de coleções de ourivesaria e paramentaria que estavam na igreja e no hospital da Misericórdia.

O decreto também define a estrutura administrativa do museu. Estipulava a posição de diretor-conservador com um salário de 180$00, ajustado posteriormente para 160$00 em 20 de junho de 1917. Além do diretor, haveria um guarda remunerado com metade do valor do diretor para auxiliar nas funções de conservação e segurança do museu.[37]

A Lei da Separação do Estado das Igrejas[38], promulgada em 20 de abril de 1911, redefiniu a relação entre o Estado e as instituições religiosas em Portugal, criando um ambiente de maior secularização. Um dos efeitos dessa lei foi o estabelecimento de uma Comissão Administrativa de Execução encarregada de inventariar os bens eclesiásticos em diversos concelhos do país, incluindo Lamego. Alfredo de Sousa[39] presidia essa

[35] Cf. **Museu de Lamego**. (2016). *O gentilíssimo e talentoso João Amaral (1874-1955)*. Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte. [Catálogo de exposição], p. 49.
[36] O Decreto n.º 3047, de 5 de abril de 1917, estabeleceu a criação de um museu regional em Lamego, Portugal, destinado a abrigar e exibir coleções de arte, arqueologia e numismática, sendo inicialmente instalado no antigo paço episcopal enquanto o edifício do antigo hospital passava por reconstrução.
[37] Cf. **Museu de Lamego**. (2016). *O gentilíssimo e talentoso João Amaral (1874-1955)*. Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte. [Catálogo de exposição], p. 89.
[38] A Lei da Separação do Estado das Igrejas, promulgada em Portugal em 1911, estabeleceu a separação formal entre o Estado e as instituições religiosas, assegurando a laicidade do governo e a liberdade de culto, além de restringir o financiamento estatal a organizações religiosas e promover a transferência de bens eclesiásticos ao Estado.
[39] Alfredo de Sousa foi um administrador português que atuou como presidente da Câmara Municipal de Lamego. Ele foi uma figura importante para a implementação de políticas de conservação e no apoio à criação do Museu de Lamego.

comissão e, a 21 de setembro de 1911, apresentou à Câmara Municipal de Lamego uma moção para que intercedesse junto ao Governo, pedindo a cessão do antigo paço episcopal para a criação de um museu de arte. A proposta foi aprovada por unanimidade, indicando um passo significativo no processo de implementação da lei.

O objetivo do museu seria expor objetos de valor provenientes de igrejas que não fossem indispensáveis ao culto religioso. Essa abordagem estava alinhada com o artigo 76.º da Lei da Separação do Estado das Igrejas[40], que previa a criação de museus regionais para preservar e exibir bens de natureza artística e histórica. No ano seguinte, após a conclusão do inventário dos bens da Mitra, Alfredo de Sousa enviou os autos para a Comissão Central, defendendo a fundação de um museu regional em Lamego, como previsto pela lei. Ele anexou um exemplar da separata *"O Paço Episcopal de Lamego"*, de José Júlio Rodrigues[41], para apoiar a avaliação do valor dos bens móveis no antigo paço episcopal.[42]

A concretização desse projeto ocorreu alguns anos depois, com o Decreto n.º 3047, de 5 de abril de 1917, que estabeleceu um museu regional de arte, arqueologia e numismática em Lamego, inicialmente instalado no antigo paço episcopal, devido à reconstrução do edifício do antigo hospital. No *Diário do Govêrno* de 6 de julho de 1917, foi publicada a nomeação de João Amaral como diretor-conservador do museu, com efeitos retroativos a 15 de junho. A nomeação de João Amaral representou um marco importante para a consolidação do museu em Lamego e destacou a relevância do decreto para o desenvolvimento cultural e histórico da região.

Para avançar com seu projeto, Alfredo de Sousa, através da Comissão Concelhia de Administração[43], buscou em 1912 a autorização para realizar uma exposição de Arte Ornamental nos salões do paço episcopal. A exposição seria organizada nos dias 6, 7 e 8

[40] Esse artigo estabeleceu diretrizes para a gestão dos bens eclesiásticos após a separação entre Igreja e Estado, permitindo que itens de valor artístico, histórico ou cultural, anteriormente sob a guarda da Igreja, fossem integrados a museus públicos, promovendo assim a laicidade e a conservação do patrimônio nacional.

[41] José Júlio Rodrigues foi um escritor e pesquisador português conhecido por seus trabalhos sobre história local e patrimônio cultural, com um foco especial na região de Lamego.

[42] Cf. **Museu de Lamego**. (2016). *O gentilíssimo e talentoso João Amaral (1874-1955)*. Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte. [Catálogo de exposição], p. 89.

[43] Órgão governamental local responsável pela gestão administrativa do concelho, encarregado de executar políticas públicas, supervisionar serviços municipais e implementar decisões relacionadas ao desenvolvimento local e à administração do patrimônio público.

de setembro, apresentando diversas riquezas sacras de valor histórico e artístico, previamente catalogadas na cidade. A proposta era permitir que milhares de visitantes que vinham a Lamego durante as festividades tivessem a oportunidade de apreciar essas peças.

A exposição de arte sacra tornou-se um dos destaques do programa das Festas dos Remédios[44] daquele ano. Ela recebeu cobertura do semanário *A Fraternidade*[45], que publicou uma reportagem em 7 de setembro, descrevendo os objetos em exibição, acompanhada de fotografias. A reportagem incentivava os leitores a visitarem a exposição, afirmando: *"Todos devem ir vê-los, contemplá-los e admirá-los com orgulho, pois poucas cidades no país possuem objetos de tamanho valor para um museu regional. Viva Lamego!"*[46]

Contudo, seria necessário esperar até 1914 para que os esforços de Alfredo de Sousa começassem a dar resultados. O processo para instalação do museu revelou-se lento, apesar do apoio do Ministério da Instrução Pública. A *Fraternidade* continuou acompanhando os desdobramentos do projeto, relatando a dotação concedida pelo governo para viabilizar o museu, um sinal de progresso após anos de trabalho e planejamento.

Dois anos mais tarde, sem que a instalação do museu se tivesse concretizado, o chefe da Repartição de Instrução Artística do ministério anterior, António Ferrão, incumbe o presidente do Conselho de Arte e Arqueologia da 3.ª Circunscrição, ocupado pelo mestre Marques de Oliveira, de ir a Lamego *para proceder á escolha do local apropriado, e verificação das espécies artísticas e arqueológicas que devem fazer parte do novo museu , e de enviar um relatório circunstanciado do resultado d'essa missão e*

[44] A Festa dos Remédios em Lamego é um evento religioso e cultural que celebra Nossa Senhora dos Remédios, padroeira da cidade, ocorrendo anualmente no início de setembro. As festividades incluem procissões, missas, feiras, shows e espetáculos pirotécnicos, com destaque para a tradicional "Cortejo dos Andores", onde peregrinos sobem a escadaria do Santuário de Nossa Senhora dos Remédios em um ato de devoção.

[45] O semanário *a Fraternidade* foi uma publicação periódica lançada em Portugal, dedicada a temas sociais, culturais e religiosos. Sua última publicação seria no ano de 1924.

[46] Cf. **Museu de Lamego**. (2016). *O gentilíssimo e talentoso João Amaral (1874-1955)*. Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte. [Catálogo de exposição], p. 90.

proposta a nomeação de pessoal idóneo (...) a cargo de quem fiquem os respectivos serviços.[47]

Quando chegou a Lamego, o mestre Marques de Oliveira, ex-professor da Escola de Belas-Artes, foi recebido por Alfredo de Sousa e levado a conhecer os monumentos locais e arredores, tendo como guia João Amaral, um de seus antigos alunos. Embora não se conheça o teor do relatório de Marques de Oliveira após sua visita a Lamego, acredita-se que ele tenha tido um papel significativo no processo de aprovação dos documentos legais relacionados ao museu regional. João Amaral, que acompanhou o mestre durante sua visita, foi nomeado diretor do Museu Regional de Lamego aos 43 anos, posição que ocupou por 38 anos, demonstrando uma dedicação extraordinária e enfrentando diversos desafios ao longo de sua carreira.[48]

As complicações surgiram desde o início de sua gestão. Meses após sua nomeação, João Amaral ainda não tinha acesso ao paço episcopal, impossibilitando a abertura do museu, devido à resistência de parte da Câmara Municipal. Uma vez superada a oposição, o museu foi inaugurado em maio de 1918. No entanto, já no mês seguinte, o clero de Lamego pressionava o governo para que a antiga residência do bispo fosse devolvida à Igreja. Apesar de o governo ter decidido contra a petição da Igreja, a tranquilidade ainda estava longe de ser alcançada por João Amaral.

Em janeiro de 1919, a cidade de Lamego foi ocupada por um movimento revolucionário monárquico, que tomou controle do local por 23 dias. Como um antigo reduto do regime monárquico, Lamego oferecia um ambiente propício para essa ação. Durante esse curto período de controle, o governo local foi reorganizado, e Rufino Osório[49] foi nomeado para liderar a cidade, resultando na destituição de João Amaral do cargo de diretor do museu.

Essa remoção de João Amaral do cargo ilustra a instabilidade política do momento, evidenciando como a turbulência pós-republicana afetava posições de autoridade. A

[47] Cf. **Museu de Lamego**. (2016). *O gentilíssimo e talentoso João Amaral (1874-1955)*. Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte. [Catálogo de exposição], p. 91.
[48] Cf. *Idem.*
[49] Durante a ocupação da cidade por esse movimento, Rufino Osório foi nomeado para administrar Lamego, exercendo autoridade por um curto período, refletindo a turbulência política da época. Sua liderança durante esse episódio, embora breve, teve impactos significativos no contexto político e institucional da cidade, incluindo a destituição temporária de João Amaral do cargo de diretor do Museu de Lamego.

trajetória de João Amaral como diretor do Museu Regional de Lamego foi pontuada por desafios e conflitos, com sua destituição durante a ocupação monárquica refletindo a complexidade do contexto político e religioso da época. A instabilidade resultante da tomada de Lamego pelos monarquistas e a subsequente destituição de João Amaral destacam a natureza volátil do período, marcado por tensões entre forças republicanas e monárquicas. Isso também revela o impacto direto das mudanças políticas nas instituições culturais, como o museu de Lamego, cuja administração foi afetada pela instabilidade do período revolucionário.

A revolução foi controlada pela República em 10 de fevereiro, permitindo que Alfredo de Sousa retomasse seu posto como presidente da Câmara Municipal de Lamego. No dia 11 de março, por meio de um decreto[50], João Amaral foi reconduzido ao cargo de diretor do museu, após ter sido destituído durante a ocupação monárquica da cidade.

Mesmo com a reentrada de Amaral no cargo, os danos causados durante a instabilidade revelaram-se significativos e, em alguns casos, irreparáveis. Em um relato desolador acerca deste período, João Amaral reflete sobre os impactos que o museu acabou por sofrer neste período.

> *No período de execranda memoria em que o antigo palacio dos Bispos de Lamego serviu de quartel às tropas revolucionarias, o admiravel e opulentissimo recheio do grandioso edifício, constituído pelas preciosidades do Museu e pelos numerosos volumes da rica Biblioteca, foi infamemente saqueado e malbaratado, espalhando-se por ai fóra, a troco de uns patacos, alem de objetos raros e valiosos, imensa quantidade de livros e muitas rimas de documentos manuscritos.[…] A demissão de director do Museu que me foi dada tão deshumana e infundadamente nesse período político – chamado Dezembrismo - pagando-se dessa maneira os meus constantes, dedicados e exaustivos serviços oficiais e extra-oficiais, causou grandes e graves prejuízos ao Museu e á Bibliotecca, porque foi precisamente na ausencia da minha direcção que as selvajarias […] tiveram funesta realização.*[51]

[50] Cf. **Museu de Lamego**. (2016). *O gentilíssimo e talentoso João Amaral (1874-1955)*. Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte. [Catálogo de exposição], p. 92.
[51] Cf. **Museu de Lamego**. (2016). *O gentilíssimo e talentoso João Amaral (1874-1955)*. Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte. [Catálogo de exposição], p. 93.

Em 1921, João Amaral foi nomeado escrivão da Comissão Administrativa da Irmandade de Nossa Senhora dos Remédios, consolidando uma parceria que havia começado anos antes, durante as celebrações em homenagem à padroeira, Nossa Senhora dos Remédios. Entre 1918 e 1920, Amaral contribuiu para a decoração do santuário ao criar retratos a óleo para a galeria de benfeitores.

O seu relacionamento junto da Irmandade se intensificou quando Sancho Magalhães[52] o contratou para desenhar o projeto decorativo do "escadório"[53], uma escadaria que conduz ao santuário. Nesse projeto, Amaral produziu um total de 37 esculturas ornamentais, um trabalho que só foi viabilizado graças ao apoio financeiro de Adriano Francisco Cardoso, que doou mil escudos em 1917 para ajudar a financiar o empreendimento.

Apesar de outras obrigações e responsabilidades, o museu tornou-se cada vez mais central para João Amaral, consumindo uma quantidade crescente de sua energia. Durante seu tempo como diretor, ele concentrou seus esforços em duas frentes principais: a expansão física do museu e a ampliação de suas coleções, com o objetivo de transformar Lamego na cidade com o melhor museu da província. Ele também enfatizou a importância da segurança, do restauro das obras de arte e da divulgação do acervo.[54]

No início, o museu tinha apenas cinco dependências do primeiro piso do grande casarão que era a antiga residência episcopal. João Amaral fez constantes apelos às autoridades para que o museu tivesse todo o edifício para si, sugerindo a criação de uma Biblioteca Municipal com o espólio do paço. À medida que seus protestos foram ganhando atenção e os outros serviços públicos foram retirados do local, tornou-se necessário adaptar o espaço para sua nova função, resultando em um processo lento de renovação e ampliação do edifício, conduzido pela Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN), durante o Estado Novo. Com campanhas de obras realizadas entre 1929-1939 e 1942-1944, João Amaral conseguiu ver seus esforços resultarem em uma transformação completa do museu, que passou a ocupar o dobro do

[52] Cf. *Idem.*
[53] Grande escadaria, geralmente monumental, que conduz a um local ou edifício de destaque, como uma igreja, um santuário ou um outro tipo de edifício religioso ou civil.
[54] Cf. **Museu de Lamego**. (2016). *O gentilíssimo e talentoso João Amaral (1874-1955)*. Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte. [Catálogo de exposição], p. 100.

espaço anterior e recebeu uma reorganização total, com práticas museográficas modernas.[55]

Paralelamente ao esforço de expansão e melhoria do museu, João Amaral iniciou uma política sistemática de incorporação de objetos para enriquecer as coleções. Ele utilizou diferentes abordagens para ampliar o acervo: enviava ofícios a entidades locais e administrativas, solicitando itens que estavam subutilizados ou em risco de se perder; realizava missões em áreas vizinhas para angariar peças de interesse; e ainda buscava objetos durante visitas a obras de restauro em monumentos da cidade. As aquisições também aconteciam por meio de doações, trocas e compras.[56]

Essa estratégia permitiu a incorporação de diversos itens ao museu, como, por exemplo, o conjunto de capelas e esculturas que estavam nos claustros do convento das Chagas de Lamego[57]. Esses objetos foram salvos da demolição do edifício, que ocorreu em 1931. Também foram adquiridas diversas peças arqueológicas dos períodos romano, românico e manuelino, encontradas nas proximidades do castelo e na rua da igreja de Almacave. Outros exemplos notáveis incluem espólios importantes, como o do poeta lamecense Fausto Guedes Teixeira (1941) e o do seu amigo e cunhado, Vasco de Vasconcelos (1951).[58]

Entre 1928 e 1941, com a formação do Grupo Pró Museu Regional, Biblioteca e Turismo, criado para substituir o extinto Grupo de Amigos do Museu Regional (fundado em 1925 por João Amaral e Albano Sardoeira), houve uma ampliação do alcance da coleção para incluir outros campos. João Amaral, com uma intensa atividade de aquisição, ampliou o escopo do museu para incluir aspetos ligados às indústrias tradicionais e à etnografia, valorizando e afirmando a identidade nacional portuguesa. Os itens incorporados durante esse período contribuíram para tornar o museu uma importante referência cultural e histórica, refletindo o compromisso de João Amaral com o enriquecimento do acervo e a preservação da memória local.

---

[55] Cf. **Museu de Lamego**. (2016). *O gentilíssimo e talentoso João Amaral (1874-1955)*. Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte. [Catálogo de exposição], p. 96.
[56] Cf. *Idem, p. 96.*
[57] O Convento das Chagas de Lamego foi um convento franciscano situado na cidade de Lamego, Portugal, conhecido por seu legado religioso e histórico, antes de ser demolido em 1931, levando à dispersão de seu patrimônio cultural, que incluía capelas e esculturas.
[58]Cf. **Museu de Lamego**. (2016). *O gentilíssimo e talentoso João Amaral (1874-1955)*. Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte. [Catálogo de exposição], p. 97.

2. Processo de restauro – 2013/2014

A Capela de São João Evangelista, entre os meses de dezembro de 2013 a julho de 2014, foi alvo de uma intervenção, que culminou no processo complexo de conservação e restauro que reflete tanto a história da capela quanto as transformações pelas quais passou ao longo dos anos. Originalmente transladada ao museu por iniciativa do primeiro diretor, foi montada em seu novo local pelo próprio diretor, que, além ser responsável pela sua transferência, realizou diversas intervenções na estrutura.

Durante mais de sete décadas, a Capela de São João Evangelista - sob os cuidados do Museu de Lamego, e até mesmo antes da transladação ao museu, correspondendo ao período em que o extinto convento estava com as portas fechadas - teve um gradual desgaste estrutural e estético. Contudo, foi entre 2013 e 2014 que a capela passou por sua primeira intervenção profissional, orientada tecnicamente, marcando um ponto de virada em sua preservação. Essa restauração, conduzida pela empresa Destaque, Lda., foi cuidadosamente planejada e executada ao longo de oito meses, abrangendo desde a estabilização estrutural até a reintegração cromática, sempre com um profundo respeito pela autenticidade dos materiais originais. Produtos, como a resina Paraloid B72 e o inseticida Xylophene SOR2, foram utilizados para garantir a durabilidade das intervenções, seguindo os mais rigorosos padrões de conservação, assegurando assim a longevidade e integridade da capela.

O restauro da Capela de São João Evangelista foi meticulosamente organizado em várias fases essenciais, começando com um estudo detalhado do estado de conservação, seguido pela fixação dos revestimentos cromáticos, desmontagem e remontagem dos elementos, tratamento curativo e preventivo, estabilização do suporte, integrações volumétricas, limpeza das superfícies, integração cromática e, por fim, a elaboração de um relatório final. Cada uma dessas etapas foi executada com o objetivo de garantir a preservação da capela em sua autenticidade, abordando de forma abrangente as intervenções necessárias para sua conservação.

Esta intervenção representou um marco significativo na preservação da integridade estética e estrutural da capela. A aplicação das camadas de proteção final, utilizando a resina Paraloid B67, assegurou a durabilidade das superfícies tratadas, preservando com rigor o trabalho meticuloso realizado em cada fase do processo. Um elemento de destaque desse restauro foi a inovadora iniciativa do Museu de Lamego de realizar a montagem e

limpeza das esculturas ao vivo, permitindo que os visitantes acompanhassem de perto as etapas da conservação. Essa abordagem não apenas centralizou o público na experiência museológica, mas também promoveu uma sensibilização mais profunda sobre a importância da preservação do patrimônio cultural. Ao integrar o restauro à vivência dos visitantes, o museu conseguiu envolver a comunidade de maneira ativa na valorização e preservação do legado histórico e artístico representado pela capela.



Figura 1 - Capela São João Evangelista - proteção do chão para o desmonte. Fotografia: Detalhe Lda, 2014.

A intervenção na Capela de São João Evangelista começou com o desmonte cuidadoso da estrutura em módulos, onde alcatifa industrial e placas de MDF foram utilizadas para proteger as superfícies durante o processo. Inicialmente, desmontaram-se apenas o teto e parte do altar, mas após uma avaliação minuciosa, decidiu-se pela desmontagem completa da talha da capela. Cada elemento desmontado foi cuidadosamente identificado em áreas sem revestimento cromático, facilitando a remontagem posterior. Antes de prosseguir com a desmontagem total, foi necessário fixar as áreas de policromia e douramento que estavam se desprendendo, utilizando cola de pelica para garantir que os elementos cromáticos, como os caixotões, permanecessem estáveis durante o processo. Na remontagem, as peças foram recolocadas o mais próximo possível de suas posições originais, sendo fixadas com parafusos inoxidáveis, aproveitando os orifícios já existentes. As áreas onde os parafusos foram aplicados na

superfície decorada foram cuidadosamente niveladas e integradas cromaticamente, preservando a harmonia estética e a integridade estrutural da capela.



Figura 2 - Capela de São João Evangelista - retirada do conjunto escultórico. Fotografia: Detalhe Lda, 2014.



Figura 3 - Capela de São João Evangelista - aplicação cola de pelica nos caixotões. Fotografia: Detalhe Lda.



Figura 4 - Conjunto escultórico sob paletes, antes da intervenção. Fotografia: Detalhe Lda, 2014.

Após a retirada das esculturas, iniciou-se o processo de remoção dos painéis do teto da capela, após a aplicação prévia de cola de pelica em todas as superfícies para garantir a estabilidade dos elementos. O conjunto de vinte painéis, inserido em molduras de talha dourada e sustentado por vigas inteiras encaixadas, exigiu um cuidado especial durante a desmontagem. Optou-se pela retirada total da talha em módulos, o que demandou a remoção cuidadosa de pormenores sobressalentes e dos próprios painéis, que foram então acomodados em suportes seguros.



Figura 5 - Capela de São João Evangelista - retirada dos caixotões. Fotografia: Detalhe Lda, 2014.

A desmontagem da talha revelou a presença de inúmeras vigas e suportes de madeira de intervenções anteriores. Na parte direita da capela, ao lado dos painéis, foram encontradas madeiras cromadas com decoração semelhante à das molduras dos painéis do teto, além de madeira branca inserida como suporte estrutural. O retábulo apresentava um leve curvamento na zona do entablamento, possivelmente devido ao peso que suportava de parte da talha do teto da capela. Para resolver as questões estruturais, foram utilizados suportes de madeira nas zonas periféricas da capela, enquanto suportes metálicos foram aplicados para sustentar as partes superiores de ambas as laterais. Além disso, outras quatro estruturas laterais foram inseridas para garantir a estabilidade e a integridade do conjunto.



Figura 6 - Suporte com policromia inserido abaixo da talha da capela, antes da intervenção. Fotografia: Detalhe Lda, 2014.



Figura 7 - Empenamento do entablamento do retábulo. Fotografia: Detalhe Lda.,2014.

Foi construído com ajuda de suporte metálico, uma estrutura na cobertura da capela, de modo a proteger a talha e os demais objetos na humidade. A estrutura com camada plástica, foi mantida até o desmonte total dos objetos da capela.



Figura 8 - Desmontagem da capela com suporte coberto por plástico. Fotografia: Detalhe Lda, 2014.



Figura 9 - Talha e estrutura do retábulo, pormenor na curvatura da madeira. Fotografia: Detalhe Lda, 2014.



Figura 10 - Desmontagem da capela, com a cobertura de plástico. Fotografia: Detalhe Lda, 2014.

A intervenção nas pinturas murais começou com um processo de conservação, que incluiu a limpeza cuidadosa das paredes. Em seguida, foi realizada a remoção da pintura localizada no lado da Epístola, devido ao seu estado de desgaste avançado. Após a remoção, a pintura foi recolocada e fixada na parede utilizando uma base de cal para assegurar sua estabilidade. A pintura do lado direito apresentava sinais de corrimento, o que exigiu uma atenção especial durante o tratamento. Atualmente, apenas a pintura do lado do Evangelho permanece visível, podendo ser observada através de um óculo no primeiro painel inferior.



Figura 11 - Pintura mural, lado da Epístola, antes da intervenção. Fotografia: Detalhe Lda, 2014.



Figura 12 - Limpeza das imagens antes da recolocação. Fotografia: Detalhe Lda., 2014.



Figura 13 - Recolocação da pintura mural, detalhe da cal entorno da pintura. Fotografia: Detalhe Lda., 2014

As esculturas passaram por uma conservação que tinha como principal objetivo preservar sua integridade original, respeitando ao máximo as características históricas de cada uma. Encontrando-se em um estado de conservação regular, essas esculturas foram submetidas a um tratamento cuidadoso e pouco invasivo, que incluiu a limpeza das superfícies, a fixação pontual da camada de policromia, a estabilização de fendas e fissuras, a reintegração cromática e, finalmente, a aplicação de uma camada de proteção e acabamento. O processo começou com a remoção delicada das impurezas acumuladas ao longo dos anos, utilizando um pincel de pelos macios para uma aspiração precisa. Cada

escultura foi tratada com base em suas necessidades específicas. A escultura de São João Evangelista, foi aplicado a técnica *trattegio linear* [59].

O tratamento das peças maiores exigiu uma atenção especial devido aos problemas estruturais associados às suas dimensões, como fendas e fissuras que comprometiam a estabilidade das obras. Nessas situações, foi fundamental a estabilização das fendas utilizando uma pasta de celulose aglutinada em resina *Paraloid B72*, injetada nas fissuras para impedir a progressão dos danos e prevenir futuras infestações biológicas. Em casos mais críticos, onde as fissuras eram mais profundas, foi necessário o preenchimento até a superfície, utilizando fragmentos de madeira de balsa para reforçar a estrutura e garantir sua integridade. A reintegração cromática, aplicada com pigmentos aglutinados em resina acrílica, foi cuidadosamente executada para harmonizar visualmente as áreas tratadas com as superfícies originais, preservando a autenticidade das peças enquanto mantinha a intervenção visível e discernível. A aplicação de uma camada de proteção final, composta por resina acrílica *Paraloid B67* diluída em *White Spirit*, assegurou a durabilidade e a reversibilidade do tratamento, protegendo as superfícies decoradas.

MATERIAL	APLICAÇÃO
Pincel de pelos macios	Utilizado na limpeza inicial das superfícies das esculturas para remover poeira e impurezas sem danificar a camada de policromia.
Cotonetes embebidos em solventes	Aplicados na limpeza geral das superfícies (mantos, bases, carnações) com variações de solventes conforme o tipo de superfície para remover impurezas e resíduos.

[59] O objetivo do *trattegio linear* é permitir que a obra seja apreciada de forma contínua a uma distância normal de observação, enquanto garante que as áreas restauradas sejam claramente identificáveis quando vistas de perto. Isso respeita o princípio ético de "reversibilidade" e "discernibilidade" no restauro, permitindo futuras intervenções e assegurando que a intervenção atual não falsifique a obra original.

Pasta de celulose aglutinada em resina Paraloid® B72	Usada para estabilizar fendas e fissuras nas esculturas, aplicada por injeção para evitar a progressão dos danos e prevenir a infestação biológica.
Fragmentos de madeira de balsa[60] (*Ochroma pyramidale*)	Inseridos nas fendas mais largas para reforçar a estrutura das esculturas, particularmente nas bases que apresentavam maior desgaste.
Pigmentos aglutinados em resina acrílica	Utilizados na reintegração cromática das lacunas, aplicados para harmonizar visualmente as áreas tratadas com as superfícies originais.
Resina acrílica Paraloid B67 diluída em White Spirit	Aplicada como camada final de proteção e acabamento, escolhida por sua eficácia em proteger as superfícies decoradas, garantindo estabilidade e reversibilidade.

[60] A madeira de balsa, originária da árvore *Ochroma pyramidale*, é uma das mais leves e macias do mundo, amplamente utilizada em aplicações que demandam leveza e resistência.



Figura 14 - Limpeza com cotonete e solvente - escultura São João Evangelista. Fotografia: Detalhe Lda, 2014.



Figura 15 - Injeção de pasta de celulose aglutinosa - base escultura Santa Quitéria. Fotografia: Detalhe Lda, 2014.



Figura 16 - Reintegração cromática - escultura Sant'Ana com a Virgem. Fotografia: Detalhe Lda, 2014.

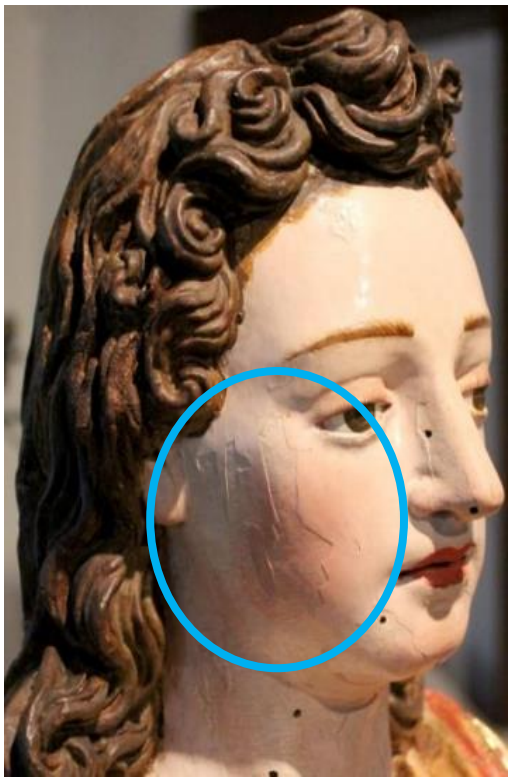


Figura 17 - Intervenção com técnica trattegio linear. Escultura São João Evangelista. Fotografia: Detalhe Lda, 2014.

O processo de restauro dos caixotões foi conduzido de maneira semelhante ao das esculturas, com um foco na conservação e preservação das pinturas. Inicialmente, as

camadas de policromia dos caixotões foram fixadas utilizando adesivo de cola de pelica, especialmente durante o desmonte do teto. Em áreas que necessitavam de uma fixação adicional, foi utilizada uma espátula quente para assegurar uma aderência adequada. A limpeza do verso das pinturas, ou tardoz, foi realizada com uma solução de água e álcool, após uma aspiração inicial para remover a sujeira solta. As lacunas presentes nas pinturas foram preenchidas com uma massa de preparação composta por cré e cola de pelica. O cré, um gesso fino, foi utilizado por suas propriedades que permitem criar uma superfície estável e lisa, aderente à base original das obras. Essa massa foi aplicada para nivelar as áreas desgastadas e preparar as superfícies para a reintegração cromática, garantindo que as áreas restauradas se integrem de maneira harmoniosa com o restante da superfície.

MATERIAIS	APLICAÇÕES
Adesivo de cola de pelica	Utilizado na fixação das camadas de policromia durante o desmonte do teto, assegurando a estabilidade das pinturas.
Espátula quente	Aplicada na fixação adicional de zonas específicas das pinturas, garantindo uma aderência adequada do adesivo e da camada pictórica.
Solução de água/álcool	Usada na limpeza do verso (tardoz) das pinturas, removendo sujeiras e impurezas após a aspiração preliminar.
Massa de preparação à base de cré e cola de pelica	Utilizada para preencher lacunas nas pinturas, integrando visualmente as áreas restauradas com a superfície original.



Figura 18 - Aplicação de crê sob painel - caixotao nº8. Fotografia: Detalhe Lda.,2014.



Figura 19 - Reintegração cromática - caixotão nº 8. Fotografia: Detalhe Lda.,2014.



Figura 20 - Aplicação de crê sob lacuna de painel - caixotão nº13. Fotografia: Detalhe Lda.,2014.



Figura 21 - Reintegração cromática - técnica do trateggio linear. Fotografia: Detalhe Lda.,2014.

A limpeza das relíquias foi realizada com o objetivo de preservar as poucas relíquias originais restantes, como as medalhas de cera (*Agnus Dei*) e fragmentos de ossos. Devido ao estado deteriorado de alguns relicários, onde os vidros estavam partidos ou substituídos por película de nitrato de celulose, que se tornou opaca e quebradiça com o tempo, as medalhas de cera apresentavam acúmulo de sujeira. A limpeza dessas medalhas foi feita de forma superficial, utilizando uma emulsão de *white spirit*. Essa abordagem foi adotada para remover a sujeira superficial sem causar danos adicionais às

relíquias de cera, que já mostravam sinais de intervenções anteriores. O processo foi conduzido com cuidado para garantir a preservação do material original.

Além disso, a ausência de várias relíquias em cera comprometeu a apresentação da capela como relicário. Para restaurar a integridade visual do conjunto, foram criadas réplicas de relíquias em cera[61], que preencheram os espaços vazios nos relicários, facilitando a identificação e compreensão das peças pelos visitantes.

MATERIAIS	APLICAÇÃO
Emulsão de white spirit	Utilizada para a limpeza superficial das medalhas de cera, removendo a sujeira acumulada sem danificar o material.
Película de nitrato de celulose	Substituiu originalmente os vidros dos relicários, mas deteriorou-se com o tempo, necessitando de substituição.
Réplicas de relíquias em cera	Criadas para preencher os espaços vazios nos relicários, restaurando a aparência original do conjunto e facilitando sua compreensão pelos visitantes.

[61] A empresa Detalhe utiliza réplica de relíquia para se referir ao material branco, que foi inserido dentro destes espaços, como forma de salientar sua função.



Figura 22 - Separação dos medalhões com relicário. Fotografia: Detalhe Lda.,2014.



Figura 23 - Relicário do lado da Epistola, relíquias foram removidas. Fotografia: Detalhe Lda.,2014.



Figura 24 - Limpeza de agnus dei com white spirit. Fotografia: Detalhe Lda.,2014.



Figura 25 - Agnus dei antes da intervenção e limpeza. Fotografia: Detalhe Lda.,2014.

Na fase final da intervenção, que envolveu a recolocação dos elementos da capela, a instituição decidiu realizar essa etapa de maneira aberta ao público. Essa abordagem teve como objetivo sensibilizar os visitantes e a comunidade sobre a importância da preservação do patrimônio cultural português. Os processos de restauro foram documentados em vídeo e disponibilizados no canal do museu no YouTube[62], ampliando o acesso e o engajamento com o projeto. Em complemento ao trabalho de conservação, foram elaborados dois catálogos que registam as relíquias e o conjunto escultórico da capela.

[62] Vídeos disponíveis através do link: https://www.youtube.com/watch?v=Tpr3mwD2aD0&list=PLXWpk0tJU7SqP6ueiIlZLl1Vd__Lk21p4&index=17 [Consultado em 12/08/2024 às 14:30]

O catálogo "INventaMUSEU 04: Agnus Dei" foi desenvolvido como parte de um esforço contínuo do Museu de Lamego de documentar e preservar seu acervo. Esta publicação integra uma série de catálogos online que visam não apenas registar, mas também divulgar de forma acessível e detalhada as peças do museu. Além de servir como recurso para a comunidade científica, o catálogo tem como objetivo sensibilizar o público em geral para a importância da preservação do patrimônio cultural. No que consiste o conjunto escultórico, o catálogo "A Glorificação do Divino" foi criado dentro de um projeto mais amplo de preservação e divulgação do acervo, que também incluiu a criação de um projeto de mecenato. Esse projeto busca mobilizar a comunidade e atrair patrocinadores para apoiar a manutenção e conservação das obras, garantindo a continuidade das ações de preservação e promovendo atividades educativas que reforcem a valorização do patrimônio histórico e artístico.

3. Capela de São João Evangelista

O Claustro Maior no Mosteiro das Chagas, em Lamego, representa um exemplo notável e significativo da arquitetura conventual feminina de clausura em Portugal. Este espaço não apenas abrigava a Capela de São João Evangelista, mas também funcionava como um núcleo essencial para a vida religiosa e devocional das freiras residentes. Situado no coração do mosteiro, o Claustro Maior servia como um ponto de convergência entre o sagrado e o cotidiano, facilitando a integração da contemplação espiritual com as atividades cotidianas.

A arquitetura do Claustro Maior no Mosteiro das Chagas, em Lamego, era meticulosamente projetada para criar um ambiente de paz e introspeção, essencial para as práticas religiosas das beatas. A Capela de São João Evangelista, localizada neste espaço, oferecia um lugar dedicado à adoração e meditação, reforçando a presença espiritual que impregnava o convento. Esta capela, em particular, destacava-se tanto pela sua importância arquitetónica quanto espiritual, servindo como um centro de oração para as freiras.[63]

[63] Cf. **SILVA**, José Sidónio Meneses da. (1998). *O Mosteiro das Chagas de Lamego: Vivências, Espaços e Espólio Litúrgico (1588-1906)*. Vol. 1. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal. Universidade do Porto, p. 81.

O Claustro Maior no Mosteiro das Chagas, em Lamego, além da Capela de São João Evangelista, abrigava várias capelas menores, cada uma dedicada a um santo específico. Essas capelas eram essenciais para a vida monástica, servindo como locais para missas privadas, orações e práticas devocionais, reforçando a autossuficiência religiosa da comunidade.

> *As capelas não eram apenas destaques arquitetónicos, mas também desempenhavam funções vitais na vida espiritual e comunitária das freiras. Cada capela permitia um relacionamento mais íntimo com os santos, proporcionando espaços de refúgio e contemplação. A presença dessas capelas facilitava a prática da fé e o cumprimento das obrigações espirituais, sem a necessidade de contato com o mundo exterior, fortalecendo a coesão e a identidade do convento.*[64]

Além de atender às necessidades espirituais, as capelas desempenhavam um papel educacional significativo. As freiras mais jovens recebiam instrução religiosa nesses locais, aprendendo sobre a vida e os ensinamentos dos santos, bem como sobre os rituais e liturgias da Igreja Católica. Este aspeto educacional era fundamental para manter a rigorosidade teológica e a profundidade da compreensão religiosa dentro do mosteiro, garantindo a continuidade do conhecimento e da tradição religiosa essenciais para a vida monástica de clausura.[65]

O design do Claustro Maior refletia a função das capelas devocionais nele inseridas. *A arquitetura era planejada para facilitar a reclusão e a meditação, com corredores amplos e arcos suaves que guiavam as freiras através do espaço sagrado, promovendo uma atmosfera de tranquilidade e recolhimento*[66]. A disposição das capelas ao redor do claustro permitia que a luz natural iluminasse suavemente o interior, criando um ambiente que complementava a solenidade das práticas devocionais diárias.

Dentro deste contexto, as capelas devocionais no Claustro Maior não se limitavam a ser espaços físicos, desempenhavam a função de meio central na expressão da fé e na

---

[64] Cf. **SILVA**, José Sidónio Meneses da. (1998). *O Mosteiro das Chagas de Lamego: Vivências, Espaços e Espólio Litúrgico (1588-1906)*. Vol. 1. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal. Universidade do Porto, p. 82.
[65] Cf. *Idem, ibidem*.
[66] Cf. *Idem, pp.* 83-84.

identidade religiosa das freiras. Cada capela possuía uma "singularidade que refletia diretamente a espiritualidade da ordem", proporcionando um espaço onde as práticas devocionais reforçavam os laços comunitários e espirituais dentro do mosteiro. A Capela de São João Evangelista, inserida nesse ambiente, destaca-se pela sua importância histórica e artística, sendo considerada a mais valiosa do acervo do extinto Convento das Chagas de Lamego.[67]

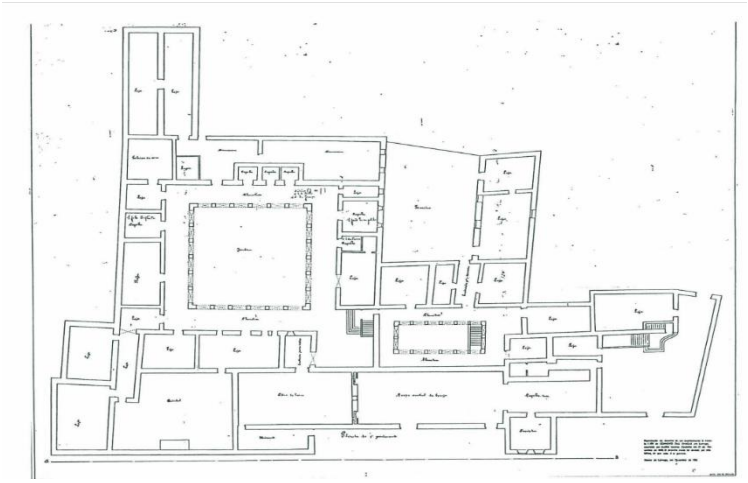


Figura 26 - Planta baixa - 1º pavimento. Convento das Chagas de Lamego. Ilustração retirado do trabalho académico de José Sidónio.

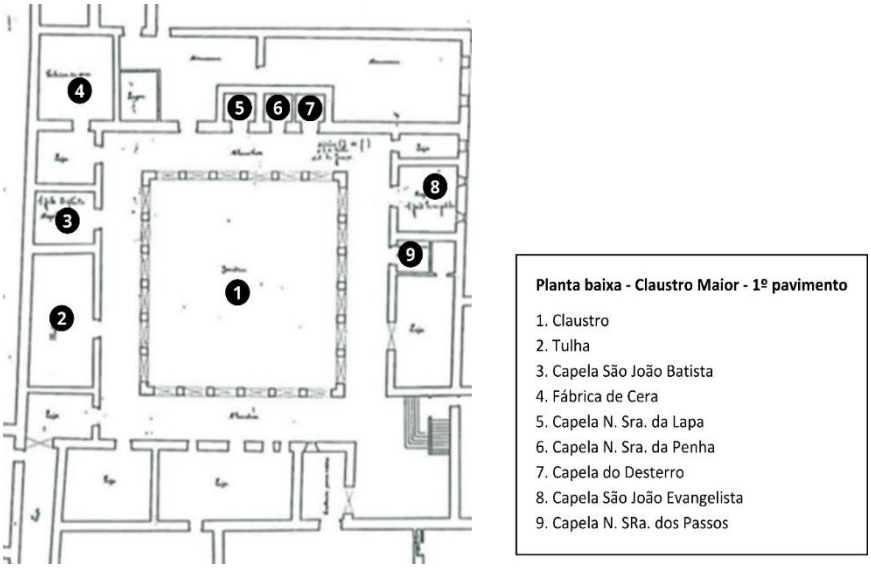


Figura 27 - Planta baixa – claustro maior - pormenores capelas. Ilustração retirada do trabalho de José Sidónio.

[67] Cf. **SILVA**, José Sidónio Meneses da. (1998). *O Mosteiro das Chagas de Lamego: Vivências, Espaços e Espólio Litúrgico (1588-1906)*. Vol. 1. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal. Universidade do Porto, p. 81.

A relevância desta capela não reside apenas em seu valor devocional, mas também na opulência da decoração barroca, que surgiu como resposta às diretrizes da reforma católica, e foi compulsivamente utilizado para reafirmar os valores da fé em face dos desafios trazidos pela Reforma Protestante. A Capela de São João Evangelista, sendo uma capela-relicário, transcende a mera função decorativa da arte barroca, desempenhando um papel didático e espiritual que se integra profundamente nas práticas religiosas do período e no culto das relíquias sagradas.

Segundo Lameira, na obra *Retábulos Relicários*, o culto das relíquias está profundamente enraizado na tradição da Igreja Católica Apostólica Romana. O termo "relíquia", derivado do latim *reliquiae*, refere-se aos restos mortais ou a objetos associados a figuras sagradas, que são preservados e venerados pela sua significância espiritual. A Capela de São João Evangelista, com sua ornamentação barroca, incorpora esses elementos, consolidando-se como um espaço onde a veneração das relíquias, sejam elas partes corporais de santos ou objetos que a eles pertenceram, desempenha um papel fundamental.[68]

As relíquias fazem parte da Igreja Católica desde o início da sua missão. Mas muitas outras religiões veneraram também as lembranças de seus fundadores ou de membros proeminentes. O Islão, que em princípio rejeita a veneração das relíquias, de facto compreende a necessidade profundamente sentida de muitos de seus seguidores multi-culturais e tem os seus próprios santuários de relíquias do profeta e de outros homens santos proeminentes.[*69*]

Durante o processo de restauro da Capela de São João Evangelista, realizado entre 2013 e 2014, foram feitas inúmeras descobertas significativas em relação aos objetos e relíquias nela contidos. O restauro proporcionou uma oportunidade única para o estudo aprofundado do espaço e de seus detalhes, permitindo uma análise minuciosa de cada elemento da capela e sua interação com o ambiente em que estava inserida. Este estudo visa explorar esses aspectos de forma detalhada, facilitando a compreensão de sua

[68] Cf. **LAMEIRA**, F., **EVARISTO**, C., & **LOUREIRO**, J. J. (Coords.). (2016). *Retábulos relicários.* Universidade do Algarve, p. 16-17.
[69] *Cf. Idem, p. 18.*

relevância artística e cultural, tanto para a comunidade de Lamego quanto para os estudiosos e apreciadores da arte sacra portuguesa.

3.1. Estrutura

Os condicionamentos políticos, econômicos, culturais, sociais e religiosos desempenharam um papel crucial na aceitação do barroco em Portugal. O barroco se estabeleceu como um movimento carregado de uma nova linguagem visual, caracterizada pela sua detalhada e persuasiva expressividade, com o propósito de envolver, seduzir e convencer o espectador. Elementos como a talha e o azulejo, de forma sutil, porém impactante, foram fundamentais na implementação das diretrizes iconográficas estabelecidas pelo Concílio de Trento.

As transformações nos espaços sacros medievais foram profundas, alterando sua fisionomia e a forma como eram percebidos. *Iniciam-se pela abertura de janelas, substituindo as antigas frestas*[70], permitindo uma nova interpretação do interior, onde a ornamentação e o cerimonial litúrgico ganhavam destaque. Elementos como a talha, o azulejo e as pinturas em *trompe-l'oeil*[71] nos tetos e abóbadas, juntamente com a imaginária e a policromia, foram cruciais para essa nova leitura. Esses elementos transformaram os antigos templos em espaços mais acolhedores e sensoriais, criando um ambiente voltado aos sentidos e à contemplação.

Nesse cenário, *o papel dos crentes resume-se a meros espectadores*[72], que seguiam um caminho de salvação considerado o único e verdadeiro meio de alcançar a redenção. A metamorfose dos espaços interiores ao longo do último quartel do século XVI e durante o século XVIII resultou em uma nova dinâmica, que respondia às necessidades litúrgicas emergentes impostas pela Igreja Católica. O espaço sacro barroco emergiu com características de intimismo e uma sobrecarga decorativa proporcionada por esses elementos. "É um interior didático, sagrado e ostentoso", refletindo a riqueza e a ostentação, especialmente através do dourado dos retábulos. É precisamente nesses

---

[70] Cf. **QUEIRÓS**, C. S. F. (2001). *Os retábulos da cidade de Lamego e o seu contributo para a formação de uma escola regional: 1680-1780* [Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto]. Edição do Autor. http://hdl.handle.net/10216/18573, p. 54.

[71] É uma técnica artística que, por meio recursos de perspetiva e sombreamento, produz a ilusão ótica de tridimensionalidade em superfícies bidimensionais.

[72] Cf. **QUEIRÓS**, C. S. F. (2001). *Os retábulos da cidade de Lamego e o seu contributo para a formação de uma escola regional: 1680-1780* [Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto]. Edição do Autor. http://hdl.handle.net/10216/18573, p. 55.

retábulos que se concentra a mensagem iconográfica e doutrinal mais significativa das igrejas e capelas.[73]

O novo espaço sacro barroco é um espaço intimista com uma grande sobrecarga decorativa proporcionada por estes elementos. É um interior didáctico, sagrado e ostentoso. Esta manifestação de riqueza e ostentação é reflectida no dourado dos retábulos. É nestes que se concentra a mensagem iconográfica e doutrinal mais importante das igrejas e capelas.[74]

A Igreja, como casa de Deus e dos homens, é um espaço de culto e celebração, onde Vida e Morte se encontram e se celebram. Para o homem dos séculos XVII e XVIII, ela transmite paz e a necessidade de acreditar em um ser superior que ele incessantemente procura, em uma busca constante pela perfeição e salvação eterna. Utilizando todos os meios disponíveis, a Igreja intencionalmente dispõe esses recursos de forma cenográfica, dirigidos à sensibilização do crente, fazendo da arte um precioso auxiliar e instrumento de propagação da fé. Carla Sofia, em seu estudo acerca dos retábulos lamacensces reitera o papel desta arte "totalmente dirigida, imposta e condicionada", com o objetivo de enfatizar os novos dogmas na mentalidade dos fiéis e descrentes.[75] *"Ela capitaliza a sensibilidade do crente para indiretamente o orientar na sua desorientação e o 'dominar'"*.[76]

As diretrizes conciliares tridentinas foram determinantes na moral, na fé e na liturgia a seguir. O barroco nasceu desse processo desencadeado pela Contra-Reforma. A mística deu lugar à ascética, moldando a personalidade dos artistas encarregados de criar as obras, fazendo reemergir uma mentalidade platônica e idealista. Isso se reflete na maneira como o crente interpreta o que vê: *"interpreta à sua maneira o que vê e não o que realmente está representado"*, transferindo suas vivências para o domínio puramente terreno do que está a contemplar.[77]

---

[73] Cf. **QUEIRÓS**, C. S. F. (2001). *Os retábulos da cidade de Lamego e o seu contributo para a formação de uma escola regional: 1680-1780* [Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto]. Edição do Autor. http://hdl.handle.net/10216/18573, p. 55.
[74] Cf. *Idem*, p. 55-56
[75] Cf. *Idem, ibidem.*
[76] Cf. *Idem, p. 56.*
[77] Cf. *Idem*, p. 55-56.

Nesse contexto de transformações espirituais e artísticas, o Claustro Maior do Mosteiro das Chagas, em Lamego, emerge como um exemplo marcante da arquitetura conventual feminina de clausura em Portugal. Este espaço não apenas reflete a influência das novas diretrizes religiosas, mas também testemunha as mudanças estilísticas ocorridas ao longo dos séculos. As capelas dentro deste claustro, especialmente a de São João Evangelista, ilustram como a comunidade monástica adaptou e renovou seus espaços sagrados para atender às novas necessidades litúrgicas e estéticas. A dedicação das freiras em preservar e enriquecer seu ambiente de fé é evidente nas reformas e na manutenção desses locais de culto, sublinhando sua profunda devoção e compromisso com a espiritualidade.

A Capela de São João Evangelista, situada ao levante do claustro, era a maior e mais valiosa de todas as capelas do Mosteiro das Chagas. Com aproximadamente vinte e oito metros quadrados, foi avaliada em 200$000 réis em 1897, enquanto suas vinte e cinco imagens foram estimadas em 120$000 réis. Atualmente, apenas dezoito dessas esculturas permanecem na capela, que, assim como as demais, foi trasladada para o Museu de Lamego. Esta informação, conforme documentado no trabalho de mestrado de José Sidónio, sublinha a importância material e espiritual deste espaço dentro do mosteiro.[78]

Embora a capela de São João Evangelista não tenha uma data de construção precisa, M. Gonçalves da Costa sugere que ela foi renovada no início do século XVIII. *Em 3 de janeiro de 1709, o bispo D. Tomás autorizou "Fr. António de Anunciação e seu companheiro, Fr. Manuel de S. Bernardo, a benzerem todas as imagens da capela de S. João Evangelista, em número de 25, além de outras de meio relevo, na presença do confessor P. Manuel de Carvalho".*[79] As freiras financiaram a renovação da capela e pretendiam dourá-la após oferecerem as imagens estofadas, evidenciando seu empenho e devoção.[80]

A renovação mencionada e os elementos arquitetônicos empregados indicam que a capela original era maneirista, datando da primeira metade do século XVII. No entanto, as colunas torsas, os quartelões das paredes laterais e a multiplicidade de acantos que

[78] Cf. **SILVA**, José Sidónio Meneses da. (1998). *O Mosteiro das Chagas de Lamego: Vivências, Espaços e Espólio Litúrgico (1588-1906)*. Vol. 1. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal. Universidade do Porto, p. 83-84.
[79] Cf. *Idem.*
[80] Cf. *Idem, ibidem.*

adornam todo o conjunto são resultados de intervenções realizadas na primeira metade do século XVIII. Estas modificações foram necessárias porque o perfil maneirista não correspondia mais aos novos conceitos estéticos. As religiosas, portanto, decidiram incorporar o espírito barroco à capela através de uma remodelação significativa. Os motivos presentes nos relevos do retábulo seguem de maneira fiel aqueles do altar dedicado ao mesmo santo, localizado na igreja e datado do início do século XVII. Essa continuidade estilística e iconográfica evidencia a ligação intrínseca entre os diferentes espaços sagrados do mosteiro, destacando a evolução tanto das práticas religiosas quanto das expressões artísticas ao longo do tempo. A Capela de São João Evangelista, nesse sentido, constitui uma síntese harmoniosa das tradições maneiristas e barrocas, refletindo as transformações estéticas e espirituais experimentadas pela comunidade.[81]

3.1.1. Talha Dourada

No último quartel do século XVII, a talha dourada portuguesa sofreu uma transformação profunda, conferindo-lhe um caráter nacional distinto. Esta revolução decorativa foi o resultado de uma longa transição durante a qual surgiram em Portugal várias tendências na ornamentação de retábulos e outros géneros de talha. Após 1675, essas tendências floresceram e se consolidaram, dando origem a uma nova estrutura escultural, dinâmica e de movimento, elementos que conferiram aos retábulos portugueses uma unidade visual marcante.[82]

No contexto da talha dourada portuguesa, dois elementos fundamentais emergiram como características distintivas do estilo nacional: a coluna de fuste em espiral, conhecida como "salomónica", e os arcos concêntricos. Juntos, esses elementos proporcionaram aos retábulos portugueses uma nova estrutura, mais escultural do que arquitetónica, dinâmica em vez de estática, emprestando-lhes um sentido de movimento e efeito de unidade. Com folhas de acanto em alto relevo, esses componentes produziram a primeira manifestação inteiramente barroca na história da arte portuguesa.[83]

---

[81] Cf. **SILVA**, José Sidónio Meneses da. (1998). *O Mosteiro das Chagas de Lamego: Vivências, Espaços e Espólio Litúrgico (1588-1906)*. Vol. 1. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal. Universidade do Porto, p. 84.
[82] Cf. **SMITH, Robert.** (1962). *The Woodcarving in Portugal*. Lisbon: Livros Horizonte, p. 69.
[83] Cf. *Idem*, p. 72.

Iniciando a leitura pelos painéis que constituem as fiadas inferiores da capela do santo evangelista, compostas por cinco painéis, de cada lateral, ricamente ornamentados, intercalando suas decorações com folhas de acanto, pássaros e cachos de uva. Segundo Robert Smith,

> *"[...] A folha de acanto era muito empregada também em mísulas que apoiam as colunas, não raramente combinada com <<meninos>>, pássaros – identificados como fénices, ou seja, símbolos da Ressurreição – e carrancas, em composições extravagantemente barrocas."*[84]

Os painéis possuem molduras douradas e, a partir da primeira mísula, são assentes em base com detalhamento em folhas de acanto em forma de X. *A folha de acanto aparece na decoração do estilo nacional de diferentes maneiras, [...] dispõe-se também em agrupamentos geométricos, sendo as mais características em forma de X ou em 8, quando imitam volutas.*[85] Os painéis decorativos possuem fundo azul e vermelho, e estão intercalados. As decorações possuem pouca variação, todas apresentam folhas de acanto, um espaço central arredondado para abrigar um *agnus dei* e na maioria dos casos, pássaros, dispostos harmoniosamente com a decoração *acântica*[86] que o envolve.



Figura 28 - Primeiro painel - ilharga - parede do lado da Epístola. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.

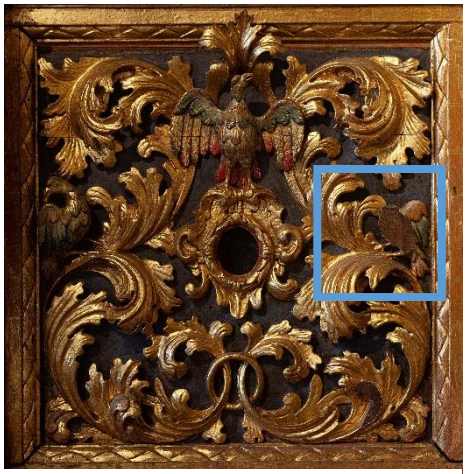


Figura 29 - Primeiro painel - ilharga - parede do lado do Evangelho. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.

[84] Cf. Cf. **SMITH, Robert.** (1962). *The Woodcarving in Portugal*. Lisbon: Livros Horizonte, p. 71
[85] Cf. *Idem.*
[86] Robert Smith, no livro *The Woodcarving in Portugal*, utiliza da expressão "acântica" para referir-se à ornamentação predominante do período do barroco nacional, salientando a importância deste elemento decorativo e a influência com a decoração barroca italiana e alemã, onde a folha de acanto também possuía um papel preponderante no início do século XVII.

Os primeiros painéis que adornam as ilhargas de ambas as paredes apresentam uma decoração semelhante, ambos possuem fundo em tom azul escuro, e folhas de acanto que são esculpidas em alto relevo, formando movimentos circulares ao longo da superfície. Entre essas folhagens, encontram-se três fênix, dispostas de maneira intercalada em uma composição piramidal. Os animais localizados nas laterais do painel parecem pousar suavemente sobre as folhas de acanto, com seus pescoços levemente torcidos para o lado oposto.

Na imagem 28, observa-se que um dos animais não está mais presente no painel, possivelmente devido ao desgaste ao longo do tempo ou a danos ocorridos durante a transladação da capela para o espaço onde ela atualmente se encontra. Esses painéis possuem um espaço central arredondado, destinado à colocação de relíquias. No painel localizado do lado do Evangelho, representado na figura 28, esse espaço não está coberto com material branco, permitindo que se veja a pintura mural de Baco, descoberta durante a última intervenção em 2014.



Figura 30 - Segundo painel - ilharga - parede do lado da Epistola. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.



Figura 31 - Segundo painel - ilharga - parede do lado do Evangelho. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.

Os segundos painéis, que compõem a ilharga da capela do Santo Evangelista, possuem decoração “acantada” em alto relevo, evidenciando um trabalho minucioso e detalhado. O fundo, pintado em um vermelho vibrante, realça as folhas de acanto, que se dispõem de forma curvilínea por toda a superfície, criando um efeito visual dinâmico que transmite movimento e vida à composição.

No centro de cada painel, três fênixes, estão organizadas em uma disposição triangular invertida, em torno do espaço reservado para relíquias. A fênix inferior é representada com as asas abertas e a cabeça inclinada a 45 graus, enquanto outras as duas aves adotam uma postura de reverência, com as cabeças direcionadas ao espaço central do óculo. Este espaço, originalmente destinado a abrigar relíquias, foi coberto com material branco na última intervenção, destacando-se sutilmente em meio à ornamentação elaborada. A composição dos elementos, combinada com a escolha dos materiais e a disposição dos pássaros, reflete a cuidadosa consideração estética e simbólica que caracteriza esses painéis, integrando-os harmoniosamente ao contexto histórico da capela.



Figura 32 - Terceiro painel - ilharga – parede do lado da Epistola. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.



Figura 33 - Terceiro painel - ilharga - parede do lado do Evangelho. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.

Os terceiros painéis, conforme apresentados nas Figuras 32 e 33, possuem um fundo azul, em tonalidade escura, servindo de base para folhas de acanto esculpidas em alto relevo e dois pássaros. As folhas de acanto são organizadas em formas curvilíneas que criam uma leve sensação de movimento, respeitando os limites do painel, com exceção das partes superiores destes painéis, onde duas folhas se projetam além da moldura, como mostrado na Figura 32. Na Figura 33, essa mesma característica aparece danificada, o que pode ser resultado do processo de transladação da capela.

Os pássaros fênixes, com coloração dourada e detalhes em vermelho, estão dispostos simetricamente ao lado do espaço circular central destinado à relíquia. Suas posições,

com corpos voltados para as extremidades do painel, asas semi-abertas e cabeças erguidas, criam uma composição equilibrada que se integra ao restante da ornamentação. A combinação das cores e a organização dos elementos reforçam a harmonia visual do painel e refletem a atenção dedicada à sua função tanto decorativa quanto simbólica. A interrupção na continuidade da ornamentação na Figura 34 evidencia as dificuldades encontradas na preservação dessas obras durante o processo de transladação e restauração.

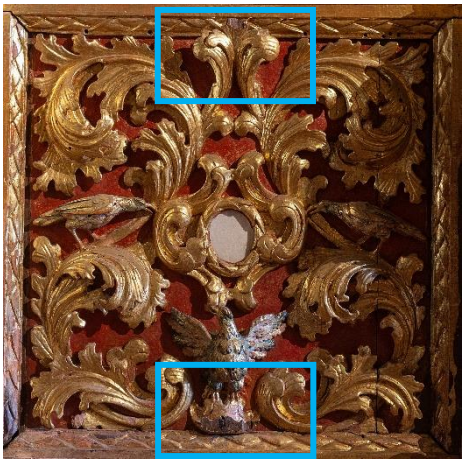


Figura 34 - Quarto painel - ilharga - parede lateral do lado da Epistola. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.



Figura 35 - Quarto painel - ilharga - parede do lado do Evangelho. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.

Os quartos painéis, ilustrados nas Figuras 34 e 35, apresentam um fundo vermelho que serve de base para folhas de acanto em alto relevo, acompanhadas por três fênix dispostas sob essas folhas. As folhas de acanto são organizadas em formas curvilíneas, criando uma leve sensação de movimento que percorre a superfície dos painéis. Em ambos os painéis, as folhas se projetam ligeiramente além da moldura dourada, tanto na parte superior quanto na inferior. No painel do lado da Epístola, mostrado na Figura 35, as extremidades dessas folhas projetadas estão quebradas, provavelmente em decorrência do processo de transladação da capela.

Os três pássaros fênix estão dispostos em uma composição triangular invertida ao redor do espaço circular destinado à relíquia. No painel da Figura 35, o pássaro inferior é representado com as asas abertas e possui uma coloração dourada com detalhes em azul-escuro. Os pássaros superiores ladeiam o óculo central, inclinando-se em direção ao centro do painel, com os bicos abertos e voltados para a moldura acantada que circunda

o óculo. Essa disposição dos elementos ornamentais cria uma composição equilibrada e funcional, que se integra à decoração geral dos painéis e reforça sua função devocional.



Figura 36 - Quinto painel - ilharga - parede do lado da Epístola. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.



Figura 37 - Quinto painel - ilharga - parede do lado do Evangelho. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.

Os quintos painéis, ilustrados nas figuras 36 e 37, possuem um fundo em tom azul-escuro, sobre o qual se desenvolve uma ornamentação composta por folhas de acanto e flores, sem a presença de pássaros. As folhas de acanto são distribuídas ao longo do painel em formas curvilíneas, criando uma leve sensação de movimento. As flores, que têm seus caules interligados às folhagens de acanto, são apresentadas em coloração dourada com detalhes em vermelho e estão voltadas para o fundo do painel. Na parte superior do painel do lado do Evangelho, duas folhas de acanto se projetam além da moldura dourada que delimita o painel, conforme observado na Figura 37.

No painel da parede do lado da Epístola, ilustrado na Figura 36, são visíveis duas quebras nas folhas de acanto, provavelmente decorrentes do processo de transladação da capela. O espaço circular central, destinado a abrigar relíquias, está coberto com material branco e é cercado por uma moldura que, na parte inferior, se conecta a duas folhas de acanto em formato curvo, evocando a imagem de um cálice. A organização dos elementos ornamentais demonstra uma integração harmoniosa entre os motivos florais e vegetais, refletindo um cuidado na composição que equilibra as exigências estéticas e devocionais dos painéis.



Figura 38 - Sexto painel - ilharga - parede central, lado direito. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.



Figura 39 - Sexto painel - ilharga - parede central, lado esquerdo. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.

Os painéis da parede central da capela, correspondendo à parede onde se localiza o retábulo, apresentam um fundo vermelho ornamentado com folhas de acanto em alto relevo e duas fênixes posicionadas na parte superior. As folhas de acanto são dispostas em movimentos curvilíneos, criando uma leve sensação de dinamismo. No centro do painel, as folhagens assumem formas que se assemelham a mísulas acantadas, criando uma moldura natural em torno do óculo, o qual é destinado a abrigar relíquias e foi coberto com material branco durante a última intervenção. Essa moldura central reforça a importância simbólica do óculo na composição geral do painel.

As fênixes, situadas na parte superior dos painéis, são representadas de perfil, com uma asa estendida em direção à outra, criando uma ligação visual entre as figuras. Com os bicos abertos e apoiadas em folhas de acanto curvadas, elas completam a composição do painel. A disposição desses elementos, combinada com a escolha das formas e cores, contribui para a coerência visual dos painéis e reforça a integração entre os aspectos decorativos e simbólicos da obra.



Figura 40 - Painel inferior do lado do Evangelho, com pormenor decorativo das mísulas. Fotografia: Fernanda Josino Silva. Design: Lucas Silva, 2024.

Os painéis descritos anteriormente são delimitados por mísulas acantadas, como observado na Figura 40, e desempenham a função de separar e organizar as diferentes seções dos painéis. Estas mísulas, características da talha barroca nacional, são ricamente ornamentadas com folhas de acanto em relevo. A partir da segunda mísula, nota-se o acréscimo decorativo de folhas de acanto com detalhes em vermelho na área correspondente ao plinto, conforme destacado na imagem, o que contribui para a continuidade estética e a integração dos elementos ornamentais.

As mísulas também apresentam detalhes laterais em azul-escuro e vermelho, que se alternam, criando um contraste que realça a ornamentação, conforme figura 41. O formato em "S", típico do estilo barroco, sugere um movimento fluido, enquanto o dourado aplicado nos contornos destaca as formas e acrescenta profundidade à composição. Dispostas em seis unidades ao longo de cada lateral da parede, essas mísulas não apenas dividem os painéis, mas também contribuem para a coerência visual e a harmonia estética do conjunto decorativo da capela, integrando-se de maneira equilibrada ao contexto arquitetónico e ornamental.



Figura 41 - Capela São João Evangelista, destaque lateral mísulas. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.

As mísulas na capela são encimadas por um entablamento composto por três elementos: a arquitrave, o friso e a cornija. A arquitrave, situada diretamente sobre as mísulas, é a faixa horizontal que distribui o peso das partes superiores da estrutura, proporcionando suporte e estabilidade. Acima da arquitrave, encontra-se o friso, que na capela é decorado com motivos vegetalistas, conforme figura 42, especificamente folhas de acanto curvadas. Essa decoração cria uma sensação de movimento e profundidade, integrando-se harmoniosamente com o restante da ornamentação. O friso também inclui três óculos, destinados as relíquias, que se repetem ao longo da parede da capela, conferindo continuidade visual à decoração.

No topo do entablamento a cornija está projetada para fora, marcando a transição entre o friso e as estruturas superiores. A cornija é decorada com modilhões e dentículos, elementos que acrescentam detalhamento à composição e ajudam a criar uma definição clara entre as diferentes seções do entablamento. Todo o conjunto do entablamento, com suas partes interligadas, desempenha tanto uma função estrutural quanto decorativa, contribuindo para a coesão e o equilíbrio estético da capela.



Figura 42 - Entablamento painéis inferiores, capela são João Evangelista. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.

Da parede lateral do lado do Evangelho, da esquerda para a direita, temos as representações: Santa Úrsula, São Lourenço Justiniano, Santa Ana e a Virgem, Santa Rosa de Lima, São Gonçalo de Amarante. Na fiada superior, da esquerda para a direita, temos as presentações: Santa Teresa de Ávila, Santa Clara e Santa Luzia. As esculturas do altar, estão representados, da esquerda para a direita, respetivamente: São Paulo, São João Evangelista e São Tiago. A lateral do lado da Epístola, estão representados, da esquerda para a direita, respetivamente: Menino Jesus com a cruz, Santa Catarina de Siena, São Luís rei de França, São Francisco Xavier e Santa Quitéria. Na fiada superior, da esquerda para a direita, estão representados: São Brás, Santo Inácio de Antioquia e São Miguel.

As esculturas dos santos estão abrigadas em nichos com arcos de volta perfeita, centralizados por uma pequena mísula, e estão assentes em pilastras, ambos decorados com folhas de acanto. Cada nicho possui um fundo, que varia em cor, de vermelho para o preto. Acima de cada arco, os remates variam em decoração, entre anjos e óculos arredondados. Os nichos são divididos por mísulas acantadas, com decoração de flores no centro, encimadas por capitéis coríntios. As cornijas decoradas são interrompidas por espaços ovalados, destinados a abrigar medalhões de cera, que estão centralizados por volutas.



Figura 43 - Parede do lado do Evangelho - pormenor nichos. Fotografia: Fernanda Josino Silva, Design: Lucas Silva.

Ao longo da parede a decoração segue os mesmos padrões, característicos do barroco nacional. Alguns medalhões ovais, não se encontram presentes atualmente, conforme destacada na figura 43, sob os nichos que abrigam as esculturas de Santa Rosa de Lima e São Gonçalo de Amarante, possivelmente resultado de desgastes acumulado

nos anos que permaneceu no extinto convento das Chagas. A capela, após sua transladação na década de vinte do século XX, encontrava-se com fortes indícios de desgaste e humidade. As fiadas superiores da capela apresentam pequenas variações na composição decorativa. Em vez das tradicionais mísulas acantadas que delimitavam a leitura vertical da parede, é possível notar a utilização de uma pilastra com fuste decorado em auto relevo com folhas de acanto, encimada por um capitel coríntio. Além disso, a estrutura inclui quatro óculos projetados para abrigar *Agni Dei*. As volutas que ladeavam os óculos ovalados da fiada central são, neste caso, substituídas por um friso acantado, conforme destacado na figura 44. Todos os nichos são ladeados por pilastras decoradas e um friso acantado, enquanto as figuras que os acompanham variam entre óculos arredondados e anjos.

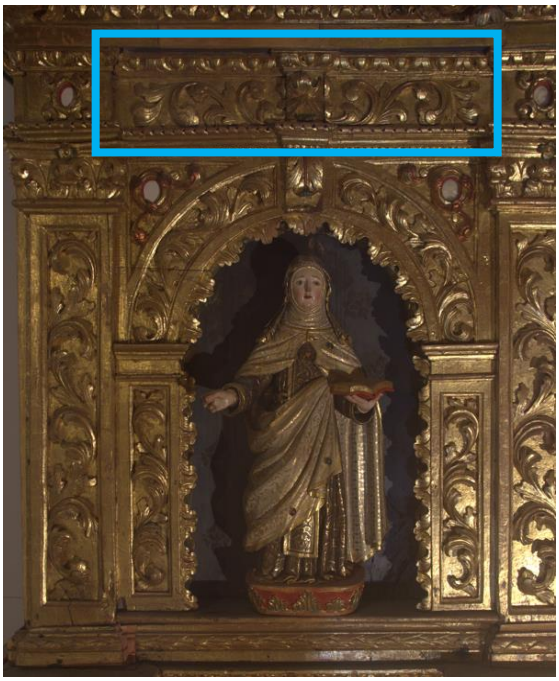


Figura 44 - Parede do lado do Evangelho, pormenor decorativo nicho – Santa Teresa de Ávila. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.

A organização decorativa e estrutural da capela evidencia uma meticulosa atenção aos detalhes, refletindo a evolução estilística. As variações na composição, como a substituição das mísulas acantadas por pilastras com capitéis coríntios, mostram adaptações às novas tendências artísticas e às necessidades práticas de conservação e renovação. A parede do retábulo da capela, apresenta um segmento vertical da talha

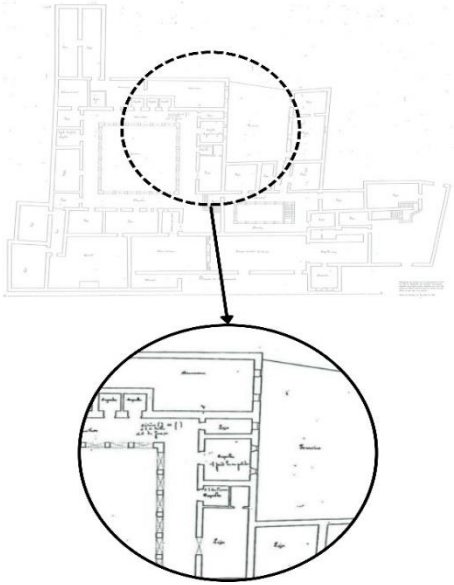
dourada, exibindo um trabalho artesanal detalhado e ornamentado típico do estilo barroco. A talha é decorada com elementos tradicionais barrocos, como volutas, rosetas, acantos e padrões geométricos complexos, que são organizados de forma a criar uma harmonia visual, destacando os espaços destinados às imagens sacras e aos relicários. Na parte superior, encontra-se um nicho de volta perfeita que abriga a escultura de São Paulo. O nicho, possui representações de folhas de acanto em seu entorno e é encimado por um friso decorado com detalhes vegetalistas e folhas de acanto. A lateral direita do retábulo apresenta um nicho com fundo vermelho na parte superior, que abriga a representação de São Tiago, identificável pela sua concha de vieira, um atributo iconográfico clássico. A figura de São Tiago está inserida em um nicho decorado com ornamentação vegetalista e ladeado por anjos. Abaixo do entablamento que sustenta a representação do santo, encontra-se um relicário, atualmente vazio, rodeado por uma decoração vegetalista com folhas de acanto. Acima do relicário, uma ossada identificada está situada abaixo de duas volutas que ladeiam um espaço ovalado, originalmente destinado a abrigar um *Agnus Dei*, mas que também está vazio. Na parte inferior desta parede, há um caixotão ornamentado com pássaros e folhas de acanto, com fundo vermelho e um alvéolo destinado a um agnus dei. O programa decorativo deste painel segue o padrão dos painéis inferiores de ambas as laterais da capela, intercalando as cores vermelha e preta.[87]

A seguir, é apresentado um panorama com a perspetiva da Capela de São João Evangelista, junto de pormenor da planta baixo do antigo convento. O objetivo principal, é o de oferecer uma visualização mais clara dos espaços descritos. Esse recurso facilita a compreensão das estruturas e ornamentos, permitindo analisar de forma mais detalhada as interações entre os elementos decorativos e iconográficos, contribuindo para uma interpretação mais acessível e completa do valor cultural e espiritual da capela.

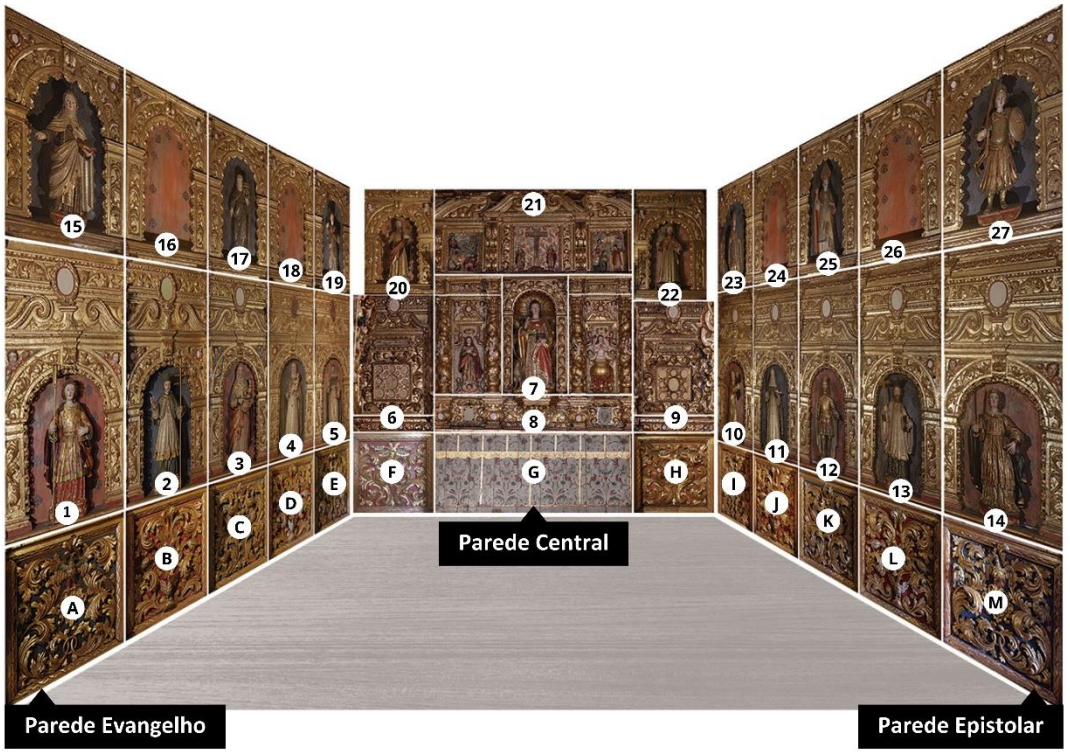
[87] Cf. **MUSEU DE LAMEGO.** (2015). A glorificação do divino. Direção Regional de Cultura do Norte.[Catálogo de exposição].

Panorama Capela São João Evangelista | MUSEU DE LAMEGO

Planta baixa – Convento das Chagas



Perspectiva – Capela São João Evangelista



Planta baixa

Por menor – localização Capela São João Evangelista.

Parede Evangelho

Paineis: A. Primeiro painel; **B.**Segundo painel; **C.**Terceiro painel; **D.**Quarto painel; **E.**Quinto painel;

Esculturas: 1. Santa Úrsula; **2.**São Lourenço Justiniano; **3.**Sant'Ana e a Virgem; **4.**Santa Rosa de Lima; **5.** São Gonçalo de Amarante; **15.**Santa Teresa de Ávila; **16.**Nicho vazio; **17.**Santa Clara; **18.**Nicho vazio; **19.**Santa Luzia;

Parede Central

Esculturas: 20. São Paulo, o apóstolo; **22.** São Tiago, o Maior;

Retábulo: 21. Entablamento: cena visão do apocalipse, descida da Cruz e comunhão de Nossa Senhora; **7.** Painéis em alto relevo e escultura: Coroamento de São João, escultura de São João Evangelista, São João no caldeirão de óleo fervente; **8.** Base retábulo com acréscimos de óculos; **G.** Altar;

Relicários: 6. Relicário com agnus dei; **9.** Relicário vazio;

Painéis: F. Painel decorado com talha; **H.** Painel decorado com talha;

Parede Epistolar

Paineis: M. Primeiro painel; **L.**Segundo painel; **K.**Terceiro painel; **J.**Quarto painel; **I.**Quinto painel;

Esculturas: 10. Menino Jesus com a Cruz; **11.** Santa Catarina de Siena; **12.** São Luis, rei de França; **13.** São Francisco Xavier; **14.** Santa Quitéria; **23.** São Brás; **24.** Nicho vazio; **25.** Santo Inácio de Antioquia; **26.** Nicho vazio; **27.** São Miguel;

3.1.2. Agnus Dei

Agnus Dei são uma prática devocional católica, que envolve a criação de medalhões de cera abençoados pelo Papa. Esses objetos sagrados, simbolizando o Cordeiro de Deus, desempenham um papel significativo na história religiosa, representando tanto um sacramental quanto um amuleto de proteção espiritual. A origem dos Agnus Dei é uma combinação de devoção popular e ritual litúrgico.

Eles surgiram no contexto de uma Igreja que valorizava profundamente os sacramentais como meios de canalizar a graça divina para os fiéis.[88] A primeira menção clara desses objetos data do século IX, embora se acredite que práticas semelhantes possam ter existido anteriormente, talvez ligadas à veneração de relíquias ou outros objetos sagrados.

Os Agnus Dei são feitos de cera de abelha e está relacionado com a pureza da carne de Cristo. Maria Antonia Figueroa, em seu estudo intitulado *Cera y devoción. Los agnus dei en la colección del Museo Nacional de Antropologia*, cita a explicação desta utilização, citando Santo Anselmo, que diz:

> *"la cera producida por la abeja virgen es símbolo de la carne de Cristo, nacido de la Virgen María; la mecha es el símbolo de su alma; la llama, el de su divinidad. Y en ninguna otra criatura se puede encontrar nada mejor que represente a Cristo."*[89] [90]

Visando representar a pureza do Cordeiro Pascal, a cera empregada passa inicialmente por um processo químico que elimina sua tonalidade amarelada, conferindo-lhe uma alvura notável. Tal cera é frequentemente obtida das velas pascais de anos anteriores, com as velas da Capela Sistina e das igrejas de Roma sendo comumente

---

[88] Cf. **MUSEU DE LAMEGO.** (2015). A glorificação do divino. Direção Regional de Cultura do Norte.[Catálogo de exposição].

[89] Cf. **FIGUEROA**, M. A. (1999). *Cera y devoción: Los Agnus Dei en la colección del Museo Nacional de Antropología*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 207.

[90] Tradução: "A cera produzida pela abelha virgem é símbolo da carne de Cristo, nascido da Virgem Maria; o pavio é o símbolo da sua alma; a chama, o da sua divindade. E em nenhuma outra criatura se pode encontrar algo melhor que signifique a Cristo."

disponibilizadas ao Papa para este propósito. Em situações onde a quantidade coletada é insuficiente, adiciona-se cera ordinária ou, especificamente, cera das velas ofertadas ao Sumo Pontífice no dia da Candelária por sacerdotes e instituições religiosas de Roma. A quantia de cera utilizada é variável anualmente. [91]

A confecção dos Agnus Dei é um processo ritualístico em si. A cera é derretida e vertida em moldes que geralmente têm forma ovalada, com uma face apresentando o Cordeiro Pascal e a outra com imagens de santos ou outros símbolos sagrados.[92] Essa escolha de imagens é cuidadosamente selecionada para refletir temas religiosos importantes e, muitas vezes, é decidida pelo próprio Papa[93]. A inclusão de imagens de santos visa invocar a intercessão e proteção dos mesmos, fortalecendo a conexão espiritual dos fiéis com o divino.

Historicamente, moldes completamente redondos e cilíndricos eram utilizados. Os Agnus Dei resultantes apresentam tamanhos diversos, com os menores atingindo apenas 2 a 3 cm, enquanto os maiores podem exceder 20 cm de comprimento e 10 cm de largura.[94] Originalmente, cada uma das duas faces trazia a efígie do Cordeiro Pascal, representado no Livro do Apocalipse, coroado por um nimbo atravessado por uma cruz, símbolo da ressurreição de Cristo. Todos estão familiarizados com essa imagem do Cordeiro Pascal, que foi popularizada pelas portas de nossos tabernáculos.[95] A lenda que envolve a figura do Cordeiro Pascal no Agnus Dei reproduz as palavras de São João Batista saudando Nosso Senhor, geralmente abreviadas: *Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi.*[96]

---

[91] Cf. **FIGUEROA**, M. A. (1999). *Cera y devoción: Los Agnus Dei en la colección del Museo Nacional de Antropología*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 209.

[92] Cf. **SOUSA,** Ana Cristina. (2017). *ECCE AGNUS DEI: A presença dos medalhões de cera nas portas dos sacrários***.** *Genius Loci: Lugares e significados – vol 1*, p. 363.

[93] Cf. **FIGUEROA**, M. A. (1999). *Cera y devoción: Los Agnus Dei en la colección del Museo Nacional de Antropología.* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 209-210.

[94] Cf. **TROYON**, O. (1912) – Los "Agnus Dei". Their blessing in Rome and their uses. Rome, nº 99, p. 69-70. Disponível em http://www.liberius.net/articles/Les_Agnus_Dei.pdf [Consulta realizada em 15/05/2024].

[95] Cf. *Idem*, p.70.

[96] Cf. **TROYON**, O. (1912) – Los "Agnus Dei." Their blessing in Rome and their uses. Rome, nº 99, p. 69-70. Disponível em http://www.liberius.net/articles/Les_Agnus_Dei.pdf [Consulta realizada em 15/05/2024].

Pode-se observar, na figura 45, um exemplo de um dos trinta *agni dei*, presentes na capela de São João Evangelista. É possível observar em ambas as faces do medalhão as epígrafes e as imagens representadas de forma clara e visível, no reverso do AD, a imagem à esquerda, lê-se: ECCE AGN DEI QUI TOL PECC MUNDI. "CLEMENS XI / PON. M. A. I / 1701[97], é possível observar o cordeiro nimbado sob o livro dos sete selos, sustentando um estandarte, símbolo de seu sacrifício. No anverso da peça, imagem à direita, podemos observar a epígrafe que ladeia a figura feminina representada, lê-se: MATER SALVATORYS ORA PRO N, é representada com um nimbo na cabeça e está coberta por um véu, sendo uma representação Virgem.[98]



Figura 45 - Medalhão de forma oval em cera branca com iconografia e epigrafes relevadas nas duas faces (Agnus Dei), INV Nº 8516. Respetivamente, REVERSO, Cordeiro de Deus/ANVERSO, Virgem nimbada. Fotografia: José Pessoa, 2016. Revista: INventaMuseu 04, 2016.

[97] Cf. **SOUSA,** Ana Cristina. (2017). *ECCE AGNUS DEI: A presença dos medalhões de cera nas portas dos sacrários***.** *Genius Loci: Lugares e significados – vol 1*, p. 361.
[98] Cf. **MUSEU DE LAMEGO** (2016). INventa MUSEU: Revista da Secção de Inventário (N.º 4). Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte.p.21.

No exemplo da figura 46, é possível observar uma clara diferença representativa e de estado de conservação. Nesta peça, ainda é possível ler parte das epígrafes de cada face do medalhão, mas com certa dificuldade, principalmente no anverso onde está representado São Florêncio. Nascido na Irlanda, é venerado por sua devoção e contribuições para a Igreja na região histórica de Alsácia, no nordeste da França. Foi bispo no século VII, é frequentemente associado à figura de São Arbogasto[99], seu sucessor na Sé de Estrasburgo, com ambos sendo importantes na história eclesiástica da região. Acredita-se que Florêncio tenha desempenhado um papel fundamental na consolidação da comunidade cristã local.[100]



Figura 46 - Medalhão de forma oval em cera branca com iconografia relevada (Agnus Dei). INV Nº 8517. Respetivamente, REVERSO, Cordeiro de Deus/ANVERSO São Florêncio. Fotografia: José Pessoa, 2016. Revista: INventaMuseu 04, 2016.

[99] Proclamado santo, é padroeiro de Estrasburgo, da qual foi durante muito tempo bispo e da qual construiu a primeira catedral.

[100] Cf. **COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES**. (n.d.). Step 3: Attala, Arbogast, Aurelia, and Florentius: The Manuscript Comes to Strasbourg. Liturgical Manuscripts. Disponível em: https://liturgicalmanuscripts.sandbox.library.columbia.edu/exhibits/show/date-place-medieval-manuscript/arrival-in-strasbourg. [Consultado em 16/05/2024].

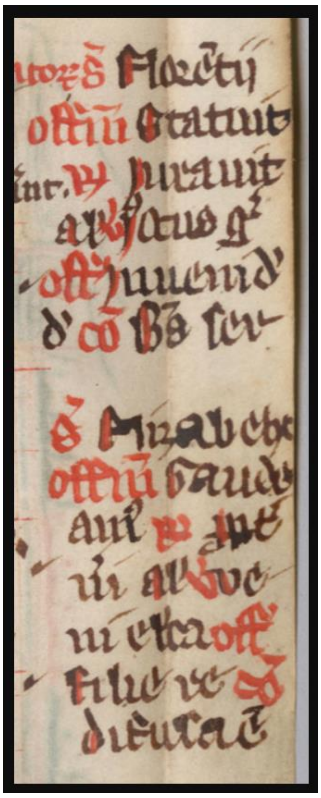


Figura 47 - "258r detail," Manuscritos Litúrgicos. Disponível em: https://liturgicalmanuscripts.sandbox.library.columbia.edu/items/show/197. Acessado em 20 de junho de 2024.



Figura 48- Pormenor do manuscrito 258r, destaque para a palavra "florentii" São Florentius. Disponivel em: https://liturgicalmanuscripts.sandbox.library.columbia.edu/items/show/197. Acessado em 20 de junho de 2024.

Nas figuras acima, podemos observar o nome do Santo em um manuscrito medieval, disponibilizado pelo site – *Liturgical Manuscripts*[101]. Até o momento da pesquisa não havia uma tradução feita sobre o enxerto apresentado, apenas a menção ao nome do santo na parte superior do enxerto "*floretii*".

Quanto as origens dos medalhões de cera, o ritual encontra-se documentado desde o século IX, o que, não necessariamente, significa que não seja anterior. É certo dizer que

[101] Cf. **COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES**. (n.d.). Step 3: Attala, Arbogast, Aurelia, and Florentius: The Manuscript Comes to Strasbourg. Liturgical Manuscripts. Disponível em: https://liturgicalmanuscripts.sandbox.library.columbia.edu/exhibits/show/date-place-medieval-manuscript/arrival-in-strasbourg. [Consultado em 16/05/2024].

este período é onde se faz possível encontrar um número maior de escritos com detalhes sólidos de rituais e informações destes materiais, como no caso da menção da bênção do Agnus Dei em um *Ordo Romanus*, um catálogo das cerimônias religiosas de Roma, datado do século IX.

> *"Le Samedi Saint, tôt le matin, l'archidiacre vient à l'église ; il verse de la cire dans un grand bassin propre, mélange un peu d'huile, bénit la cire, et l'utilise pour faire des représentations de l'agneau, qu'il garde ensuite dans un lieu approprié. Durant l'octave de Pâques, ces Agnus sont distribués par l'archidiacre dans l'église et, après la communion, aux personnes qui les emportent chez eux et les utilisent en cas de besoin, si nécessaire."* [102] [103]

A devoção ao Agnus Dei, em Roma e por toda a Itália, é uma prática profundamente enraizada no contexto religioso católico, mas muitas vezes pouco conhecida em outras partes do mundo católico. A compreensão do Agnus Dei requer uma exploração de sua origem, fabricação, bênção e utilização, bem como uma análise da influência dessa prática ao longo do tempo.

A bênção do Agnus Dei constitui-se por um rito sagrado, reservado ao Papa, que permanece relativamente inalterado desde o século XVI. A busca pela origem do Agnus Dei, entretanto, encontra incertezas e lacunas históricas. Algumas teorias sugerem que a bênção do Agnus Dei derivou da bênção do círio pascal, com a prática de guardar os resíduos do círio para proteção espiritual sendo considerada um possível precursor do Agnus Dei. No entanto, essa hipótese não é amplamente aceita, e outras propostas, como

---

[102] Cf. **TROYON**, O. (1912) – *Los "Agnus Dei."* Their blessing in Rome and their uses. *Rome, nº 99*, p. 69-70. Disponível em http://www.liberius.net/articles/Les_Agnus_Dei.pdf [Consulta realizada em 15/05/2024].

[103] Translation: "On Holy Saturday, early in the morning, the archdeacon comes to the church; he pours the wax into a large clean basin, mixes a little oil, blesses the wax, consecrates it, and uses it to make representations of the lamb, which he then stores in an appropriate place. During Easter week, these Agnus are distributed by the archdeacon in the church and, after communion, to the people who take them home and use them when necessary, if needed. (i)"

a que sugere que o Agnus Dei era uma imitação das bulas de ouro usadas por crianças pagãs, também não têm fundamento histórico sólido.[104]



Figura 49 - A bênção dos Agnus Dei pelo Papa (Dessin de R. Ferrara, gravure de L. Barocci). Fonte: Troyon, 1912, p. 74.

O rito de bênção inclui a imersão dos medalhões em água benta e crisma, simbolizando a purificação e a consagração, conforme ilustrado acima, retirada do estudo de Octavien Troyon de 1912 que aborda os usos e rituais de bênção destes medalhões em Roma. O processo de bênção é muitas vezes chamado de "batismo, e visa imbuí-los de uma santidade especial, tornando-os sacramentais que, acredita-se, oferecem proteção espiritual e bênçãos aos que os possuem. A cerimônia é acompanhada de orações específicas que pedem a intercessão divina e a proteção contra males espirituais e físicos, uma crença que se enraíza na tradição de que os Agnus Dei podem afastar desastres

[104] Cf. **TROYON**, O. (1912) – *Los "Agnus Dei."* Their blessing in Rome and their uses.. *Rome, nº 99*, p. 72-73. Disponível em http://www.liberius.net/articles/Les_Agnus_Dei.pdf [Consulta realizada em 17/05/2024].

naturais, doenças e influências malignas. Troyon traz três exemplos de orações possivelmente utilizadas nestes procedimentos:

Primeira oração: *Deus, autor de toda santificação, aceitaste o sacrifício de Abel e preferiste que Abraão sacrificasse um carneiro em vez de Isaac. Ordenaste a Moisés que oferecesse sacrifícios. Suplicamos ardentemente que abençoeis e santifiqueis estas imagens de cera que representam o Cordeiro inocentíssimo. Que na presença destas imagens sejam dissipados o granizo, as trombas d'água, os ventos e os trovões. Que os espíritos malignos tremam e fujam, e que aqueles que as usam sejam libertados de mortes imprevistas e protegidos de toda adversidade, doenças contagiosas, tempestades, fogo e inundações, pela invocação de vosso Filho único, Nosso Senhor Jesus Cristo, que vive e reina convosco na unidade do Espírito Santo pelos séculos dos séculos. Amém.*[105]

Segunda oração: *Ó Senhor Jesus Cristo, vós sois o Cordeiro verdadeiro e inocente, sacrificado para a salvação do mundo. Vossa morte redimiu a humanidade do poder do demônio. Dignai-vos abençoar, santificar e consagrar estas imagens de cera do Cordeiro. Que aqueles que as usarem devotamente por reverência ao Vosso nome sejam protegidos de ataques infernais e que as dores das mães no parto sejam aliviadas, preservando mãe e filho sãos e salvos. Vós que viveis e reinais na unidade do Espírito Santo, por todos os séculos dos séculos. Amém.*[106]

Terceira oração: *Ó grande Espírito, que santificas as águas com teu sopro e transformas seu amargor em doçura, digna-te abençoar, santificar e consagrar estes cordeiros de cera que serão imersos na água e no santo crisma. Que todos os que os carregam, fortalecidos na vossa força, gozem das vossas consolações; vós que viveis e reinais eternamente com o Pai e o Filho. Amém.*[107]

Após as orações, o Pontífice abençoa o incenso e incensa o Agnus. Retoma sua mitra, sobe ao trono, veste um avental e um bibe e mergulha o Agnus na água com uma colher de prata dourada, assistido por dois diáconos cardeais. A cerimônia prossegue com outros cardeais mergulhando mais Agnus em bacias. Quando retirados da água, os Agnus

---

[105] Cf. **TROYON**, O. (1912) – *Los "Agnus Dei."* Their blessing in Rome and their uses. *Rome, nº 99*, p. 75. Disponível em http://www.liberius.net/articles/Les_Agnus_Dei.pdf [Consulta realizada em 17/05/2024].
[106] Cf. *Idem.*
[107] Cf. *Idem, ibidem.*

são levados para secar, e cantam-se hinos da Páscoa. O Papa, após distribuir os Agnus, agradece aos cardeais e retorna aos seus aposentos. Esta cerimônia se repete por três dias.

Após o ritual, os Agnus Dei são distribuídos aos fiéis, muitas vezes durante cerimônias especiais ou como presentes do Papa para líderes religiosos, dignitários ou indivíduos devotos. Esta distribuição pode ser pública, em missas solenes, ou privada, a critério do Papa. Além de sua distribuição inicial, os Agnus Dei são frequentemente preservados em relicários ou recipientes especiais, tratados com grande reverência como objetos sagrados.[108]

As cerimônias de consagração dos Agnus Dei apresentam algumas mudanças significativas em comparação com os períodos anteriores. Uma das principais modificações é que o bálsamo e o crisma, em vez de serem misturados com a cera, agora são incorporados à água destinada ao batismo dos Agnus.[109] Além disso, a cerimônia tradicional em que um acólito levava um cesto para o batismo dos Agnus não é mais realizada. No horário designado, organiza-se uma procissão para buscar o Sumo Pontífice em seus aposentos. O Papa, vestido com batina branca, roquete, mozette e calota craniana, dirige-se à sala da cerimônia. Ao chegar, ele abençoa os fiéis, ajoelha-se diante do altar para uma breve oração e veste os paramentos sagrados. Em seguida, senta-se no trono pontifício para um breve descanso antes de se aproximar da bacia cheia de água.[110]

A água, previamente benzida pelo sacristão, com uma fórmula de oração em que pedia a Deus *"que abençoe e santifique este elemento, para que os fiéis que devotamente venerar os discos de cera nela mergulhados sejam lavados dos seus crimes, recebam abundantes graças e mereçam assim participar na vida eterna dos eleitos"*[111], é então consagrada e santificada pelo Papa com a adição de bálsamo e crisma em forma de cruz, utilizando fórmulas específicas. Após essa bênção, o Papa distribui uma porção da água santificada nas outras bacias.[112] O Papa, com a mitra, recebe do cardeal mais idoso o vaso que contém o bálsamo, deposita o conteúdo na água em forma de cruz, dizendo:

---

[108] Cf. **TROYON**, O. (1912) – *Los "Agnus Dei."* Their blessing in Rome and their uses. *Rome, nº 99*, p. 75-76. Disponível em http://www.liberius.net/articles/Les_Agnus_Dei.pdf [Consulta realizada em 18/05/2024].
[109] Cf. *Idem.*
[110] Cf. *Idem*, p. 76-77.
[111] Cf. *Idem, p. 75.*
[112] Cf. *Idem, ibidem.*

Consecrare et sanctijicare digneris, Domine, aquas istasper istam sanctam balsa/ni infusionem et nostram benedictionem, in nomine Patins f et Filii f et Spiritus f Sancti. Amém.[113] Em seguida, derrama o crisma em forma de cruz, repetindo: *Consecrare et sanctijicare digneris aquas istas per istam sanctam unctionem chrismatis et nostram benedictionem*[114]. Depois de ter abençoado a água, o Pontífice deita algumas colheres nas outras bacias, sem recitar nenhuma fórmula.

Os Agnus consagrados são distribuídos na Missa do Sábado da Semana Santa, na Capela Sistina. Os pacotes maiores, reservados para cardeais, contêm cerca de cem Agnus, enquanto os menores são entregues a outros dignitários. Uma vez terminada a distribuição, o Papa lava as mãos e todos se retiram após a bênção final.

Por respeito a esses sacramentais, é comum colocá-los em relicários fechados com vidraças, protegendo-os de contaminação ou danos. Em uma integração harmoniosa como a capela de São João Evangelista, os medalhões de cera podem ser encontrados, em relicários que ladeiam o retábulo do santo evangelista, ou até mesmo no centro dos painéis, onde acantos e aves convergem, embutidos em elementos talhados da estrutura, nos frisos, e nos cartuchos sustentados por anjos. Estão também alocados nos ângulos que formam os arcos dos nichos, inseridos em alvéolos ovalados de tamanhos variados. Alguns destes medalhões estão ausentes, deixando seus espaços vazios visíveis. Atualmente encontramos cerca de trinta unidades dos medalhões distribuídos nos espaços ovais destinados para este fim. Na figura abaixo, é possível observar o relicário, localizado na lateral esquerda do retábulo de São João, contendo dezasseis medalhões, protegidos por uma camada de vidro temperado, devidamente, armazenados.

[113] Tradução: Consagra e santifica, Senhor, estas águas pela infusão desta santa unção e nossa bênção, em nome do Pai, e do Filho, e do Espírito Santo. Amém.
[114] Tradução: Dignai-vos consagrar e santificar estas águas pela unção deste santo crisma e nossa bênção.



Figura 50 - Relicário lateral esquerdo da capela de São João Evangelista com agnus dei. Fotografia: Fernanda Silva, 2024.

Devido à delicadeza dos objetos, muitos dos medalhões presentes na capela, incluindo o relicário mostrado na figura 50, apresentam um desgaste extremo. Esse desgaste torna difícil a leitura das epígrafes e, em alguns casos, até mesmo das figuras representadas. Nas figuras 51 e 52, é possível observar esta diferença.

Na figura 51, é possível ver no centro uma figura feminina nimbada, representando Santa Justina de Pádua[115]. Ela está em pé, com o corpo em posição frontal e o rosto de perfil. Na mão direita, segura uma palma, simbolizando o martírio. Ao redor, lê-se a epígrafe: S. JUSTINA PATA[V]INA [VIR]GO ET MAR[TYR]. Sob seus pés, está inscrito: INNOCE. XII /. PON. [MAX], referência ao papa Inocêncio XII – pontífice máximo. No reverso, assim como todos os casos, o cordeiro de Deus, representado com seus atributos e ladeado pela epígrafe que traz a seguinte frase - Está ladeado por cercadura perlada e friso com epígrafe: *ECCE . A . DEI . QUI . TOL. PECCA . MUNDI . INNOC* . XII - PONT . MAX*, referenciando, assim como o anverso, o papa Inocêncio XII.[116]

[115] Santa Justina de Pádua é tradicionalmente representada como uma jovem virgem mártir, segurando uma palma, símbolo de seu martírio. Sua iconografia frequentemente inclui um nimbo, indicando sua santidade, e referências a sua pureza e coragem espiritual.

[116] Cf. **MUSEU DE LAMEGO** (2016). INventa MUSEU: Revista da Secção de Inventário (N.º 4). Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte., p.109-110.



Figura 51 - Agnus dei - Anverso/Reverso. INV. 8538 - Revista INventaMUseu nº 04/ 2016. Disponível em: museudelamego.gov.pt, consultado em 01/07/2024, às 15:00.



Figura 52 - Agnus dei - Anverso/Reverso. INV. 8520 - Revista INventaMUseu nº 04/ 2016. Disponível em: museudelamego.gov.pt, consultado em 01/07/2024, às 15:29.

A figura 52, apresentam níveis diferentes de desgaste, ou simplesmente variações nas condições de preservação. O medalhão apresenta um nível alto de desgaste, dificultando a identificação dos seus detalhes iconográficos e epigráficos. Ainda se faz possível identificar no anverso da peça duas figuras masculinas representadas, uma delas está sentada à esquerda, enquanto a outra está em pé à direita. Ambas estão de perfil e voltadas uma para a outra, sugerindo uma interação ou diálogo. As vestimentas das figuras, originalmente expressivas de movimento e dinamismo, agora aparecem esmaecidas devido ao acentuado desgaste do medalhão. Esse desgaste não apenas obscurece os detalhes das expressões faciais e gestos, mas também dificulta a leitura da

epígrafe circundante, da qual restam apenas fragmentos como "S[..]O SEF [..] AGE[N?]".[117]

O uso desses medalhões como sacramentais sugere um profundo significado espiritual, representando a proteção e a pureza associadas ao Cordeiro Pascal. A bênção pelo Papa e a distribuição entre os fiéis durante períodos especiais, como a oitava da Páscoa[118], refletem a continuidade de uma tradição mantida ao longo dos séculos.

A produção destes passou por algumas adaptações e transformações necessárias, refletindo a evolução das práticas litúrgicas e das necessidades da comunidade cristã conforme apresentado na tabela I (ver apêndice I). Inicialmente, esses sacramentais eram abençoados e distribuídos de forma relativamente simples, mas, com o tempo, a cerimônia e o processo se tornaram mais elaborados e formalizados.

- **Século IX**: No século IX, conforme descrito no *Ordo Romanus I*, a produção e distribuição dos Agnus Dei eram conduzidas de maneira direta e ritualística. Na manhã do Sábado Santo, o arquidiácono tinha a responsabilidade de preparar a cera, misturar o óleo sagrado e abençoar os Agnus Dei. Este processo culminava na distribuição das peças de cera abençoadas aos fiéis no dia da oitava da Páscoa, logo após a comunhão. A cerimônia refletia a simplicidade e a centralidade do arquidiácono nesse rito, garantindo que os fiéis recebessem o Agnus Dei como um símbolo de fé e proteção.[119]
- **Século X:** O século X marcou a intervenção papal na distribuição dos Agnus Dei. Conforme descrito no *Pontifical de Poitiers*[120], o arquidiácono continuava a abençoar as peças de cera segundo o cerimonial tradicional, mas a distribuição passava a ser feita pelo próprio Papa no sábado após a Páscoa. Esta mudança simbolizava uma centralização maior da autoridade papal e uma formalização

[117] Cf. **MUSEU DE LAMEGO** (2016). INventa MUSEU: Revista da Secção de Inventário (N.º 4). Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte.p.16.
[118] Período de oito dias que se inicia no Domingo de Páscoa e termina no Domingo seguinte, conhecido como Domingo da Divina Misericórdia. Durante a Oitava de Páscoa, a liturgia é marcada por leituras e cânticos que enfatizam a ressurreição e suas implicações para a fé cristã.
[119] Cf. **TROYON**, O. (1912) – *Los "Agnus Dei."* Their blessing in Rome and their uses. Rome, nº 99, p.72. Disponível em http://www.liberius.net/articles/Les_Agnus_Dei.pdf [Consulta realizada em 21/05/2024].
[120] O *"Pontifical de Poitiers"* é um manuscrito litúrgico medieval usado por bispos para conduzir cerimônias e sacramentos. Associado à cidade de Poitiers, na França, é notável por sua rica decoração e detalhadas ilustrações típicas dos manuscritos iluminados da época.

crescente das práticas litúrgicas. A participação direta do Papa na distribuição reforçava a importância e a santidade dos Agnus Dei, elevando seu significado entre os fiéis.[121]

- **Século XI:** Durante o século XI, o rito de produção e distribuição dos Agnus Dei manteve-se quase inalterado, conforme descrito no *Ordo Romanus XI*. No entanto, algumas variações foram introduzidas, como a presença de um acólito assistindo o arquidiácono. A distribuição continuava a ser feita pelo Papa durante o canto do Agnus Dei na Missa do Sábado da Quasímodo. Essas adições sublinhavam a continuidade e a reverência do rito, ao mesmo tempo em que adaptavam a cerimônia para uma participação mais organizada e solene.[122]
- **Século XIII:** O século XIII trouxe mudanças significativas, descritas no *Ordo Romanus XII*, redigido pelo Cardeal Cencio Savelli, que mais tarde se tornou Papa Honório III. Nesta época, a tarefa de confecionar os medalhões de cera passou dos arquidiáconos para os acólitos papais[123], que também tinham a responsabilidade de apresentar um cesto cheio de Agnus abençoados ao Papa durante suas refeições. Esta mudança refletia uma reorganização da hierarquia e das responsabilidades dentro da cerimônia, promovendo um envolvimento mais direto dos acólitos e uma formalização adicional do processo.[124]
- **Século XV:** No século XV, a devoção popular aos Agnus Dei havia crescido substancialmente, exigindo uma produção maior e mais detalhada, conforme descrito no *Ordo Romanus XIV*. A cerimônia de distribuição tornou-se mais elaborada, com acólitos apresentando cestos de Agnus ao Papa, acompanhados por cânticos específicos. O *Ordo Romanus XV* detalha ainda que a bênção dos Agnus Dei ocorria no primeiro ano de cada pontificado e subsequentemente a cada sete anos. Devido à alta demanda, mais de 400 libras de cera eram necessárias, e os fiéis contribuíam com cera ou seu valor monetário. Esse período também foi

[121] Cf. **TROYON**, O. (1912) – *Los "Agnus Dei."* Their blessing in Rome and their uses. Rome, nº 99, p.72. Disponível em http://www.liberius.net/articles/Les_Agnus_Dei.pdf [Consulta realizada em 21/05/2024].
[122] Cf. *Idem*, p.72-73.
[123] Assistentes que ajudam durante as cerimônias litúrgicas do Papa, desempenhando diversas funções cerimoniais e práticas.
[124] Cf. **TROYON**, O. (1912) – *Los "Agnus Dei."* Their blessing in Rome and their uses. Rome, nº 99, p.72-73. Disponível em http://www.liberius.net/articles/Les_Agnus_Dei.pdf [Consulta realizada em 21/05/2024].

marcado por esforços rigorosos para combater a falsificação dos Agnus Dei, com o Papa Paulo II e Sisto IV estabelecendo sanções severas contra os falsificadores, reservando exclusivamente para o Papa a confeção e distribuição desses sacramentais.[125]

- **<u>Século XVII:</u>** No século XVII, a cerimônia de consagração e distribuição dos Agnus Dei foi finalmente padronizada, estabelecendo um rito que permanece em uso até hoje. Este período representa uma estabilização e consolidação das práticas que haviam evoluído ao longo dos séculos anteriores. Diferentemente dos séculos IX a XV, onde ocorreram diversas mudanças e adaptações – desde a responsabilidade inicial do arquidiácono, passando pelo envolvimento direto do Papa na distribuição, até o aumento da produção devido à popularidade crescente e os esforços para combater falsificações – o século XVII trouxe uma definição clara e estável do cerimonial. Durante este período, a produção e a bênção dos Agnus Dei ficaram exclusivamente sob a responsabilidade do Papa, conforme estabelecido pelas medidas rigorosas dos papas Paulo II e Sisto IV no século XV para evitar falsificações. A distribuição dos Agnus Dei, que outrora envolvia a contribuição de cera pelos fiéis, foi formalizada para ser conduzida de maneira gratuita, garantindo a acessibilidade dos sacramentais a todos os fiéis sem ônus adicional. O cerimonial padronizado do século XVII incluiu a preparação meticulosa das peças de cera, a bênção solene pelo Papa e a distribuição organizada e reverente aos fiéis, mantendo a sacralidade do rito. Esta padronização marcou o fim das variações e ajustes que caracterizaram os séculos anteriores, proporcionando um rito unificado e reconhecido universalmente na Igreja Católica.[126]

A Capela de São João Evangelista, conhecida por sua relevância histórica e religiosa, originalmente abrigava 118 espaços destinados à acomodação de Agnus Dei. Atualmente, cerca de trinta medalhões de cera que sobreviveram ao tempo ainda se encontram distribuídos nesses espaços. Durante o processo de restauração, foram

[125] Cf. **TROYON**, O. (1912) – *Los "Agnus Dei."* Their blessing in Rome and their uses. Rome, nº 99, p.72-73. Disponível em http://www.liberius.net/articles/Les_Agnus_Dei.pdf [Consulta realizada em 21/05/2024].
[126] Cf. *Idem, p.74.*

realizadas diversas intervenções de limpeza nos óculos. Constatou-se que muitos desses continham relíquias falsas, fabricadas a partir de papel prensado, enquanto outros abrigavam imagens de santos, como exemplificado no relicário localizado à direita do retábulo do santo evangelista, onde foram identificadas representações da Virgem. A prática de adquirir ou preservar relíquias, ou partes delas, como forma de manter um objeto sacro e abençoado por perto, foi comum e é frequentemente debatida no contexto da preservação histórica. É possível que algo semelhante tenha ocorrido na Capela de São João Evangelista. No entanto, considerando que este é um espaço sacro situado dentro de um convento de clausura, é provável que a degradação ao longo dos anos tenha sido causada pelos materiais perecíveis utilizados em certos espaços da capela.

Entre os elementos notáveis da capela, destaca-se um painel vazio, que contrasta com o outro exemplo que exibe um medalhão central com a imagem da Virgem e o Menino, acompanhados de um Papa em genuflexão. Ao lado desta cena, São Lourenço é representado com sua grelha característica, enquanto outro mártir, em segundo plano, segura uma mitra e um báculo. Elementos simbólicos papais e um brasão complementam a composição, a qual é enquadrada por oito nichos dispostos em forma de cruz, alternando entre quatro de maior e quatro de menor porte.



Figura 53 - Pormenor agnus dei - Maria, menino Jesus, Papa em genuflexão. Museu de Lamego. Fotografia: Fernanda Josino, 2024.

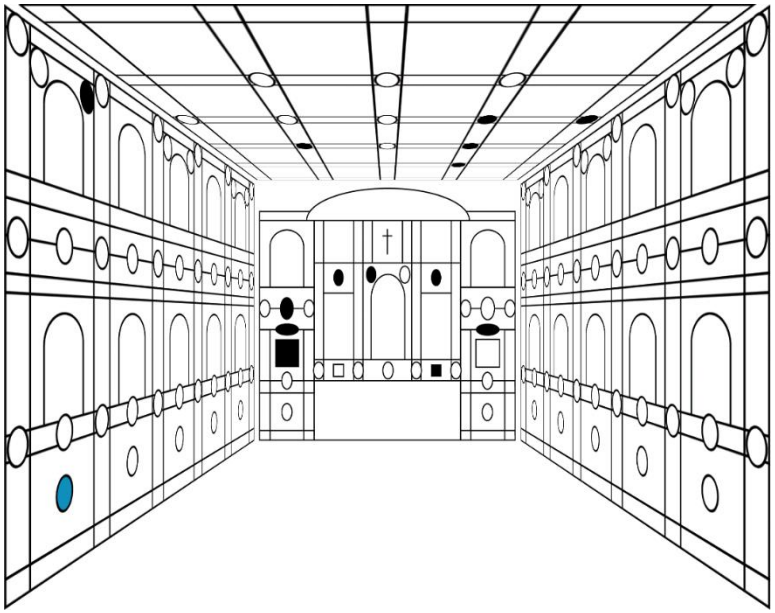


Figura 54 - Agnus dei, base do retábulo de São João Evangelista, Museu de Lamego. Fotografia: Fernanda Silva, 2024.

A ausência destas figuras em alguns dos espaços da capela sugere uma possível remoção ou perda ao longo dos anos. A falta desses elementos altera a interpretação original do retábulo, cuja função visual e teológica era transmitir a narrativa cristã de forma integral e simbólica.

Abaixo, apresenta-se a capela em perspetiva visual, com a localização dos medalhões indicada, acompanhada das ilustrações do anverso e reverso de cada unidade, juntamente com as respetivas descrições. Foi incluído no apendice, constituindo a tabela III, as informações detalhadas das faces dos medalhões ilustrados abaixo, acompanhados pelo número de inventário, incluído pela equipe do Museu de Lamego, bem como a fonte onde as fotografias e epígrafes foram retiradas (ver tabela III – apendice I).

Panorama Capela São João Evangelista | MUSEU DE LAMEGO – AGNUS DEI



Legenda – identificação relíquias:

- Relíquia vazada
- Sem relíquia
- Com relíquia



Figura 55 - Anverso: Busto feminino nimbada com véu. Epígrafe: MATER SALVATORYS ORA PRO N| Reverso: Cordeiro místico. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa.



Figura 56 - Anverso: São Florêncio, abade e bispo de Estrasburgo. Epígrafe: S. FLORIDUES EPIS IV[..]N[..]? na base: "CLEMENS XI/PON.M. Reverso: Cordeiro místico. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego – José Pessoa.



Figura 57 - Anverso: São José e o Menino. Epígrafe: SANCTUS JOSEP ORA PRO NOBIS. Em baixo: ROMA. Reverso: Cordeiro místico. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa.



Figura 58 - Anverso: São Francisco de Borja. Epígrafe: S: FRANC: BORG: S: I: / CLEM XI. /P. M. Reverso: Cordeiro místico. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa.



Figura 59 - Anverso: Duas figuras masculinas(?). Epígrafe: S[..]O SEF [..] AGE[N?]. Reverso desgastado. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa.



Figura 60 - Anverso: São Bruno. Epígrafe: [..]UNO. Reverso: Cordeiro místico. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa.



Figura 61 - Anverso: Busto masculino de perfil. Epígrafe: S[?]P[?] [PP][?]S[.]N[ER?] IU/ ROMA. Reverso: Cordeiro místico. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa.



Figura 62 - Anverso: Duas faces opostas(?). Epígrafe Ilegível. Reverso: Cordeiro místico. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa.



Figura 63 - Anverso: Busto feminino de perfil. Epígrafe: [.] PVD[?] [?]VIRG. Reverso: Cordeiro místico. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa.



Figura 64 - Anverso: São Bernardo de Claraval. Epígrafe S. BERNA [CLARAV]. Reverso: Cordeiro místico. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa.



Figura 65 - Anverso: São João de Deus e o Menino Jesus(?). Reverso: Cordeiro místico. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego – José Pessoa.



Figura 66 - Anverso: São Júlio. Epígrafe: S. IULIUS. Reverso: Cordeiro místico. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa.



Figura 67 - Anverso: São Martinho. Reverso: Cordeiro místico. Na base: CLEMENS XI / PON. M. A. I. 1701. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa.



Figura 68 - Anverso: São Ludovico. Reverso: Cordeiro místico. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego – José Pessoa.



Figura 69 - Anverso: São João de Deus. Reverso: Cordeiro místico. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa



Figura 70 - Anverso: São Venâncio de Camerino. Reverso: Cordeiro místico. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa.



Figura 71 - Anverso: Virgem com o Menino. Reverso: Cordeiro místico. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego – José Pessoa.



Figura 72 - Anverso: Virgem coroada com o Menino. Reverso: Cordeiro místico. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa



Figura 73 - Anverso: Virgem com o menino Jesus e Santa Rosa de Lima. Reverso: Cordeiro místico. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa.



Figura 74 - Anverso: São João Gualberto. Reverso: Cordeiro. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa.



Figura 75 - Anverso: São Venâncio de Camerino. Reverso: Cordeiro místico. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa.



Figura 76 - Anverso: São Basílio Magno. Reverso: Cordeiro místico. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa.



Figura 77 - Anverso: Santa Justina de Pádua. Reverso: Cordeiro místico. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa.



Figura 78 - Anverso: São Bento. Reverso: Cordeiro místico. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa.



Figura 79 - Anverso: São Luís Beltrão. Reverso: Cordeiro místico. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego – José Pessoa.



Figura 80 - Anverso: Representação de Sta. Maria Madalena. Reverso: Cordeiro místico. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa.



Figura 81 - Anverso: São João de Deus. Reverso: Cordeiro místico. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego – José Pessoa.



Figura 82 - Anverso: São Marcus. Reverso: Cordeiro místico. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa.



Figura 83 - Anverso: S. Bruno. Epígrafe: S. BRUNO. Reverso: Cordeiro místico. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa.



Figura 84 - Anverso: S. Filipe. Reverso: Cordeiro místico. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa.

3.1.3. Retábulo

A arte sacra portuguesa do período barroco é um testemunho eloquente da confluência entre a fé religiosa e a exuberância artística. O retábulo de São João Evangelista é uma peça extraordinária dessa época, cuja complexidade estrutural e iconográfica reflete a riqueza ornamental e espiritual do período. Caracterizado pelo uso exuberante de ouro e motivos decorativos complexos, a talha dourada que constitui o retábulo é um exemplo típico do barroco português.

Robert Smith, em sua análise da talha dourada, *destaca que esse estilo ornamental, além de sua função estética, servia para simbolizar a divindade e a eternidade, intensificando a atmosfera sagrada dos espaços litúrgicos*[127]. O retábulo é organizado em três níveis horizontais, com nichos verticais delimitados por colunas salomônicas ricamente ornamentadas. Estas colunas, com suas espirais características, simbolizam a elevação espiritual e a conexão entre o terrestre e o celestial, além de dividirem os espaços dedicados às representações iconográficas.

Como elemento centralizador desta capela-relicário, o retábulo preenche parte da parede testeira, adotando uma tipologia muito frequente, a de corpo único em três tramos, e um modelo compositivo igualmente usual, com intercolúnios que se inscrevem entre duas colunas de cada lado. Destacam-se como especificidades o tratamento do ático como um segundo corpo e o prolongamento do revestimento em talha dourada por toda a capela, constituindo uma das mais interessantes obras de arte total da região.[128]

De madeira entalhada e predominantemente dourada, o retábulo apresenta uma planta plana. A mesa do altar, de formato paralelepipédico, é revestida por um frontal de madeira integralmente policromada com ornatos vegetalistas e flores diversas. O banco é composto por quatro mísulas, onde se incorporam lóculos. Nos espaços intermédios dos tramos laterais, destacam-se dois lóculos ou nichos para relíquias. No eixo da composição sobressai uma mísula também com um lóculo. No corpo do retábulo surgem quatro colunas torsas com seis espiras decoradas com cachos de uvas, parras, fênixes e meninos.

---

[127] Cf. **SMITH**, Robert. (1962). *The Woodcarving in Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, p. 72.
[128] Cf. **LAMEIRA**, F., **EVARISTO**, C., & **LOUREIRO**, J. J. (Coords.). (2016). *Retábulos relicários*. Universidade do Algarve, p. 148.

Nos tramos laterais, surgem dois relevos escultóricos representando o martírio e a glorificação de São João, rematados por dois anjos que ladeiam lóculos elípticos, também destinados à colocação de relíquias. Sobre o entablamento contínuo, desenvolve-se o ático, de composição tripartida, dividido por quatro quartelões que enquadram mais três relevos escultóricos, representando São João na ilha de Patmos redigindo o Apocalipse, o Calvário no tramo central, e a comunhão da Virgem, conforme figura abaixo.



Figura 85 - Ático tripartido, com representações em relevo escultórico - São João em Patmos, o Calvário e a comunhão da Virgem. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.

A primeira cena à esquerda do retábulo retrata a primeira visão do Apocalipse, conforme narrada no Livro de Apocalipse 1:9-11. São João Evangelista, exilado na ilha de Patmos, é confrontado com a majestade divina e os mistérios do fim dos tempos. A figura de São João, geralmente representada com o Evangelho em mãos e um olhar de profunda reverência, está diante de uma visão celestial que inclui elementos como nuvens e anjos, reforçando o caráter sobrenatural e transcendente da revelação.

Esta cena tem importância fundamental devido ao papel de São João como o profeta da Revelação. Segundo a passagem bíblica, João ouviu uma voz poderosa dizendo: "Eu sou o Alfa e o Ômega, o Primeiro e o Último". Ele foi então instruído a escrever tudo o que visse em um livro e enviá-lo às sete igrejas da Ásia. Este chamado

marca o início de suas visões apocalípticas, que constituem um pilar central da escatologia cristã. As representações apocalípticas nesta cena são carregadas de simbolismo. Destacando a complexidade das composições.

A cena central do retábulo representa a cena da Crucificação. Ao centro, a cruz é o elemento focal, cercada por figuras essenciais, como a Virgem Maria e São João Evangelista, que desempenham papéis fundamentais nesta narrativa.

São João Evangelista, frequentemente retratado aos pés da cruz, é de extrema importância nessa cena. No Evangelho de João 19:26-27, está escrito: *"Quando Jesus viu sua mãe ali, e o discípulo a quem ele amava, disse à sua mãe: 'Mulher, eis aí o teu filho,' e ao discípulo: 'Eis aí tua mãe.' E desde aquela hora o discípulo a recebeu em sua casa."* Este trecho enfatiza a ligação entre João e a Virgem Maria, destacando-o como seu guardião após a morte de Jesus.

A presença de São João nesta cena reforça a ligação íntima entre os eventos da crucificação e a transmissão da fé cristã. Sua figura não só simboliza o "discípulo amado," mas também a testemunha ocular dos momentos mais significativos da Paixão de Cristo. João, ao pé da cruz, é um símbolo de fidelidade e devoção, mostrando-se como um confidente e um seguidor leal de Jesus até o fim. Este detalhe iconográfico é essencial para compreender a profundidade de seu papel na narrativa cristã. A centralidade de São João Evangelista na cena da crucificação sublinha sua posição privilegiada entre os discípulos. Ele não é apenas um seguidor, mas um participante íntimo dos eventos dolorosos e gloriosos da vida de Cristo.

Além disso, a Virgem Maria, ao lado de São João, simboliza a dor e o sofrimento materno, bem como a aceitação do sacrifício de seu filho. Este momento de união entre João e Maria, sob a cruz, é uma representação poderosa do novo laço espiritual formado pela morte de Jesus, conforme Ele confia sua mãe ao cuidado de seu discípulo amado.[129]

A terceira cena, temos a representação da comunhão da Virgem, embora não seja explicitamente mencionada nas Escrituras, é um elemento profundamente reverenciado e

[129] Cf. **AGREDA,** María de Jesús. (1914). *Mystical city of God: Life of the Virgin Mother of God, manifested to Sister Mary of Jesus* (F. Marison, Ed.). Chicago: The Theopolitan, p.139-140.

simbólico na iconografia cristã. A figura de Maria como recetora da comunhão sacramental destaca *sua conexão contínua com o divino*[130] e seu papel vital nos mistérios da fé, da Anunciação até seu papel fundamental na Igreja primitiva.[131]

Esta representação é particularmente expressiva em uma cena específica à direita de um retábulo notável, onde Maria é retratada em um momento de comunhão espiritual. A cena, frequentemente enriquecida com figuras angelicais e símbolos sagrados, *ressalta o status de Maria como mãe espiritual dos fiéis e sua intermediação única entre o divino e o humano*[132]. A presença de anjos e uma atmosfera celestial não só sublinha a santidade do momento, mas também reforça a visão de Maria como mediadora essencial na comunhão dos santos.

As tradições que sustentam a iconografia de Maria recebendo a comunhão dos apóstolos após a Ascensão de Cristo são apoiadas por narrativas detalhadas por Madre María Jesús de Ágreda no livro " *Mystical city of God: life of the Virgin Mother of God, manifested to sister Mary of Jesus*". Essas tradições foram enfatizadas teologicamente após o Concílio de Trento para destacar a importância dos sacramentos. Além disso, o milagre da continuidade sacramental em Maria, que começou em sua primeira comunhão e persistiu até o final de sua vida, é descrito como um evento onde as espécies sacramentais recebidas eram milagrosamente preservadas de uma comunhão para a próxima, garantindo que ela nunca estivesse sem a presença sacramental de seu Filho.

> *"This favour began at the first Communion and through the preservation of the species continued until the second Communion received at the hands of Saint Peter on the octave of Pentecost. Then, as the new species took their place in her heart, the former ones were consumed. By this miraculous exchange, the previous sacramental species continued to yield their place to those She received in her Communions until the end of her*

[130] Cf. **AGREDA,** María de Jesús. (1914). *Mystical City of God: Life of the Virgin Mother of God, manifested to Sister Mary of Jesus* (F. Marison, Ed.). Chicago: The Theopolitan, p.140-141.
[131] Cf. *Idem.*
[132] Cf. *Idem,* p.141.

life, so that She was never deprived of the presence of her Son and God in sacramental form."[133]

Acima das cenas anteriormente descritas, o retábulo é coroado por um frontão partido, bifurcado, criando uma abertura central que comumente serve para realçar uma figura ou símbolo de significado proeminente. A utilização de volutas centrais no frontão partido é uma técnica barroca que facilita a integração de simbolismos adicionais, como a águia representativa de São João ou a pomba do Espírito Santo, ampliando a narrativa teológica e enriquecendo visualmente a obra.



Figura 86 - Retábulo São João Evangelista. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.



Figura 87 - Pormenor escultura central, São João Evangelista com o cálice e a águia. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.

[133] Cf. **AGREDA,** María de Jesús. (1914). *Mystical City of God: Life of the Virgin Mother of God, manifested to Sister Mary of Jesus* (F. Marison, Ed.). Chicago: The Theopolitan, p.140.

No centro do retábulo dedicado ao santo Evangelista, são destacados dois nichos laterais com esculturas em alto relevo. À esquerda, vê-se São João Evangelista Coroado, e à direita, São João no Caldeirão de Óleo fervente. Centralmente, posiciona-se uma imponente escultura de São João com o cálice, este atualmente perdido. Este retábulo tripartido é sustentado por *quatro colunas torsas com seis espiras decoradas com cachos de uva, parras, fénixes e meninos.*[134] Sobre estas colunas, repousam quatro capitéis coríntios. As representações adjacentes ao nicho de volta perfeita, que enquadram a escultura principal, são complementadas por pequenos painéis com volutas que envolvem lóculos, destinados a agnus dei, ornamentados com anjos. O mesmo tema de anjos e folhas de acanto em alto relevo é replicado nos frisos acima de cada elemento, conferindo uma rica textura visual ao conjunto.

A escultura que retrata a coroação de São João Evangelista é a primeira à esquerda. Nesta representação, São João é elevado à glória celeste e coroado por dois anjos, numa interpretação visual da passagem bíblica em *Jo 21:20-23*[135]. Este trecho narra um diálogo entre Jesus e Pedro sobre o destino de João, e é interpretado aqui como um simbolismo de elevação espiritual, destacando a proximidade e intimidade de João com Cristo. A obra celebra a santidade de João e sua relevância como uma das principais testemunhas dos eventos da vida de Jesus. Pedro, ao se voltar, observa o "discípulo que Jesus amava", aquele que na última ceia reclinou-se sobre o peito de Jesus e perguntou-lhe quem o trairia.

As contribuições de São João ao cânone do Novo Testamento são notáveis, abrangendo todas as classes de escritos: o profético (Apocalipse), o sapiencial (Epístolas) e o legal (Evangelho), com exceção dos Atos dos Apóstolos, de cunho histórico. A "coroa de espinhos" que Cristo recebeu no momento de sua conceção simboliza sabedoria profunda, consistindo de quatro florões: o conhecimento da Trindade, o conhecimento de todas as criaturas e de todas as coisas futuras e passadas, incluindo os pensamentos dos

---

[134] Cf. **LAMEIRA**, F., **EVARISTO**, C., & **LOUREIRO**, J. J. (Coords.). (2016). *Retábulos relicários*. Universidade do Algarve, p. 148.

[135] Vendo Pedro a este, disse a Jesus: Senhor, e deste que será? | Disse-lhe Jesus: Se eu quero que ele fique até que eu venha, que te importa a ti? Segue-me tu. | Divulgou-se, pois, entre os irmãos este dito, que aquele discípulo não havia de morrer. Jesus, porém, não lhe disse que não morreria, mas: Se eu quero que ele fique até que eu venha, que te importa a ti?(Jo 21: 20-23)

corações, o conhecimento da glória do Paraíso e dos predestinados, e o conhecimento das penas infernais e dos condenados.[136]

A terceira escultura à direita representa um dos martírio de São João Evangelista, onde ele foi mergulhado em um caldeirão de óleo fervente. Segundo a tradição, João sobreviveu milagrosamente a este martírio, que precedeu seu exílio na ilha de Patmos, onde ele escreveu o Livro do Apocalipse. Esta representação é poderosa não apenas por sua dramaticidade, mas também por simbolizar a resistência e a fé de João diante das adversidades.

A seção inferior do retábulo é composta por uma série de painéis que exibem um trabalho ornamental meticuloso, tipificando o estilo barroco na sua expressão mais exuberante e detalhista. Esta parte do retábulo evidencia a qualidade artesanal através do uso intensivo de dourados e de padrões florais elaborados, elementos que se alinham à estética barroca, conhecida pela sua capacidade de evocar emoções profundas e de refletir uma espiritualidade intensa. O altar se destaca por uma decoração menos chamativa que o restante da capela, mas é acrescido o detalhe dourado, como uma moldura que delimita o espaço que ele possui. O uso do ouro não somente serve como simbolismo de divindade e eternidade, mas também desempenha uma função prática de refletir luz, intensificando a iluminação do espaço sacro mesmo sob condições limitadas de luminosidade. Este recurso cria uma atmosfera celeste, reforçando o caráter sagrado do altar. Os motivos de acanto e outros elementos botânicos comumente presentes nessa moldura simbolizam vida e ressurreição, fundamentais na iconografia cristã. Francisco Lameira destaca que:

> *"este retábulo, assim como a restante ornamentação em talha dourada que revestia integralmente a mais importante capela do claustro do antigo convento das Chagas, foi transferido, em 1926-28, para o Museu de Lamego. Toda esta campanha de obras foi mandada executar, nos últimos anos do século XVII, pela abadessa, desconhecendo-se a identidade dos profissionais*

[136] Cf. **O Príncipe dos Cruzados.** (2014, agosto 8). Hipótese teológica da vinda no fim do mundo. Disponível em: http://www.oprincipedoscruzados.com.br/2014/08/hipotese-teologica-da-vinda-no-fim-do.html. [Consultado em 1 de julho de 2024].

responsáveis pelo risco e pelo entalhe, certamente sedeados na cidade de Lamego."[137]

3.1.4. Esculturas

> *Da mesma maneira, através das imagens que beijamos, diante das quais nos descobrimos e prostramos, é Cristo que adoramos e os santos, dos quais eles têm 21 semelhanças, que veneramos.*[138]

No século XVIII, a escultura portuguesa em madeira atingiu um alto grau de complexidade e sofisticação, refletindo as características do barroco tardio e do rococó que influenciaram profundamente as artes na Europa. Luís Xavier da Costa destaca a habilidade técnica dos escultores portugueses da época, ressaltando que o país estava *cheio de escultores-santeiros em madeira, hábeis, ainda que amanerados frequentemente, na modelação das imagens e exímios nas suas encarnações, pinturas e dourados*[139].

Natália Marinho Ferreira-Alves, em seu estudo *Pintura, Talha e Escultura (Séculos XVII e XVIII) no Norte de Portugal*, complementa essa visão ao situar a escultura dentro do contexto específico do norte de Portugal. Ferreira-Alves sublinha a interdependência entre a escultura e a talha dourada, especialmente no contexto das igrejas, onde essas formas de arte se fundem para criar ambientes sacros ricos em significado e beleza. A autora observa que *o Norte de Portugal, a partir de meados do século XVII e ao longo do século XVIII, embora acompanhe em linhas gerais o panorama artístico do país, apresenta particularidades específicas que lhe conferem um perfil evolutivo de grande interesse.*[140] Este enfoque regional destaca como a escultura em

---

[137] Cf. **LAMEIRA**, F., **EVARISTO**, C., & **LOUREIRO**, J. J. (Coords.). (2016). Retábulos relicários. Universidade do Algarve, p. 148.
[138] Cf. **CONCÍLIO DE TRENTO.** (1563). *Sessão XXIV: Decreto sobre a Reforma e o Matrimônio*. Trento, Itália.
[139] Cf. **COSTA**, Luís Xavier da. (1940). A escultura portuguesa em madeira no século XVIII. *Revista de Guimarães, 50*(1-2), p.123.
[140] Cf. **FERREIRA-ALVES**, Natália Marinho. (2003). *Pintura, talha e escultura (séculos XVII e XVIII) no norte de Portugal*. *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património, I Série, 2*, p. 735-755.

madeira se desenvolveu em consonância com as necessidades espirituais e estéticas da Igreja Católica, no contexto das doutrinas pós-tridentinas.

As obras de arte religiosa produzidas durante este período, tanto em termos de escultura quanto de talha, serviam não apenas como elementos decorativos, mas também como poderosos instrumentos de catequese.[141] A Igreja Católica utilizava a arte para transmitir seus ensinamentos de forma clara e direta, refletindo a importância do realismo na escultura para apelar ao sentimentalismo e à devoção dos fiéis. Essa estratégia era parte integrante da doutrina contrarreformista, que visava reforçar a fé católica através da criação de espaços religiosos ricamente adornados, contrastando com os exteriores mais austeros, conforme sublinhado por Pereira (2014).[142]

A escultura em madeira durante este período, estava frequentemente integrada aos retábulos das igrejas, onde a ornamentação detalhada e o uso extensivo do ouro representavam o divino.[143] Vitor Serrão destaca o "horror ao vazio" que caracterizava esses espaços, resultando em estruturas densamente decoradas, onde o material dourado assumia um papel central na criação de uma atmosfera sacra.[144] A partir do século XVIII, a decoração das igrejas tornava-se cada vez mais exuberante, com o objetivo de envolver os fiéis emocionalmente, mantendo-se sempre em conformidade com os dogmas tridentinos.

No século XVIII a escultura em madeira em Portugal experimentou uma evolução notável, tanto em termos técnicos quanto em sua autonomia artística. Originalmente integradas aos retábulos das igrejas, essas esculturas começaram a se destacar como obras independentes, adquirindo maior tridimensionalidade e complexidade formal. Um aspeto importante dessa evolução foi o uso da técnica do estofado, que consistia na aplicação de folhas de ouro ou prata sobre a superfície esculpida, seguida de pintura com cores opacas. O contraste entre o brilho do metal e a opacidade das cores criava um efeito visual rico e

---

[141] Cf. **CARITA**, Ana Rita. (2018). *Estudo e intervenção de duas esculturas barrocas em madeira policromada da igreja Matriz de Águas Belas (concelho de Ferreira do Zêzere) – Santa Ana Ensinando Nossa Senhora a Ler e S. José* [Relatório de Estágio, Instituto Politécnico de Tomar]. Instituto Politécnico de Tomar, p.12.
[142] Cf. **PEREIRA**, Paulo. (2014). *Arte portuguesa: História essencial*. Lisboa: Temas e Debates, p.607.
[143] Cf. **FERREIRA-ALVES**, Natália Marinho. (2002). *A arte da talha no Porto na época barroca: Artistas e clientela, materiais e técnica* (Vol. 1). Porto: Câmara Municipal, Arquivo Histórico, p.183.
[144] Cf. **SERRÃO**, Vitor. (2003). *História da Arte em Portugal - O Barroco*. Lisboa: Editorial Presença. 82.

sofisticado, que pretendia imitar os padrões luxuosos de tecidos, como brocados e damascos italianos. Maria González e Teresa Espinosa explicam que o estofado era frequentemente complementado com esgrafitos e relevos, conferindo às vestes das esculturas uma aparência faustosa e realista, crucial para o apelo emocional das obras.[145]

Essa transformação estética foi fortemente influenciada pelos cânones artísticos italianos, que introduziram formas mais harmoniosas e elegantes na escultura portuguesa.[146] Além disso, a criação da Academia de Portugal em Roma, promovida durante o reinado de D. João V, desempenhou um papel essencial nesse processo, permitindo que artistas portugueses tivessem acesso direto aos centros artísticos mais avançados da época.[147] Assim, a escultura em madeira do século XVIII, em Portugal, não apenas preservou as tradições locais, mas também incorporou influências internacionais, resultando em uma produção artística diversificada e de grande impacto na arte sacra do país.

As esculturas da capela do santo evangelista são predominantemente executadas em madeira de castanheiro, sendo decoradas com a técnica do estofado. Posteriormente, o pigmento é cuidadosamente raspado de acordo com o desenho desejado, revelando a folha de ouro subjacente. Outra técnica decorativa utilizada é o *glacis*, que consiste na aplicação de um verniz colorido sobre a superfície dourada, conferindo-lhe um acabamento translúcido e tonalidades. A maioria das esculturas é esculpida a partir de um único tronco de madeira, que inclui a parte central da árvore, conhecida como medula. Este aspeto é crucial, pois influencia o comportamento do bloco de madeira em resposta às variações de temperatura e umidade relativa do ambiente. Durante processos de umidade e secagem, podem ocorrer fendas ao longo dos veios da madeira, que se

[145] Cf. **GONZÁLES**, Maria, & **ESPINOSA**, Teresa. (2001). Diagnóstico y metodología de restauración en la escultura policromada. *Arbor*, *169*, 613-644. Disponível em: http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/903. [Consultado em 17/07/2024].
[146] Cf. **BORGES**, Nelson. (1986). *História da Arte em Portugal: Do barroco ao Rococó* (Vol. 9). Lisboa: Publicações Alfa, p.43.; Cf. **COSTA**, Luís. (1940). *A escultura portuguesa em madeira no século XVIII*. Separata da Revista de Guimarães. Guimarães: [s.n.], p.5.
[147] Cf. **PEREIRA**, José. (2009). *Arte portuguesa: Da pré-história ao século XX*. Fubu Editores, p.115.

estendem da periferia para o centro. Esse tipo de dano, visível em várias esculturas, recebeu atenção especial durante a intervenção de conservação e restauro.[148]

A análise das esculturas presentes na capela inicia pela parede central, local onde estão situados o retábulo principal e o altar. Iniciando a leitura a partir da parede do lado do Evangelho, foi mantido uma leitura continua horizontalmente a partir da segunda fiada, prosseguindo para o nível superior da parede, replicando-se no lado oposto, correspondente ao lado da Epístola. Essa sequência organizacional é adotada para facilitar a compreensão dos temas e a coesão visual entre as peças.



Figura 88 - São João Evangelista com o cálice e águia, com pormenores. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.

[148] Cf. **DETALHE**, **Conservação e Restauro de Mobiliário Unipessoal, Lda**. (2013). *Relatório dos trabalhos de conservação e restauro da Capela de S. João Evangelista – Museu de Lamego*. [Relatório de restauro da capela], p.100.

No nicho central do retábulo da capela relicário do santo Evangelista, está localizada a escultura de São João, representado como um jovem sereno, o que remete à sua virgindade perpétua e à sua pureza espiritual. Ele veste uma túnica ricamente ornamentada, com detalhes em dourado e vermelho. Em sua mão direita, São João segura a base de um cálice, elemento simbólico que faz alusão ao episódio em que foi desafiado a beber veneno, do qual saiu ileso, provando assim a força de sua fé. Na mão esquerda, ele faz o *gesto da mão eloquente*[149] [150], expressão de sua sabedoria e capacidade de transmitir as verdades divinas. Ao lado de seus pés, está a águia, símbolo associado a São João no Tetramorfo, representando a elevação espiritual e a profundidade de seu Evangelho, conforme ilustrado na imagem acima. A águia, com seu olhar penetrante e postura imponente, reforça a imagem de João como o evangelista que "voa alto"[151] no entendimento das verdades divinas. Ele é um dos mais importantes apóstolos de Jesus Cristo, nasceu em uma família de pescadores, filho de Zebedeu e Maria Salomé, na cidade de Betsaida, localizada às margens do Mar da Galileia. Junto com seu irmão Tiago, conhecido como Tiago, o Maior, João formava uma dupla inseparável no círculo íntimo de discípulos de Jesus. *Con su hermano Santiago el Mayor y con Pedro forma parte de los tres discípulos escogidos por Jesús*[152], presenciando momentos cruciais da vida de Cristo, como a Transfiguração e a agonia no Horto das Oliveiras. São João é representado como um jovem sereno, o que remete à sua virgindade perpétua e à sua pureza espiritual. Ele veste uma túnica ricamente ornamentada, com detalhes em dourado e vermelho, cores que simbolizam sua pureza e a paixão de Cristo, à qual ele estava profundamente ligado. A túnica, com seus elaborados detalhes, ressalta a importância do santo, refletindo o seu papel central na tradição cristã.

João é conhecido como "o discípulo amado", um título que reflete o vínculo especial que ele mantinha com Jesus. Esse relacionamento próximo é evidenciado em diversos momentos narrados nos Evangelhos, como na Última Ceia, quando João,

---

[149] Barasch, na obra Giotto y le linguaje del gesto, exemplifica o significado da "mão eloquente", como ferramenta de transmissão de mensagens advertências sagradas, destacando autoridade e solenidade. Na imagem, São João transmite uma bênção ou instrução divina, reforçando a conexão entre o divino e o espectador, conforme as práticas da arte sacra medieval.
[150] Cf. **BARASCH**, M. (1999). Giotto y el lenguaje del gesto. Vol. 51, Ediciones Akal, p.30.
[151]Cf. **MUELA**, Juan Carmona. (2008). Iconografía Cristiana (Guía Básica del Estudiante). Ediciones Akal, S.A, p. 232.
[152] Cf. *Idem.*

sentado junto a él en la mesa de la Última Cena, recostándose sobre su pecho, le pregunta, requerido por Pedro, quién es el que le va a traicionar (Jn 13, 23-25)[153]. Além disso, foi a ele que Jesus, em um ato de profunda confiança, confiou o cuidado de sua mãe Maria enquanto estava na cruz, dizendo: *"Mulher, eis o teu filho"*[154] (Jo 19, 26-27). Desde jovem, João se destacou pela pureza e dedicação. A tradição nos conta que ele era o mais novo dos apóstolos e manteve sua virgindade ao longo da vida, o que o diferenciava em um contexto onde a pureza era extremamente valorizada. Essa característica é muitas vezes simbolizada nas representações artísticas de João, onde ele aparece como um jovem sereno, vestindo uma *túnica azul ou branca, símbolo de sua pureza e virgindade*[155].

Após a ressurreição de Cristo, João assumiu um papel central na disseminação do Evangelho. Ele viajou extensivamente para levar a mensagem cristã a diversas comunidades. Um dos episódios mais notáveis de sua vida missionária ocorreu em Éfeso, onde ele cuidou de Maria até o fim de sua vida, e desempenhou um papel fundamental na fundação e liderança da Igreja local. Durante o reinado do imperador Domiciano, ele foi preso e levado a Roma, onde sofreu um martírio no caldeirão de óleo fervente: *fue sumergido en una tina de aceite hirviente.* [156], mas saiu ileso, o que foi visto como um milagre. Como resultado, João foi exilado na ilha de Patmos, onde viveu por um longo período e escreveu o livro do Apocalipse. São Jerônimo, ao referir-se a essa obra, *afirmou que tem tantos mistérios quanto palavras*[157]. Após a morte de Domiciano, João foi libertado do exílio e retornou a Éfeso, onde continuou a liderar a comunidade cristã até sua morte, por volta do ano 104, sob o reinado do imperador Trajano. Segundo a tradição católica, ele não morreu de causas naturais, *pero fue arrebatado al cielo desde una tumba que él mismo había mandado cavar*[158], encerrando sua missão terrena de forma mística e extraordinária.

---

153 Cf. **MUELA**, Juan Carmona. (2008). Iconografía Cristiana (Guía Básica del Estudiante). Ediciones Akal, S.A, p. 232.
154 Cf, *Idem*.
155 Cf. *Idem, p.* 234.
156 Cf. *Idem, ibidem*.
157 Cf. *Idem, p.* 232.
158Cf. **MUELA**, Juan Carmona. (2008). Iconografía Cristiana (Guía Básica del Estudiante). Ediciones Akal, S.A, p. 236.



Figura 89 - Representação em alto relevo - São João no caldeirão de óleo fervente. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.



Figura 90 - Representação em alto relevo - Coroação de São João Evangelista. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.

São Paulo, apóstolo – parede central



Figura 91 - Escultura São Paulo, lateral esquerda retábulo, com pormenores. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.

A escultura de São Paulo apresentada na imagem destaca-se por sua postura ereta e serena, sobre uma base subretangular decorada com frisos de folhas de acanto douradas. A expressão facial do apóstolo é marcada por um olhar tranquilo, acentuado por sua longa cabeleira e barba ondulada, que caem suavemente sobre seus ombros. *Veste uma túnica longa, debruada a ouro, cintada e de decote tombado*[159], predominando cores claras que são enriquecidas com detalhes dourados e motivos vegetalistas, reforçando a dignidade e a sacralidade da figura. O manto que envolve São Paulo, amplo e decorado com motivos geométricos e vegetalistas dourados, é um elemento que acrescenta majestade à sua representação. *Na mão direita, empunha a espada desembainhada, de lâmina triangular, de ponta orientada para baixo*[160], simbolizando tanto o martírio que sofreu quanto a força de suas palavras nas epístolas. A presença do livro fechado na mão esquerda é um símbolo de sua contribuição literária ao Novo Testamento e sua importância como pregador do Evangelho.

São Paulo, conhecido como o Apóstolo dos Gentios, desempenhou um papel crucial na difusão do cristianismo além das fronteiras judaicas. *Embora São Paulo realmente não figure entre os 12 discípulos escolhidos por Jesus, a Igreja o considera um de seus principais baluartes, porque a ele se deve a extensão e universalização do cristianismo.* [161]Paulo nasceu em Tarso, na Cilícia, e inicialmente, como membro da seita dos fariseus, dedicou-se à perseguição dos primeiros cristãos. *Em sua juventude, se dedicou a perseguir e encarcerar os nazarenos; inclusive presenciou a lapidação de Santo Estevão.*[162]

A vida de São Paulo mudou radicalmente após sua conversão na estrada para Damasco. *Uma intensa luz o derrubou à terra e o cegou; então ouviu uma voz que lhe dizia: "Saulo, Saulo, por que me persegues?"* Após essa experiência, Paulo se converteu ao cristianismo e, *uma vez convertido e batizado, mudou seu nome de Saulo para Paulo.*[163] Como apóstolo, Paulo dedicou-se a pregar o Evangelho aos gentios, realizando

---

[159] Cf. **MUSEU DE LAMEGO**. (2015). A glorificação do divino. Direção Regional de Cultura do Norte.[Catálogo de exposição].p.76.
[160] *Cf.* ***MUSEU DE LAMEGO.*** *(2015). A glorificação do divino. Direção Regional de Cultura do Norte.[Catálogo de exposição].p.76.*
[161] Cf. MUELA, Juan Carmona. (2008). Iconografía Cristiana (Guía Básica del Estudiante). Ediciones Akal, S.A, p.348.
[162] Cf. *Idem.*
[163] Cf. *Idem, ibidem.*

várias viagens missionárias por regiões como Chipre, Ásia Menor, Macedônia e Grécia. Apesar dos desafios, ele permaneceu firme em sua missão, ajudando a consolidar as primeiras comunidades cristãs e a desenvolver a doutrina cristã. Durante essas viagens, Paulo enfrentou perseguições, mas também defendeu seus direitos, como em Filipos, onde *invocou pela primeira vez seus direitos como cidadão romano.*

Os atributos iconográficos de São Paulo, como a espada e o livro, são altamente simbólicos. *A espada de seu martírio* representa tanto o instrumento de sua morte quanto a defesa espiritual do Evangelho, enquanto o livro simboliza suas epístolas e sua contribuição à pregação cristã. Sua morte, por decapitação em Roma, é frequentemente retratada na arte sacra, reforçando sua importância. Antes de morrer, Paulo escreveu: *Quanto a mim, eu já fui oferecido em libação, e chegou o tempo da minha partida. Combati o bom combate, terminei a corrida, conservei a fé (2Tm 4:6-7).*[164]As representações de São Paulo variaram ao longo dos séculos. *Na iconografia medieval, ele é reconhecido por sua calvície e por sua barba negra pontiaguda*[165], geralmente carregando a espada do martírio e vestindo túnica verde e manto vermelho. Após o Concílio de Trento, ele passou a ser representado de forma mais jovem, muitas vezes ao lado de São Pedro, destacando-os como pilares da Igreja. Essas imagens narrativas que exploram sua vida, conversão e martírio continuam a inspirar a fé cristã, sublinhando o papel central de São Paulo na expansão e consolidação do cristianismo.[166]

A base da escultura apresenta uma rachadura que se estende até o manto vermelho com decoração dourada que está apoiado no braço esquerdo da figura de São Paulo. A base da escultura tem formato quadrangular com fundo vermelho e decoração vegetalista em alto relevo na cor dourada.

---

[164] Cf. **STORNIOLO**, I.; **BALANCIN**, E. M. (Ed.)(1990). *Bíblia Sagrada: Edição Pastoral*. São Paulo: Paulus, p. 1462.
[165] Cf. **MUELA**, Juan Carmona. (2008). Iconografía Cristiana (Guía Básica del Estudiante). Ediciones Akal, S.A, p.350-351.
[166] Cf. *Idem,* p. 351.

São Tiago, o Maior – apóstolo – parede central

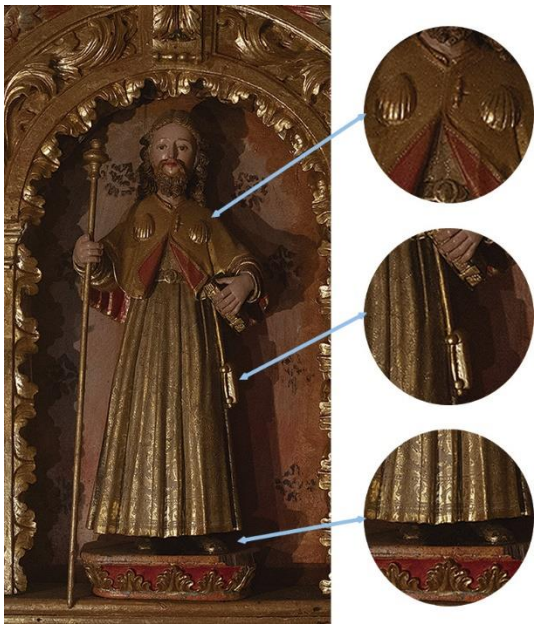


Figura 92 - Escultura São Tiago, lateral direito retábulo, com pormenores. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.

A escultura de São Tiago, localizada na capela de São João Evangelista, apresenta uma composição formal e decorativa que está intimamente ligada à representação de São Paulo, evidenciando uma unidade estilística no conjunto de esculturas da capela. *Assente numa base decorada com um friso de folhas de acanto relevadas e douradas sobre fundo vermelho*[167], a figura de São Tiago transmite uma expressão serena e pacífica, emoldurada por uma barba e longos cabelos ondulados que caem sobre os ombros, acentuando sua imagem de beatitude. *Calçado como peregrino, veste túnica e capa curta guarnecida com duas vieiras*[168], elementos que simbolizam sua conexão com o Caminho de Santiago e sua missão evangelizadora. Ele segura um bordão com nó em forma de balaústre e um livro fechado que representa o Novo Testamento, enquanto carrega ao ombro a sacola de peregrino, reforçando sua identidade como apóstolo peregrino. *O lançamento dos panejamentos, em pregas verticais uniformes e o movimento conferido pela capa, com as*

[167] Cf. **MUSEU DE LAMEGO.** (2015). A glorificação do divino. Direção Regional de Cultura do Norte.[Catálogo de exposição].p.78.
[168] *Cf.* ***MUSEU DE LAMEGO.*** *(2015). A glorificação do divino. Direção Regional de Cultura do Norte.[Catálogo de exposição], p.78.*

abas reviradas[169], contribuem para a harmonia e serenidade que caracterizam toda a composição da obra.

São Tiago, o Maior, era irmão de São João Evangelista e filho de Zebedeu e Salomé, captado por Jesus junto ao mar da Galileia, enquanto pescava ao lado de Simão Pedro e seu irmão André. *Aos filhos de Zebedeu, Jesus deu o nome de Boanerges, ou seja, "filhos do trovão"(Mc 3, 17)*.[170], por causa de seu caráter impetuoso, demonstrado em episódios onde Santiago e João manifestam sua veemência. Como parte do trio de discípulos mais próximos de Jesus, São Tiago testemunhou eventos cruciais, como a ressurreição da filha de Jairo, a Transfiguração e a agonia no Horto do Getsêmani. Após a Ascensão, ele pregou em Samaria e Judeia, até ser martirizado em Jerusalém por Herodes Agripa, *tornando-se o primeiro dos apóstolos a ser martirizado*[171]. Após sua morte, a figura de São Tiago se transformou no lendário Santiago de Compostela, um dos santos mais venerados na cristandade, graças à devoção de milhões de peregrinos que visitam sua tumba na Galícia. *Essa tradição se fundamenta em numerosos textos* como a *Historia Compostelana* e o *Codex Calixtinus*[172], que narram a jornada do apóstolo até a Península Ibérica e sua luta contra os muçulmanos. A *Passio Magna*[173] e o texto apócrifo de *Pseudo Abdías*[174] relatam episódios de sua pregação na Espanha e seu confronto com os magos Hermógenes e Fileto. Após sua conversão, São Tiago foi capturado e condenado à morte, mas sua influência e legado continuaram a crescer, especialmente através da lenda da trasladação de seu corpo para a Galícia, onde sua tumba se tornou um centro de peregrinação.[175]

A lenda da trasladação do corpo de São Tiago envolve uma série de milagres, como a condução do barco sem leme até a Galícia por um anjo, e a transformação de uma pedra em seu sarcófago. Apresentaram-se à rainha Lupa para pedir um local de

---

169 Cf. *Idem.*
170 Cf. **STORNIOLO**, I.; **BALANCIN**, E. M. (Ed.)(1990). *Bíblia Sagrada: Edição Pastoral*. São Paulo: Paulus, *p.1189.*
171 Cf. **MUELA**, Juan Carmona. (2008). Iconografía Cristiana (Guía Básica del Estudiante). Ediciones Akal, S.A, p.406.
172 Cf. *Idem*, p. *407-408.*
173 Texto apócrifo do século V, relatando as vidas e martírios dos apóstolos, com foco em Santiago, o Maior.
174 É o autor anônimo atribuído a essas narrativas, que foram erroneamente associadas ao discípulo Abdías para conferir maior autoridade ao texto.
175 Cf. **MUELA**, Juan Carmona. (2008). Iconografía Cristiana (Guía Básica del Estudiante). Ediciones Akal, S.A, p.408.

sepultamento, enfrentando obstáculos milagrosamente superados, até que o corpo foi finalmente enterrado em um local sagrado. No século XI, essas narrativas foram incorporadas a textos como o *Codex Calixtinus*, que consolidou a lenda de São Tiago e impulsionou a peregrinação a Compostela, tornando-se um fenômeno de importância religiosa comparável às peregrinações a Roma e Jerusalém.[176] A figura de São Tiago também adquiriu um caráter militar, sendo invocado como São Tiago Matamoros em várias batalhas contra os muçulmanos na Península Ibérica e nas Américas. Ele é representado iconograficamente com a espada do martírio e o livro, além de atributos de peregrino como o báculo e a vieira, símbolo das peregrinações a Compostela. No período pós-Trento, houve uma purificação dessas representações, reduzindo os elementos lendários e focando na tradição cristã mais austera. As representações artísticas de Santiago variam entre o apóstolo, o peregrino e o cavaleiro, cada uma destacando aspectos distintos de sua lenda e missão. *Até o início do século XVI, havia um tipo híbrido onde Santiago carregava atributos distintivos de peregrino, mas ainda mantinha características do apóstolo*[177]. Após o Concílio de Trento, o rigor histórico foi enfatizado, minimizando os atributos de peregrino e reforçando seu papel como apóstolo e mártir. Mesmo assim, a tradição de Santiago Matamouros permaneceu forte, especialmente na iconografia que o associa à Reconquista e ao papel da Igreja na defesa da fé.[178]

[176] Cf. *Idem, p. 409.*
[177] Cf. *Idem, ibidem.*
[178] *Cf. Idem, p. 409-410.*

Santa Úrsula – Lateral do lado do Evangelho.

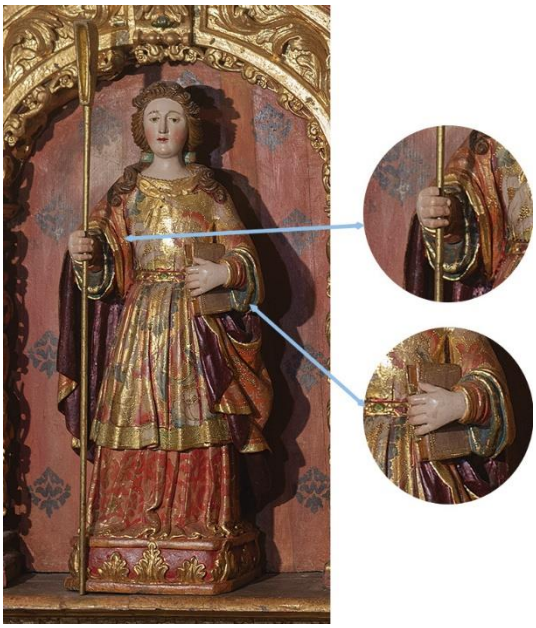


Figura 93 - Escultura Santa Úrsula, parede lateral do evangelho, com pormenores. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.

A escultura de Santa Úrsula, revela sua condição de jovem nobre através de uma vestimenta rica e detalhada. *Ela é apresentada com uma túnica longa debruada a ouro*[179], cujas dobras quebradas e onduladas repousam junto à base, sob um vestido curto, cintado e de decote tombado, permitindo que o recorte em ziguezague da túnica se torne visível. *A sobreveste, decorada com um padrão floral largo*[180], é esculpida com nuances finamente delimitadas a punção, e sua barra inferior, trabalhada em relevo e dourada, exibe um padrão losangular cuidadosamente decorado. Na mão esquerda, Santa Úrsula segura um livro fechado, símbolo comum nas imagens sacras, mas que aqui parece destinado a preencher a mão da figura. A capa, apoiada sobre o ombro direito, remete ao manto protetor com que abrigou suas companheiras. *Do lado oposto, ela segura uma vara encimada por uma miniatura de barco*[181], evocando sua navegação pelo Reno. A imagem

[179] Cf. **MUSEU DE LAMEGO.** (2015). A glorificação do divino. Direção Regional de Cultura do Norte.[Catálogo de exposição].p.100.
[180] Cf. *Idem.*
[181] Cf. **MUSEU DE LAMEGO**. (2015). A glorificação do divino. Direção Regional de Cultura do Norte.[Catálogo de exposição].p.100.

se destaca por sua nobre altivez, com um rosto ovalado de feições suaves e um olhar ligeiramente abaixado, emoldurado por uma longa cabeleira ondulada que cai sobre seus ombros, presa por uma fita laçada ao nível do pescoço.

Santa Úrsula, filha do rei Deonoto da Bretanha, é central na lenda cristã por sua coragem e fé diante da ameaça de guerra causada por sua recusa em casar-se com um príncipe pagão. *Para evitar o conflito, Úrsula aceitou, mas impôs condições: 10 donzelas para cada uma das suas 1.000 servas e uma frota para viajar e conhecer o mundo por três anos*[182], esperando que o príncipe se preparasse para o batismo ou desistisse de sua proposta. A peregrinação que seguiu a esse acordo culminou em um martírio profetizado, no qual, retornando a Colônia, *Úrsula e suas companheiras foram mortas pelos hunos*[183], um evento que se tornou o núcleo da devoção a Santa Úrsula, com o local de seu enterro sendo conhecido como "Campo de Úrsula" a partir do século XII.

A veneração de Santa Úrsula se espalhou rapidamente por toda a Europa, graças ao elevado número de virgens martirizadas. No entanto, *a Reforma Católica trouxe uma depuração nas biografias dos santos*, e a credibilidade da lenda de Úrsula e das 11.000 virgens foi questionada por estudiosos como Molano, que não a incluiu em sua obra sobre a iconografia dos santos. Mesmo assim, a lenda foi ricamente representada em ciclos artísticos importantes, como o Relicário de Santa Úrsula de Hans Memling, e nas obras de Vittore Carpaccio, que continuam a contar a história da vida e martírio de Santa Úrsula.[184]

[182] Cf. MUELA, Juan Carmona. (2008). Iconografía Cristiana (Guía Básica del Estudiante). Ediciones Akal, S.A, p.450-452.
[183] Cf. *Idem.*
[184] Cf. *Idem, ibidem.*

São Lourenço Justiniano – Lateral do lado do Evangelho.

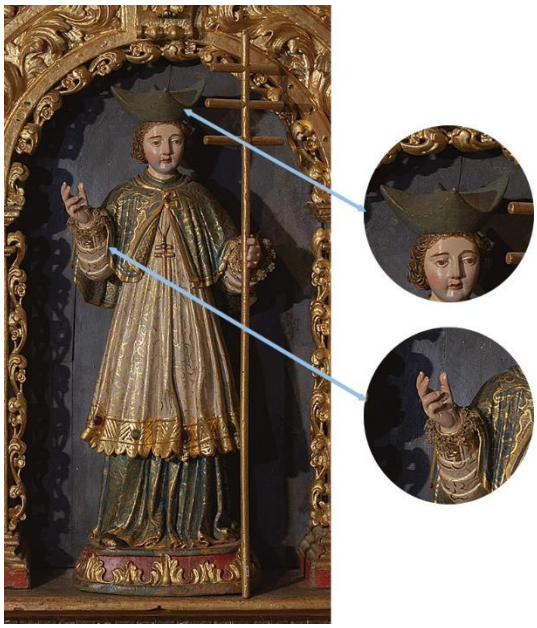


Figura 94 - Escultura São Lourenço Justiniano, parede lateral do evangelho, com pormenores. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.

São Lourenço Justiniano é representado com a mão direita elevada, numa atitude de predicador[185], enquanto, com a outra mão, segura uma cruz patriarcal. Ele está adornado com barrete eclesiástico e túnica talar sob roquete com aplicações nas mangas, em tecido[186], sugerindo sua posição eclesiástica. A escultura também revela uma capa firmada com uma pedra vermelha que cai sobre os ombros, além de um cordão com cruz patriarcal que pende de seu pescoço. São Lourenço exibe uma expressividade dócil e serena, reforçada por um olhar ligeiramente estrábico, sugerindo um estado de contemplação espiritual.[187]

Nascido em 1381, foi o primeiro Patriarca de Veneza e uma figura crucial na revitalização religiosa da cidade. *Membro da família patrícia Giustiniani,* conhecida por sua profunda devoção, Lourenço foi desde cedo influenciado pela piedade de sua mãe,

[185] Cf. **MUSEU DE LAMEGO.** (2015). A glorificação do divino. Direção Regional de Cultura do Norte.[Catálogo de exposição].p. 128.
[186] Cf. *Idem.*
[187] Cf. **MUSEU DE LAMEGO.** (2015). A glorificação do divino. Direção Regional de Cultura do Norte.[Catálogo de exposição].p. 128.

que *plantou nele as sementes de uma vida religiosa devota*.[188] Aos dezenove anos, ingressou no mosteiro dos Cônegos Regulares de Santo Agostinho na Ilha de Alga, onde se destacou por seu *fervor na oração*. Após sua ordenação em 1406, foi escolhido como prior da comunidade, liderando importantes reformas que lhe garantiram a reputação de fundador. Em 1433, devido à sua reputação de santidade, foi nomeado bispo de Castello por Eugênio IV, onde dedicou-se à *restauração de igrejas, fundação de paróquias e intensa caridade cristã*.[189] Com a unificação da Sé de Castello com o Patriarcado de Grado em 1451, tornou-se o primeiro Patriarca de Veneza, cargo que ocupou até sua morte em 1456. Foi canonizado em 1690 por Alexandre VIII.[190]

Sant'Ana e a Virgem – Lateral do lado do Evangelho



Figura 95 - Escultura Sant'Ana e a Virgem, lateral do lado do evangelho, com pormenores. Fotografia: Fernanda Josino Silva,2024.

[188] Cf. **KIRSCH**, JP (1910). São Lourenço Justiniano. Na Enciclopédia Católica. Nova York: Robert Appleton Company. Disponível em: http://www.newadvent.org/cathen/09091a.htm. [Consultado em 01/08/2024].
[189] *Cf. Idem.*
[190] *Cf. Idem.*

A escultura de Sant'Ana, representada com *manto decorado com pedras coloridas* e *túnica e touca* que indicam seu estado de casada, destaca-se pelo uso de tons *marfim e dourado* na túnica e vermelho no manto, diferindo das representações habituais em vermelho e verde, símbolos da esperança. Sant'Ana estende o indicador da mão direita para o livro que a Virgem, com seus cabelos soltos e presos por um laço verde, segura em seu regaço.[191]A Virgem Maria veste uma sobreveste plissada com um *padrão de motivos florais* e ornamentos vegetalistas, com detalhes em ouro e verde. O rosto de Sant'Ana, embora quase inexpressivo, exibe uma serenidade que, junto com o pregueado em leque das vestes ricamente estofadas e policromadas.[192]

Santa Ana e São Joaquim, os pais da Virgem Maria, têm suas histórias relatadas principalmente nos evangelhos apócrifos, como o *Protoevangelho de Santiago* do século II, o *Pseudo Mateus* do século VI, e o *De nativitate Mariae*, provavelmente redigido por volta do século IX. Esses textos, compilados por Voragine na *Legenda Aurea*, foram fundamentais para a popularidade dessas figuras ao longo da Idade Média. Esses relatos serviam como as únicas fontes que preenchiam o silêncio dos evangelhos canônicos sobre a infância da Virgem e de Jesus, alimentando a devoção popular e a iconografia, especialmente no período barroco. Joaquim e Ana, pertencentes à linhagem de Davi, viviam em Jerusalém, e após muitos anos sem filhos. Ambos lamentaram sua esterilidade até que um anjo os visitou, anunciando que teriam uma filha abençoada, Maria. O reencontro do casal na Porta Dourada de Jerusalém, selado com um abraço, simboliza a concepção da Virgem.[193]

[191] Cf. **MUSEU DE LAMEGO**. (2015). A glorificação do divino. Direção Regional de Cultura do Norte.[Catálogo de exposição], p.54.
[192] Cf. **MUSEU DE LAMEGO**. (2015). A glorificação do divino. Direção Regional de Cultura do Norte.[Catálogo de exposição].p.54.
[193] Cf. **MUELA**, Juan Carmona. (2008). Iconografía Cristiana (Guía Básica del Estudiante). Ediciones Akal, S.A, p. 22-23.

Santa Rosa de Lima – Lateral do lado do Evangelho.



Figura 96 - Escultura Santa Rosa de Lima, lateral do lado do Evangelho, com pormenores. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.

Santa Rosa de Lima é tradicionalmente retratada com o Menino Jesus sobre o braço esquerdo, similar à representação de Santo António. Ela veste o hábito dominicano, composto por uma longa túnica branca e um escapulário, no qual apenas uma pedra verde das cinco pedras originais. Usa um manto escuro ornamentado com decoração dourada, junto a um véu que emoldura seu rosto de perfil oval, marcado por uma expressão serena e impassível, *reforçada pelo olhar caído*[194]. A figura de Santa Rosa, representada na Capela de São João Evangelista, está sem a mão direita, possivemente resultado do processo de transladação.

Santa Rosa de Lima, nascida como Isabel Flores de Oliva em 20 de abril de 1586, é uma figura de destaque na hagiografia cristã, particularmente na América Latina. Desde seu nascimento, sua vida foi envolta em eventos místicos que sinalizavam seu futuro papel como santa. Aos três meses de idade, sua mãe, María de Oliva y Herrera, teve uma

[194] Cf. **MUSEU DE LAMEGO.** (2015). A glorificação do divino. Direção Regional de Cultura do Norte.[Catálogo de exposição].p.134.

visão em que percebeu uma rosa nos traços da filha, exclamando com devoção: *"Vida minha, enquanto Deus me der vida, não ouvirei da minha boca outro nome senão Rosa."*[195] Episódio este que marcou o início de sua jornada espiritual, culminando na adoção do nome Rosa de Santa María após uma aparição da Virgem, que confirmou que este deveria ser seu verdadeiro nome.

A trajetória espiritual de Santa Rosa foi marcada por uma profunda devoção e por práticas de ascetismo que a aproximavam do modelo de santidade de figuras como Santa Catarina de Siena, a quem venerava como sua protetora e guia. Rosa, desde cedo, fez um voto de castidade, recusando as tentações mundanas que sua beleza poderia trazer, um gesto que culminou em uma experiência mística extraordinária. No Domingo de Ramos de 1615, ao sentir-se excluída por não ter recebido uma palma como as outras beatas, Rosa foi ao convento de Santo Domingo, onde teve uma visão da Virgem Maria e do Menino Jesus na capela de Nossa Senhora do Rosário. *A Virgem tomou sua mão e disse: "Rosa de meu coração, és minha esposa,"* ao que a jovem respondeu com humildade e devoção: *"Sou tua escrava, meu Senhor Jesus."* Este evento simboliza a profundidade de sua união espiritual com Cristo, e desde então, as aparições do Menino Jesus se tornaram frequentes, especialmente durante suas atividades cotidianas no convento.[196]

Na iconografia religiosa, Santa Rosa de Lima é amplamente representada com atributos que refletem sua vida de sacrifício e sua intensa espiritualidade. Ela é comumente retratada vestindo uma alva, escapulário e touca brancos, acompanhados de um véu negro, o que caracteriza o hábito dominicano que ela assumiu. Suas representações frequentemente a mostram muito jovem, com traços que remetem ao retrato póstumo feito por Angelino Medoro, a pedido de Gonzalo de la Maza. Como apontado por estudiosos, *"Santa Rosa veste alva, escapulário e toca brancos, e véu negro, ou seja, o hábito próprio dos dominicanos."*[197] A imagem mais emblemática de Santa Rosa é aquela em que ela aparece com o Menino Jesus, destacando-se a cena de seu casamento místico, que simboliza sua união espiritual com Cristo. Ela é frequentemente

[195] Cf. **MUELA**, Juan Carmona. (2008). Iconografía Cristiana (Guía Básica del Estudiante). Ediciones Akal, S.A, p.399.
[196] Cf. *Idem.*
[197] Cf. **MUELA**, Juan Carmona. (2008). Iconografía Cristiana (Guía Básica del Estudiante). Ediciones Akal, S.A, p.400.

representada com uma coroa de rosas e espinhos, simbolizando tanto seu amor por Cristo quanto seu sofrimento. Na América Latina, é comum vê-la segurando uma âncora, que se refere à sua intervenção milagrosa na retirada do pirata Georg von Spilbergen do porto de Callao, um símbolo de sua proteção sobre Lima. Outros atributos incluem uma palma, sinal de seu martírio espiritual, e, ocasionalmente, um modelo de igreja, que remete à sua profecia sobre a construção de um mosteiro dedicado a Santa Catarina de Siena.[198]

São Gonçalo de Amarante – Lateral do lado do Evangelho.



Figura 97 - Escultura São Gonçalo de Amarante, lateral do lado do Evangelho, com pormenores. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.

A escultura de São Gonçalo apresenta o santo em uma postura que é descrita como *"frontal e solene"*[199], segurando na mão esquerda *"um cajado de extremidade curva virada para o exterior"*. Com a mão direita, ele exibe *"um livro fechado de capa vermelha"*, simbolizando o saber e a fé. O santo veste uma *"túnica longa, decorada com motivos vegetalistas, cintada com faixa preta"*, e o escapulário que usa é detalhado com *"fímbria e decoração a ouro com trabalho puncionado, pontuado com duas pedras*

[198] Cf. *Idem.*
[199] Cf. **MUSEU DE LAMEGO. (**2015). A glorificação do divino. Direção Regional de Cultura do Norte.[Catálogo de exposição].p.136.

vermelhas e uma verde". Completando a figura, ele enverga *"um amplo manto com capuz, que lhe cobre o busto"*, conferindo-lhe uma presença majestosa e espiritual.[200]

São Gonçalo de Amarante é uma figura religiosa com uma existência histórica envolta de incertezas, mas cuja devoção cresceu significativamente ao longo dos séculos. Embora pouco se saiba sobre sua vida, ele teria falecido em Amarante por volta de 1254. A devoção a São Gonçalo, inicialmente local, se expandiu por todo o Portugal pré-tridentino e, posteriormente, foi difundida para outros lugares, especialmente durante o período colonial, como indicado pelo "Sermão de São Gonçalo" de Padre Antônio Vieira, que descreve a devoção ao santo como algo que *"precede a edificação dos templos"*.[201]

A vida religiosa de São Gonçalo é marcada por associações com figuras contemporâneas, como Santo Antônio, e sua veneração se intensificou no século XVII, quando foi considerado o segundo santo português em importância. Em 1671, um breve do Papa Clemente X estendeu seu culto a toda a ordem dominicana, mas sua devoção já era evidente em Portugal antes disso, como demonstram os relatos hagiográficos e históricos da época. Seu culto também foi associado a rituais de fertilidade, especialmente em sua festa celebrada em 10 de janeiro, que, segundo estudos, *"guarda tradições profanas que associam a devoção do santo à fertilidade"*.[202]

Os atributos representativos de São Gonçalo incluem símbolos de sua vida eremítica e missionária, como o cajado e o livro, frequentemente retratados em suas imagens. Além disso, o culto a São Gonçalo foi difundido para as colônias portuguesas, incluindo o Brasil, onde sua devoção se manifestou entre diversos grupos sociais, como pescadores, homens pobres do sertão e mulheres. A importância de São Gonçalo é destacada pela persistência de sua veneração ao longo do tempo, mesmo em regiões

---

[200] Cf. **MUSEU DE LAMEGO.** (2015). A glorificação do divino. Direção Regional de Cultura do Norte.[Catálogo de exposição].p.116.
[201] Cf. **SANTOS**, Beatriz. (2009). Santos e devotos no império ultramarino português. *Religião & Sociedade*, *29*, p.301. Disponível em: https://www.scielo.br/j/topoi/a/zHJpRZR7t4XmfDPFKBXFkLd/?format=pdf&lang=pt. [Consultado em 01/08/2024].
[202] Cf. *Idem.*

remotas, onde a Igreja estava menos presente, como observado no sermão de Vieira, que menciona a construção de altares em sua honra em terras distantes.[203]

Santa Teresa de Ávila – Lateral do lado do Evangelho.

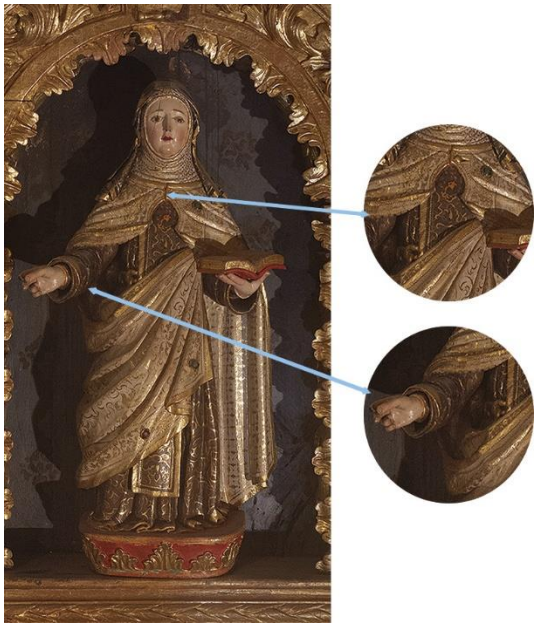


Figura 98 - Escultura Santa Teresa de Ávila, lateral do lado do Evangelho, com pormenores. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.

A imagem de Santa Teresa de Jesus, ou de Ávila, retrata a santa em pé, segurando com a mão direita *"um livro aberto, vermelho e dourado"*[204]. Provavelmente, na mão oposta, ela segurava um de seus atributos habituais, como *"a flecha com que o anjo lhe atravessou o coração, ou um dos cravos da crucificação de Cristo"*[205]. Vestida com a indumentária castanha das Carmelitas Descalças, sua túnica é decorada com motivos vegetalistas dourados, complementada por um amplo manto branco que pode aludir à *"Visão da Virgem e São José"*. Detalhes adicionais incluem pedras preciosas engastadas

[203] Cf. ***SANTOS**, Beatriz. (2009). Santos e devotos no império ultramarino português. Religião & Sociedade, 29, p.301*. Disponível em: https://www.scielo.br/j/topoi/a/zHJpRZR7t4XmfDPFKBXFkLd/?format=pdf&lang=pt. [Consultado em 01/08/2024].
[204] Cf. **MUSEU DE LAMEGO.** (2015). A glorificação do divino. Direção Regional de Cultura do Norte.[Catálogo de exposição], p. 132.
[205] Cf. **MUSEU DE LAMEGO.** (2015). A glorificação do divino. Direção Regional de Cultura do Norte.[Catálogo de exposição].p. 132.

e um véu verde-escuro decorado, enquanto sua expressão hierática e olhar absorto sugerem um estado de profunda contemplação espiritual.[206]

Santa Teresa de Ávila, nascida em 1515, é uma das figuras mais importantes da história do misticismo católico e da reforma da Ordem Carmelita. Desde jovem, demonstrou uma profunda devoção espiritual, que a levou a ingressar no convento carmelita de Santa María de la Encarnación aos vinte anos, apesar de sua saúde frágil. Sua vida religiosa foi intensamente marcada por visões místicas e momentos de profundo sofrimento, que muitas vezes foram interpretados com desconfiança por seus confessores. Entre essas experiências, destaca-se a transverberação, na qual Teresa relatou ter visto um anjo que *"viu ao seu lado esquerdo, em forma corporal,"* e que lhe cravou um dardo no coração, deixando-a *"toda abrasada em um grande amor de Deus."* Este evento se tornou central na iconografia que a representa.[207]

Em 1562, Teresa iniciou a reforma da Ordem Carmelita, com a fundação do primeiro convento das Carmelitas Descalças em Ávila, buscando retornar à austeridade original da Regra de São Alberto.[208] O objetivo de sua reforma era *"guardar a Regra com a maior perfeição que pudesse,"* em resposta ao relaxamento que ela observava nos mosteiros da época. Com o apoio de São João da Cruz, Teresa expandiu rapidamente a reforma, fundando 16 conventos em menos de doze anos, incluindo o ramo masculino dos Carmelitas Descalços. Sua influência no catolicismo foi profunda, trazendo uma renovação espiritual e reforçando a vida monástica em um período de grande necessidade para a Igreja.[209]Os atributos que frequentemente acompanham as representações de Santa Teresa incluem a pena, o livro e a pomba do Espírito Santo, que simbolizam sua inspiração divina. Após sua beatificação, em 1614, e canonização em 1622, o culto a Santa Teresa se espalhou amplamente, e sua festa, celebrada em 15 de outubro. As

[206] Cf. *Idem*.
[207] Cf. **MUELA**, Juan Carmona. (2008). Iconografía Cristiana (Guía Básica del Estudiante). Ediciones Akal, S.A, p. 431.
[208] A Regra de São Alberto foi estabelecida por São Alberto de Jerusalém em 1209 para orientar a vida dos primeiros carmelitas, que eram eremitas vivendo no Monte Carmelo. A Regra enfatiza a austeridade, a vida em comunidade, a oração contínua e a meditação na Lei do Senhor, estabelecendo uma estrutura de vida contemplativa e dedicada à simplicidade e ao serviço divino.
[209] Cf. **MUELA**, Juan Carmona. (2008). Iconografía Cristiana (Guía Básica del Estudiante). Ediciones Akal, S.A, p.437.

representações artísticas de Santa Teresa, incluindo gravuras e pinturas, solidificaram sua imagem como uma das grandes místicas e reformadoras da Igreja.

Santa Clara de Assis – Lateral do lado do Evangelho



Figura 99 - Escultura Santa Clara, lateral do lado do Evangelho, com pormenores. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.

A imagem de Santa Clara é retratada em pé, vestindo uma túnica longa cintada, complementada por escapulário e manto, ambos *"debruados a ouro, em tons esverdeados, com decorativo dourado de motivos vegetalistas"* O manto, traçado à frente, revela um interior esgrafitado, enquanto seu rosto é emoldurado por um toucado branco, adornado com um *"remate encordoado e decoração dourada e ondulante."* Na mão direita, ela segura uma custódia detalhada, que exibe uma hóstia presa na lúnula. A figura se destaca pela homogeneidade, acentuada pela base octogonal que confere estabilidade e realça o *"esplendor do ouro."* Notavelmente, a parte posterior da escultura também recebe *"um trabalho de modulação e decoração cuidadas,"* algo incomum, não favorecendo um

único ângulo de observação. O rosto oval de Santa Clara, embora inexpressivo e marcado por repintes, reflete as características estilísticas da época.[210]

Santa Clara de Assis, nascida em uma família nobre, é uma figura central no catolicismo, especialmente na tradição franciscana. Desde cedo, Clara sentiu uma forte atração pelos ensinamentos de São Francisco de Assis, particularmente pelo ideal de pobreza e simplicidade. Diz-se que, enquanto sua mãe estava grávida, ouviu uma voz que dizia: *"Não temas, mulher, pois darás à luz uma criança que iluminará e trará claridade ao mundo inteiro,"*[211] o que levou seus pais a nomeá-la Clara. Em 1212, no Domingo de Ramos, Clara tomou uma decisão crucial em sua vida ao fugir de casa para se juntar a São Francisco, que a consagrou a Deus cortando seu cabelo. Junto com sua irmã Inês, fundou a Ordem das Clarissas, recebendo de São Francisco a *Forma Vitae* como a primeira regra de vida para a nova comunidade.

Ao longo de sua vida, Clara enfrentou inúmeros desafios, incluindo problemas de saúde que a acompanharam até sua morte, em 1253. Mesmo debilitada, ela desempenhou um papel crucial durante a invasão de Assis pelas tropas sarracenas em 1240, liderando uma procissão com a custódia contendo a Sagrada Forma e conseguindo, milagrosamente, afastar os invasores. Sua devoção e liderança espiritual culminaram na aprovação da Regra das Clarissas pelo Papa Inocêncio IV, pouco antes de sua morte. Clara foi canonizada dois anos depois, com a publicação da bula *Clara claris praeclara meritis*[212], reconhecendo sua santidade e influência na Igreja.[213]

Os atributos iconográficos de Santa Clara incluem o báculo e o livro, que simbolizam sua liderança espiritual, e um ramalhete de lírios, representando sua pureza. A custódia, um dos símbolos mais reconhecidos de Santa Clara, reflete seu papel na defesa de Assis e sua profunda devoção à Eucaristia. Suas representações artísticas frequentemente a mostram jovem, vestida com o hábito das Clarissas, e suas festividades

---

[210] Cf. **MUSEU DE LAMEGO.** (2015). A glorificação do divino. Direção Regional de Cultura do Norte.[Catálogo de exposição].p.111.
[211] Cf. MUELA, Juan Carmona. (2008). Iconografía Cristiana (Guía Básica del Estudiante). Ediciones Akal, S.A, p.84.
[212] Bula papal emitida em 1255 pelo Papa Alexandre IV, que oficializou a canonização de Santa Clara de Assis, reconhecendo-a como uma santa por seus "méritos brilhantes entre os brilhantes".
[213] Cf. **MUELA**, Juan Carmona. (2008). Iconografía Cristiana (Guía Básica del Estudiante). Ediciones Akal, S.A, p.84-85.

são amplamente celebradas, especialmente no dia 11 de agosto. A difusão de seu culto e a devoção a ela se espalharam amplamente, com importantes obras de arte, como os *Icones Sanctae Clarae*[214], perpetuando sua imagem e legado espiritual através dos séculos.

Santa Luzia – Lateral do lado do Evangelho

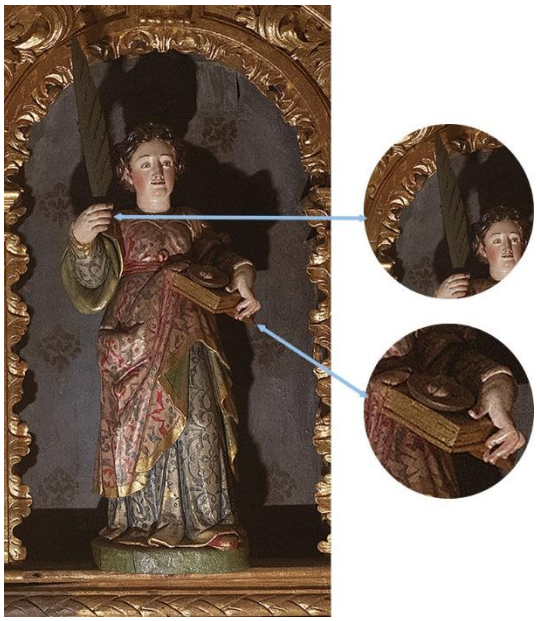


Figura 100 - Escultura Santa Luzia, lateral do lado do Evangelho, com pormenores. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.

A escultura de Santa Luzia destaca-se por sua exuberância e detalhamento, apresentando uma longa túnica azul *"debruada a ouro, com motivos decorativos vegetalistas"*[215], sobre a qual repousa uma sobreveste rosada igualmente ornamentada. Na mão esquerda, a santa segura *"um prato com dois olhos assente sobre um livro encadernado*[216]*"*, enquanto a mão direita exibe a palma, símbolo de seu martírio. Embora mantenha as características típicas da estatuária da época, esta escultura se sobressai pela volumetria mais livre e pelas *"mãos exageradas em relação ao corpo,"* acentuando sua

[214] Os Icones Sanctae Clarae são uma série de 34 gravuras publicadas no início do século XVII, em Antuérpia, que retratam a vida de Santa Clara de Assis, acompanhadas por textos de Henricus Sedulius baseados em sua História Seraphica. Disponível online: https://archive.org/details/iconessanctaecla00sedu/page/n7/mode/2up.
[215] Cf. **MUSEU DE LAMEGO.** (2015). A glorificação do divino. Direção Regional de Cultura do Norte.[Catálogo de exposição], p.91.
[216] Cf. *Idem.*

plasticidade. Os ricos detalhes, como os panejamentos de ouro e a espessura do livro dourado, conferem à peça um aspecto luxuriante. Além disso, a parte posterior da escultura recebeu um tratamento cuidadoso, algo incomum para obras deste tipo, e a expressão facial, *"quase assexuada, mas feliz"*[217], contrasta com o esperado em uma representação de uma santa mártir.

Santa Luzia, originária de uma família abastada de Siracusa, destacou-se desde jovem por sua profunda devoção ao cristianismo, contrastando com as expectativas de sua mãe, Eutíquia, que pretendia casá-la com um jovem pagão. Luzia, entretanto, havia consagrado sua virgindade a Deus e orava fervorosamente para que sua mãe desistisse dos planos de casamento. A situação mudou quando Eutíquia adoeceu, e mãe e filha peregrinaram até Catânia para buscar a cura junto ao túmulo de Santa Águeda. Durante essa visita, Luzia teve uma visão em que Santa Águeda lhe prometeu a cura de sua mãe, o que de fato ocorreu. Após o ocorrido, Luzia convenceu sua mãe a distribuir todos os bens entre os pobres, incluindo o dote que seria destinado ao casamento. Essa decisão enfureceu seu noivo, que a denunciou ao prefeito Pascásio. Mesmo sob ameaças de tortura e humilhação, Luzia permaneceu firme em sua fé, resistindo milagrosamente aos esforços para movê-la e aos tormentos infligidos, até ser finalmente martirizada.[218]

A iconografia de Santa Luzia a apresenta com atributos que simbolizam seu martírio e sua devoção espiritual, sendo os mais notáveis a coroa, a palma, a espada e os olhos sobre um prato. Embora durante o século XVI se acreditasse que a própria santa havia arrancado os olhos e enviado ao seu prometido, essa interpretação foi posteriormente descartada. Segundo Pedro de Ribadeneyra[219], um jesuíta e hagiógrafo do século XVI, Luzia é representada com os olhos sobre um prato não como uma lembrança de um evento literal, mas como um *"símbolo de concentração espiritual, de fé*

[217] Cf. **MUSEU DE LAMEGO.** (2015). A glorificação do divino. Direção Regional de Cultura do Norte.[Catálogo de exposição].p.91.
[218] Cf. **MUELA**, Juan Carmona. (2008). Iconografía Cristiana (Guía Básica del Estudiante). Ediciones Akal, S.A, p, 294.
[219] Pedro de Ribadeneyra (1526-1611) foi um padre jesuíta espanhol, escritor e hagiógrafo, conhecido por suas biografias de santos e pela defesa do catolicismo durante a Contrarreforma. Entre suas obras mais notáveis está a "Flos Sanctorum", uma coleção de vidas de santos que se tornou uma importante referência na literatura religiosa.

interior,"[220] reforçando sua imagem como advogada da visão, tanto corporal quanto espiritual. Nas representações artísticas, como na obra de Zurbarán ou nas cenas narrativas da *Legenda Áurea*, Santa Luzia é frequentemente retratada em momentos de distribuição de bens, sua condução ao martírio ou seu enterro, simbolizando a resistência e a fé que marcaram sua vida e legado.[221]

Menino Jesus carregando a Cruz – Lateral do lado da Epístola



Figura 101 - Escultura Menino Jesus com a cruz, lateral do lado da Epístola, com pormenores. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.

A escultura do Menino Jesus carregando a cruz, conforme apresentada na imagem, revela uma combinação notável de delicadeza e expressividade. A figura, envolta em uma túnica dourada que reflete com sutileza a sua sacralidade, destaca-se pela serenidade dos traços faciais e pelos cabelos ondulados que emolduram suavemente o rosto do Menino Jesus. A cruz, firmemente segurada em suas mãos pequenas, simboliza a aceitação precoce de seu destino sacrificial, conferindo à obra uma profundidade espiritual

[220] Cf. **MUELA**, Juan Carmona. (2008). Iconografía Cristiana (Guía Básica del Estudiante). Ediciones Akal, S.A, p. 294-295.
[221] Cf. **DE VARAZZE**, Jacopo. (2011). Legenda áurea: Vidas de santos. Tradução, apresentação, notas e seleção iconográfica de Hilário Franco Júnior. 4ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, p.78.

significativa. Os panejamentos, esculpidos com precisão para sugerir movimento e leveza, associados ao dourado predominante, reforçam o caráter divino da figura. O contraste entre a base sólida da escultura e a delicadeza dos detalhes faciais sublinha uma harmoniosa interação entre força e inocência, elementos essenciais que caracterizam essa representação do Menino Jesus.

As representações de Cristo criança segurando os objetos de seu futuro sacrifício, como a cruz, o cacho de uvas e a pomba, carregam um profundo simbolismo que remete à Paixão. Esses objetos, que aparecem frequentemente na iconografia cristã, são usados para expressar a dualidade entre a inocência da infância de Jesus e o sofrimento que ele estava destinado a enfrentar. A cruz, frequentemente vista nas mãos do Menino Jesus, antecipa a crucificação; o cacho de uvas, esmagado em suas mãos, simboliza o sangue derramado no sacrifício; e a pomba, em algumas interpretações, pode ser vista como o Espírito Santo que o guia em sua missão redentora. Essas imagens, comuns na arte da Idade Média e ainda mais na Contrarreforma, visavam comover os fiéis e incitá-los à reflexão sobre o sacrifício de Cristo.

Reau sublinha a força dessas representações, destacando como elas contrastam a despreocupação própria da infância com o peso do sacrifício iminente. Ele observa que, ao longo da história da arte cristã, especialmente durante a Idade Média e a Contrarreforma, essa dualidade foi intencionalmente projetada para inspirar piedade e reflexão. Reau aponta que esses símbolos – a cruz, o cacho de uvas, e a coroa de espinhos – não apenas antecipam o sofrimento de Jesus, mas também servem como lembretes visuais de que, desde a infância, Cristo estava plenamente consciente de seu destino. Essas representações, além de tocantes, reforçam a ideia de que o sacrifício de Jesus foi uma escolha consciente e constante ao longo de sua vida.[222]

[222] Cf. **REAU**, Louis (1996). Iconografía del arte cristiano - Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento. Ediciones del Serbal, p. 44-45.

Santa Catarina de Siena – Lateral do lado da Epístola



Figura 102 - Escultura Santa Catarina de Siena, lateral do lado da Epístola, com pormenores. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.

Na imagem do conjunto da capela de S. João Evangelista, a santa dominicana é retratada com uma postura serena e contemplativa, enquanto ergue na mão esquerda um livro aberto e, do lado oposto, segura a palma do martírio. Ela veste a tradicional túnica branca, escapulário e manto negro das dominicanas, conferindo à figura uma grande sobriedade. A expressão de seu olhar, sugere uma profunda *contemplação e beatitude*.[223] Sobre o peito, podem-se divisar as marcas de um atributo complementar, provavelmente um crucifixo, que, apesar de ter desaparecido, reforça sua identificação com os símbolos da sua devoção.

Santa Catarina de Siena, nascida Catarina Benincasa em 1347, é uma das figuras mais reverenciadas da Ordem Dominicana. Sua vida e espiritualidade são amplamente conhecidas graças a Raimundo de Cápua, que foi seu confessor a partir de 1374 e posteriormente Mestre Geral da Ordem. Entre 1385 e 1395, Cápua escreveu a *Legenda*

[223] Cf. **MUSEU DE LAMEGO.** (2015). A glorificação do divino. Direção Regional de Cultura do Norte.[Catálogo de exposição].p.126.

Maior[224], uma obra que tinha como objetivo promover a canonização de Catarina, que só viria a acontecer em 1461, por decreto do Papa Pio II. A obra relata inúmeras visões místicas que Catarina teve, incluindo a famosa e controversa estigmatização que ocorreu enquanto ela rezava na igreja de Santa Cristina em Pisa. Durante essa visão, ela viu *"que de Jesus crucificado saíam raios sangrentos que se dirigiam a ela"*[225], mas, ao perceber o mistério, rogou para que as marcas não aparecessem em seu corpo, o que foi atendido, transformando os raios em luz que se dirigiu às suas mãos, pés e coração.[226]

Além da estigmatização, Catarina teve outras visões profundas, como em que Cristo aparece com duas coroas, uma de espinhos e outra de ouro, para que ela escolhesse. Sem hesitar, Catarina escolheu a coroa de espinhos, simbolizando sua completa união com o sofrimento de Cristo. Em outra visão, Cristo retorna para lhe oferecer seu próprio coração, dizendo: *"Querida filha, não faz muito que tomei o teu coração, agora te dou o meu para que vivas para sempre"*. Essas experiências místicas não só consolidaram sua santidade, mas também a impulsionaram a uma vida de intensa ação política e espiritual, sendo decisiva em seu papel para convencer o Papa Gregório XI a retornar com a sede papal a Roma, uma intervenção crucial que ocorreu em 1377. Os atributos de Santa Catarina são: o lírio, representando sua pureza; o livro, indicando sua sabedoria espiritual; os estigmas, recordando sua união com Cristo na dor; e a coroa de espinhos, testemunho de sua escolha pelo sofrimento redentor. Suas representações artísticas, especialmente a partir do século XVI, também a mostram frequentemente segurando um crucifixo.[227]

---

[224] Intitulado *Legenda Maior Sanctae Catharinae Senensis*, escrito por Raimundo de Cápua em 1477, é uma hagiografia fundamental que narra a vida, visões e santidade de Santa Catarina de Siena, servindo como base para sua canonização.
[225] Cf. **MUELA**, Juan Carmona. (2008). Iconografía Cristiana (Guía Básica del Estudiante). Ediciones Akal, S.A, p. 76.
[226] Cf. *Idem.*
[227] *Cf. Idem, p. 77.*

São Luís, Rei de França – Lateral do lado da Epístola

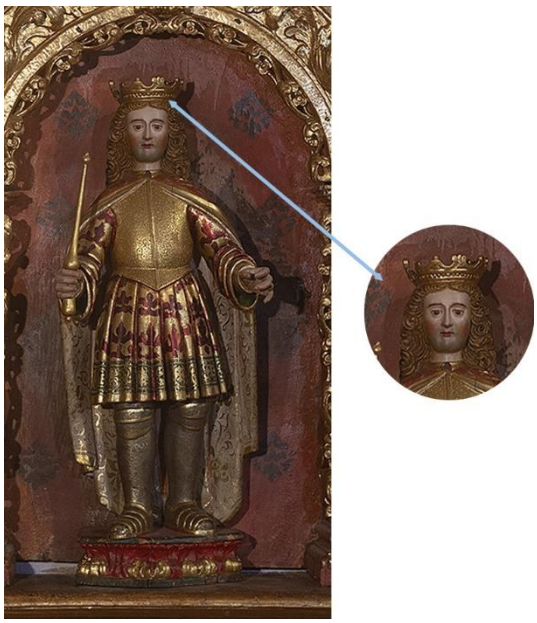


Figura 103 - Escultura São Luís, Rei de França, lateral do lado da Epístola, com pormenores. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.

A imagem de São Luís, destaca-se por sua expressão serena e contemplativa, em contraste com as suas tradicionais representações militares. *Com uma coroa aberta sobre sua cabeleira cuidadosamente penteada*, ele é retratado com a perna direita à frente, os braços flexionados em direção ao espectador, sugerindo uma leveza na postura que reflete mais sua devoção do que qualquer traço marcial.[228] Empunhando um cetro real na mão direita, e possivelmente uma cruz na esquerda, São Luís veste uma armadura fantasiosa, composta por sapatos, greva, joalheiras, saio e couraça, complementada por uma ampla capa militar que se prende ao pescoço, onde ainda se percebe o engaste de uma pedra colorida. O saio e o manto, são adornados com frisos de flores-de-lis e bordaduras douradas, são decorados com desenhos vegetalistas.

São Luís, rei de França, destacou-se significativamente durante a Sétima Cruzada, refletindo sua profunda devoção cristã e compromisso com a expansão da fé. Embora a cruzada tenha terminado em derrota, a liderança de São Luís durante esse período foi crucial para consolidar sua imagem de rei piedoso, disposto a arriscar tudo pela fé. Esse

[228] Cf. **MUSEU DE LAMEGO. (**2015). A glorificação do divino. Direção Regional de Cultura do Norte.[Catálogo de exposição].p.106.

momento histórico foi determinante para construir sua reputação como um monarca santo que liderava por exemplo e fé, conforme várias passagens históricas ilustram.[229]

Além de seu papel militar, São Luís é lembrado por seu compromisso com a caridade, especialmente em seu papel de curador dos leprosos, desafiando o estigma social ao se aproximar e cuidar deles pessoalmente, um gesto que refletia sua visão de que a verdadeira realeza estava em servir aos necessitados.[230] Seu apoio às ordens mendicantes, como os franciscanos e dominicanos, foi igualmente fundamental, não só fortalecendo essas instituições, mas também moldando sua própria imagem como um rei santo. Essas ordens, que surgiram em resposta às necessidades espirituais da época, ajudaram a promover os ideais de pobreza e humildade que São Luís exemplificava, deixando um legado duradouro na espiritualidade e na vida religiosa da França medieval. Além de sua influência espiritual e social, emergiu como uma figura icônica nas representações artísticas e simbólicas da França medieval. A sua imagem foi indissociavelmente ligada a atributos de santidade e justiça, refletindo seu papel como um monarca que governava não apenas com autoridade, mas também com uma moral cristã exemplar. Frequentemente representado com a coroa real e a cruz, São Luís encarnava a dualidade de rei e santo, onde a coroa simbolizava sua autoridade temporal e a cruz sublinhava sua devoção religiosa e participação nas Cruzadas.[231]

[229] Cf. **LE GOFF**, Jacques. (2009). San Luis. Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press, p. 341. Disponível em https://archive.org/details/saintlouis0000lego_s4w5. [Consultado em 02/08/2024].
[230] Cf. *Idem, p.374.*
[231] Cf. *Idem, 374-375.*

São Francisco Xavier – Lateral do lado da Epístola

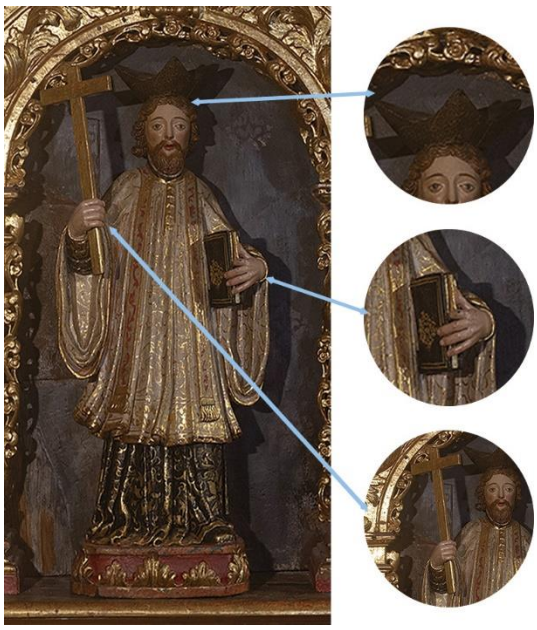


Figura 104 - Escultura São Francisco Xavier, lateral do lado da Epístola, com pormenores. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.

A imagem de São Francisco Xavier, retrata o santo em um hábito que, embora típico dos jesuítas, reflete uma austeridade e simplicidade que remonta às primeiras vestes mendicantes de Inácio de Loyola. A batina escura, debruada a ouro e adornada com motivos vegetalistas, contrasta de maneira marcante com o roquete branco, criando um equilíbrio visual que destaca a figura. A estola e o barrete de quatro pontas complementam o conjunto, sublinhando a dignidade sacerdotal do santo. Em sua mão esquerda, São Francisco Xavier segura um livro, cuja capa negra decorada a ouro e o dedo indicador entre as páginas sugerem um momento de reflexão ou oração contínua, como se estivesse prestes a retomar a leitura do Evangelho. Na mão direita, ele carrega uma cruz latina simples, símbolo de sua missão evangelizadora. O rosto, emoldurado por cabelos ondulados e uma barba bem delineada, exibe um olhar espiritualizado, fixo no espectador, convidando-o à introspeção. [232]

São Francisco Xavier, nascido em 1506 no castelo de Javier, em Navarra, teve sua vida marcada pela profunda ligação com Inácio de Loyola, com quem fundou a

[232] Cf. **MUSEU DE LAMEGO**. (2015). A glorificação do divino. Direção Regional de Cultura do Norte.[Catálogo de exposição].p. 124.

Companhia de Jesus. Em 1534, após completar seus estudos em Paris, pronunciou os votos de imitar a vida de Cristo junto com Inácio e outros companheiros. Apesar das dificuldades encontradas em sua peregrinação planejada à Terra Santa, Francisco dedicou-se às obras de misericórdia, atendendo aos enfermos no Hospital dos Incuráveis em Veneza, onde enfrentou e superou sua repugnância inicial. Em 1541, após a formação da Companhia de Jesus e a aprovação do Papa Paulo III, Francisco partiu para as Índias a pedido do rei de Portugal, João III, estabelecendo seu trabalho missionário a partir de Goa. Suas viagens evangelizadoras o levaram por toda a Ásia, incluindo o Japão, onde fundou várias igrejas. Em 1552, foi nomeado Superior Provincial das Índias Orientais, mas sua última missão à China foi interrompida por sua morte solitária na ilha de *Chang*-Chuang, situada no sul da Província de Guangdong.[233]

Iconograficamente, é representado com atributos que refletem sua vida missionária e espiritualidade. Frequentemente retratado com um crucifixo e um báculo crucífero, simbolizando sua missão evangelizadora. Outras representações o mostram como peregrino, com bordão e chapéu, ou em momentos de grande fervor espiritual, como em pinturas que ilustram a frase "Basta já, Senhor, basta já!" registada em sua vida. Sua imagem é amplamente difundida na arte religiosa, representações como o batismo de índios ou a ressurreição de mortos, consolidam-no como uma figura santifica e devocional.[234]

[233] Cf. **MUELA**, Juan Carmona. (2008). Iconografía Cristiana (Guía Básica del Estudiante). Ediciones Akal, S.A, p.169.
[234] Cf. *Idem, p. 171*.

Santa Quitéria – Lateral do lado da Epístola.



Figura 105 - Escultura Santa Quitéria, lateral do lado da Epístola, com pormenores. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.

A escultura de Santa Quitéria é uma representação que destaca sua nobreza e altivez, evidenciada pelo seu penteado elaborado, com o cabelo frisado caindo sobre as costas e preso por laços e fitas douradas. A santa veste uma túnica talar, sobreposta por uma sobreveste cingida com uma faixa dourada que simula pedrarias, enquanto a fímbria e o remate são decorados com uma sanefa de recortes ovalares. O decote, fechado por um pequeno laço, revela o recorte denteado da túnica subjacente. O manto que atravessa suas costas é adornado com motivos vegetalistas e finamente trabalhado em punção, característica presente em todo o panejamento da escultura. Apesar de ser identificada como Santa Quitéria, *a imagem não se faz acompanhar por nenhum dos atributos pessoais da santa - a cabeça na mão ou um cão raivoso, com a língua de fora ou ainda um dragão encadeado - em detrimento de atributos mais generalizados, como são a palma do martírio e o livro.*[235] É possível ver uma fissura que inicia na base da escultura, segundo o relatório de restauro, realizado no ano de 2013 e 2014, a escultura de Santa

[235] Cf. **MUSEU DE LAMEGO.** (2015). A glorificação do divino. Direção Regional de Cultura do Norte.[Catálogo de exposição]. p.102.

Quitéria, apresentava um desgaste maior e requeria cuidados maiores que as demais do acervo da capela.[236]

No *Poema Sacro de Santa Quitéria*[237], Joseph do Couto Pestana apresenta Santa Quitéria como uma figura de profunda devoção e coragem, destacando sua escolha por uma vida dedicada à fé cristã, apesar das tentações e pressões de sua nobre origem. Santa Quitéria é retratada como uma virgem que, determinada a seguir o caminho da santidade, rejeita as imposições pagãs e enfrenta corajosamente as forças do mal. O autor enfatiza que "*Quitéria exerce em dura penitência*", resistindo às seduções do mundo e mantendo-se firme em sua devoção, conforme narrado no primeiro canto do poema. Essa imagem da santa reflete sua força e determinação em permanecer fiel a seus princípios cristãos, mesmo diante das provações mais difíceis.[238]

No Canto VII do poema, Pestana descreve o momento dramático da decapitação de Santa Quitéria, um ato que simboliza sua vitória final sobre as adversidades terrenas. O autor exalta "*o martírio da Virgem lusa Infanta*" como um exemplo supremo de fé e resistência, afirmando que mesmo no momento de sua morte, ela manteve sua serenidade e devoção. Iconograficamente, Quitéria é frequentemente representada com a palma do martírio, um símbolo de sua vitória espiritual. O poema celebra sua glória eterna, mas também reconhece os desafios que enfrentou, sublinhando sua importância como modelo de virtude e santidade para os fiéis.[239]

[236] Cf. *Idem.*
[237] Cf. **PESTANA**, José do Couto. (1715). Quiteria Santa: poema sacro. Lisboa: Na officina de Joseph Lopes Ferreyra, p. 195.
[238] Cf. *Idem,* p. 05.
[239] Cf. *Idem, p. 191*.

São Brás – Lateral do lado da Epístola



Figura 106 - Escultura são Brás, lateral do lado da Epístola, com pormenores. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.

Nesta representação escultórica, São Brás é mostrado em pé sobre um pedestal dourado e irregular, com um longo báculo dourado em sua mão direita. Ele usa uma mitra episcopal, adornada com detalhes em vermelho, branco e verde, decorada com padrões geométricos e vegetalistas. Sua vestimenta inclui uma alva dourada, com pequenas rosetas trabalhadas em detalhes punçoados, e um roquete com franjas douradas, também ornado com motivos vegetalistas. Por cima, uma elaborada capa pluvial, fixada por um firmal em forma de diamante, apresenta um padrão geométrico que evoca os tecidos brocados da época. Suas mãos estão cobertas por luvas douradas. Embora a vela, tradicionalmente associada ao martírio do santo, não esteja presente, a posição da mão esquerda sugere que ela poderia ter sido segurada originalmente.[240]

São Brás, desempenhou um papel notável como bispo de Sivas[241], na Turquia, durante os séculos III e IV. De acordo com Muela, no livro *Iconografia de los Santos*, São Brás

[240] Cf. **MUSEU DE LAMEGO.** (2015). A glorificação do divino. Direção Regional de Cultura do Norte.[Catálogo de exposição].p. 94.

[241] A cidade turca atualmente conhecida como Sivas tem suas raízes históricas no nome "Sebasteia", utilizado durante o final do Império Romano Bizantino. Esse nome, "Sebasteia," é a forma feminina de "Sebastos," que era o equivalente grego para "Augusto".

buscou refúgio em uma caverna para escapar da perseguição do imperador Diocleciano, onde vivia em harmonia com os animais, que só partiam após receber sua bênção. Demonstrava sua santidade não apenas através de sua vida eremítica, mas também pelo auxílio aos necessitados, como o episódio em que curou um menino que havia engolido uma espinha e ajudou uma mulher a recuperar seu porco roubado por um lobo. Ao ser descoberto por caçadores e levado ao governador, Brás foi encarcerado, onde continuou a realizar milagres. Sua recusa em adorar ídolos levou-o a ser torturado com pentes de ferro e, finalmente, decapitado, após pedir a Deus que concedesse cura a todos que invocassem seu nome contra males de garganta.[242] Na *Legenda Áurea*, São Brás é destacado por sua grande doçura e santidade que o fizeram ser eleito bispo de Sivas. Suas últimas provações envolvem torturas extremas, como ser rasgado com pentes de ferro e jogado em um lago, do qual saiu ileso após fazer o sinal-da-cruz sobre a água. Mesmo diante da morte, Brás permaneceu firme em sua fé, pedindo a Deus que intercedesse por aqueles que sofressem de males de garganta, um pedido que, segundo o texto, foi atendido imediatamente antes de sua decapitação.[243]

[242] Cf. **MUELA**, Juan Carmona. (2008). Iconografía Cristiana (Guía Básica del Estudiante). Ediciones Akal, S.A, p. 57-58.
[243] Cf. **DE VARAZZE**, Jacopo. (2011). Legenda áurea: Vidas de santos. Tradução, apresentação, notas e seleção iconográfica de Hilário Franco Júnior. 4ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, p.253-255.

Santo Inácio de Antioquia – Lateral do lado da Epístola



Figura 107 - Escultura Santo Inácio de Antioquia, lateral do lado da Epístola, com pormenores. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.

A escultura de Santo Inácio de Antioquia possui uma base retangular dourada, inscrita com a frase - *Ora pro me bea(t)e Ignati*[244] - e um coração vermelho em relevo ao centro. É representado vestido com uma túnica talar branca com detalhes dourados, sobre a qual repousa um roquete com motivos florais. A capa pluvial é particularmente destacada pela riqueza de seus motivos vegetalistas, com folhas de acanto e aves, fixada por um firmal ornamentado com uma máscara feminina. Na mão direita, Santo Inácio ostenta um coração de proporções exageradas, com as letras IHS - *Iesus Hominum Salvatore*[245] - em dourado, simbolizando o seu martírio. A escultura, de volumetria sólida e compacta, apresenta um forte impacto visual devido ao intenso cromatismo, onde o dourado predomina, especialmente na mitra e na capa pluvial. Embora o tratamento de alguns detalhes, como as proporções anatômicas, revele um certo aspeto rudimentar, a peça se destaca pela estabilidade e equilíbrio de sua composição. Notavelmente, a figura do santo nesta escultura diverge das representações tradicionais de Santo Inácio, que

[244] Tradução literal: "Ora por mim, bem-aventurado Inácio".
[245] Tradução: Jesus Salvador da Humanidade.

geralmente o retratam como um ancião de expressão sofrida; aqui, ele aparece como um jovem clérigo de expressão quase jovial.[246]

Inácio vem de *ignem patiens*, isto é, "aquele que suportou o fogo do amor divino."[247] Discípulo do apóstolo João e bispo de Antioquia sua vida e obra são marcadas por uma profunda devoção espiritual e um compromisso inabalável com a fé cristã. Inácio de Antioquia manteve uma relação de proximidade com a Virgem Maria, a quem escreveu pedindo força e consolo diante dos desafios que enfrentava como líder cristão. Em uma de suas cartas, expressa sua devoção com as palavras: *"A Maria Portadora de Cristo, Inácio, seu devoto"*[248]. Reconhecido por sua autoridade espiritual, era frequentemente citado por outros líderes da Igreja, como Dionísio, discípulo de Paulo, que mencionava suas palavras para fundamentar ensinamentos teológicos, como a famosa citação: *"meu amor foi crucificado"*[249]. Além de suas contribuições teológicas, a vida de Inácio é permeada por relatos de milagres, incluindo o episódio em que ouviu anjos cantarem antífonas numa montanha, inspirando a prática litúrgica de incluí-las nas celebrações cristãs. Sua vida culminou em um testemunho de fé e martírio durante as perseguições sob o imperador Trajano. Após se apresentar voluntariamente ao imperador, *"depois de ter longamente orado ao Senhor pela paz da Igreja,"* Inácio foi preso e condenado a ser devorado por feras. Mesmo diante da morte iminente, sua fé permaneceu inabalável. Em uma carta dirigida à Igreja de Roma, ele pediu que não interferissem em seu martírio, afirmando: *"Como sou trigo de Cristo, serei moído pelos dentes das feras para me tornar um pão puro."* Sua coragem impressionou tanto os espectadores quanto o próprio imperador, que mais tarde, arrependido, ordenou que as perseguições aos cristãos cessassem. Após sua morte, um milagre extraordinário foi relatado: *"tiraram seu coração*

[246] Cf. **MUSEU DE LAMEGO.** (2015). A glorificação do divino. Direção Regional de Cultura do Norte.[Catálogo de exposição].p.98.
[247] Cf. **DE VARAZZE**, Jacopo. (2011). Legenda áurea: Vidas de santos. Tradução, apresentação, notas e seleção iconográfica de Hilário Franco Júnior. 4ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, p.253-239.
[248] Cf. *Idem.*
[249] Cf. *Idem, ibidem.*

do corpo, cortaram-no em dois e encontraram no meio, escrito com letras de ouro, o nome 'Jesus Cristo', o que levou muitas pessoas a se converterem."[250]

São Miguel – Lateral do lado da Epístola.

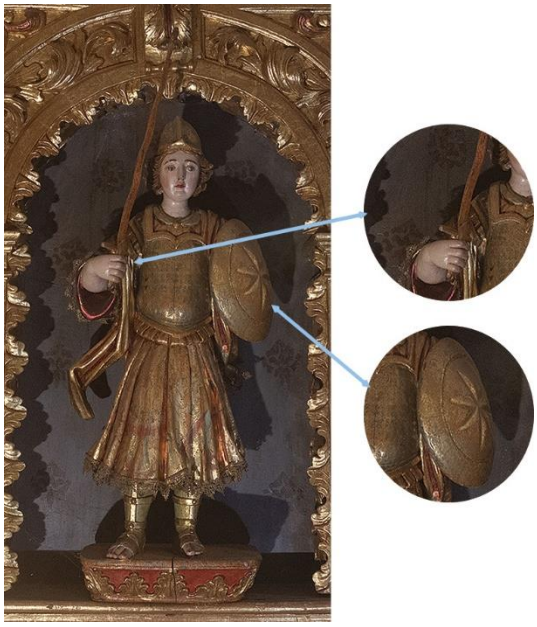


Figura 108 - Escultura de São Miguel, lateral do lado da Epístola, com pormenores. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.

A escultura de São Miguel retrata o arcanjo em sua forma guerreira, adornado com couraça, elmo, escudo e espada, seguindo a iconografia que se estabeleceu a partir do século XIV. Ele está posicionado com firmeza, as asas abertas, sobre uma base decorada com *um renque de folhas de acanto douradas*[251], um elemento que se repete nas demais esculturas do conjunto da capela. A túnica que veste, marcada por plissados e adornos de rendas, traz uma riqueza de detalhes que remete ao luxo cortesão, em contraste com a simplicidade monástica, *adquirindo uma feição fantasista mais própria do luxo cortesão do que a sobriedade conventual.*[252] A couraça que cobre seu torso é decorada com um

[250] Cf. **DE VARAZZE**, Jacopo. (2011). Legenda áurea: Vidas de santos. Tradução, apresentação, notas e seleção iconográfica de Hilário Franco Júnior. 4ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, p.253-240.
[251] Cf. **MUSEU DE LAMEGO.** (2015). A glorificação do divino. Direção Regional de Cultura do Norte.[Catálogo de exposição].p.68.
[252] *Cf. Idem.*

padrão geométrico em tons de verde e ouro, enquanto sandálias douradas completam o traje. O rosto de São Miguel, sereno e ovalado, é emoldurado por uma cabeleira movimentada, com um olhar que transmite uma contemplação típica da arte maneirista e barroca. Na mão esquerda, segura um escudo redondo decorado com uma roseta de oito pétalas, e na direita, eleva uma espada longa e ondulante, simbolizando sua força e proteção espiritual.[253]

Miguel Arcanjo, cujo nome significa "quem como Deus", é frequentemente invocado em momentos de necessidade divina para realizar feitos extraordinários. É descrito como o grande defensor dos eleitos e o comandante das hostes celestiais. *Foi ele quem combateu o dragão e seus anjos e que os expulsou do Céu, obtendo uma grande vitória (Ap.12).*[254] Além disso, ele discutiu com o diabo sobre o corpo de Moisés para impedir que o povo judeu o adorasse no lugar de Deus.

As aparições de São Miguel destacam seu papel como protetor e guia da humanidade. A primeira aparição documentada ocorreu no monte Gargano, na região da Apúlia[255], onde ele manifestou seu poder ao fazer uma flecha envenenada voltar contra quem a havia disparado. *"Eu sou o Arcanjo Miguel, e quis mostrar que na Terra habito este lugar e sou o inspetor e guardião dele"*[256], declarou ao bispo local. Outra aparição notável aconteceu em Tumba, perto de Avranches, onde Miguel instruiu a construção de uma igreja em sua honra. Ele demonstrou sua autoridade ao mover pedras impossíveis de serem deslocadas por forças humanas e ao providenciar água em um lugar onde não havia fonte natural, o que continua a ser celebrado em 16 de outubro.[257]

São Miguel também é conhecido por suas vitórias sobre o mal, das quais a mais famosa é a expulsão de Lúcifer e seus anjos do Céu. *Travou-se um grande combate no Céu, Miguel combateu com seus anjos (Ap 12)*[258], e ele os lançou para fora, confinando-

---

[253] *Cf. Idem, ibidem.*
[254] Cf. **STORNIOLO**, I.; **BALANCIN**, E. M. (Ed.)(1990). *Bíblia Sagrada: Edição Pastoral*. São Paulo: Paulus, p. 1517.
[255] Gargano, na região da Apúlia, é uma península montanhosa no sudeste da Itália, local de uma das aparições de São Miguel, constituindo-se atualmente de um grande centro de peregrinações.
[256] Cf. **DE VARAZZE**, Jacopo. (2011). Legenda áurea: Vidas de santos. Tradução, apresentação, notas e seleção iconográfica de Hilário Franco Júnior. 4ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, p.814.
[257] Cf. **DE VARAZZE**, Jacopo. (2011). Legenda áurea: Vidas de santos. Tradução, apresentação, notas e seleção iconográfica de Hilário Franco Júnior. 4ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, p.814.
[258] Cf. **STORNIOLO**, I.; **BALANCIN**, E. M. (Ed.). Bíblia Sagrada: Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 1990, p. 1517.

os ao ar caliginoso até o dia do Juízo. Além disso, ele é profetizado como o executor da sentença final sobre o Anticristo, derrotando-o e garantindo a salvação dos eleitos no fim dos tempos. Essa missão de combate contínuo contra as forças do mal é um tema recorrente nas escrituras, onde Miguel é visto como o campeão da justiça divina.[259]

Na tradição cristã, ocupa uma posição elevada na hierarquia angelical, dividida em três ordens principais: Serafins, Querubins, e Tronos; Dominações, Virtudes, e Potências; e finalmente, Principados, Arcanjos, e Anjos. *As três primeiras ordens da primeira hierarquia são as que se mantêm junto de Deus e o contemplam*[260], enquanto as ordens inferiores, nas quais Miguel se destaca, têm a função de proteger e guiar a humanidade. Ele é descrito como um guerreiro nobilíssimo e membro do exército celestial, com a tarefa de defender as cidades, combater os inimigos de Deus, e proteger os fiéis, como visto em Apocalipse, *7*[261].

3.1.5. Altar

A mesa do altar da capela de São João Evangelista, constituída por nove tábuas de madeira, apresenta uma rica policromia em tons de azul claro, ornada com motivos vegetalistas. Esta decoração contrasta com a opulenta talha dourada do barroco nacional que circunda o altar. Segundo Lameira, no livro *Retábulos Relicários*, o altar é um paralelepípedo revestido por um frontal de madeira policromada com ornamentos vegetalistas e flores diversas. Embora não seja possível identificar precisamente as flores representadas na imagem, é provável que elas estejam associadas aos símbolos botânicos comuns na iconografia cristã, como as folhas de acanto e os lírios.[262]

No estudo *As plantas e sua simbologia na arte sacra portuguesa dos séculos XVI e XVII: um olhar sob a coleção do Museu Nacional de Machado de Castro em Coimbra*,

---

[259] Cf. **DE VARAZZE**, Jacopo. (2011). Legenda áurea: Vidas de santos. Tradução, apresentação, notas e seleção iconográfica de Hilário Franco Júnior. 4ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, p.818.
[260] Cf. *Idem,* p. *816.*
[261] Ap.7: 2-3 – "Vi outro anjo subir do oriente, trazendo o selo do Deus vivo. Ele gritou em alta voz aos quatro anjos, a quem havia sido dado poder para danificar a terra e o mar: "Não danifiquem a terra, nem o mar, nem as árvores, até que marquemos com um selo a fronte dos servos do nosso Deus"". Embora não haja uma confirmação direta no texto de que Miguel seja o anjo que carrega o selo de Deus em Apocalipse 7, sua identidade como um arcanjo poderoso e defensor dos eleitos torna essa interpretação plausível.
[262] Cf. **LAMEIRA**, F., **EVARISTO**, C., & **LOUREIRO**, J. J. (Coords.). (2016). Retábulos relicários. Universidade do Algarve, p. 149.

Rooney Figueiredo Pinto[263] discorre sobre a simbologia de elementos botânicos como as folhas de acanto, que simbolizam superação e resiliência. Ele observa que "as folhas de acanto, comuns em capitéis coríntios, representam o triunfo sobre as dificuldades, ajustando-se adequadamente aos programas iconográficos Cristológicos, especialmente ao simbolizar a vitória de Cristo sobre a morte".[264] Enquanto que os lírios, são associados à pureza e virgindade de Maria, e tradicionalmente são representados em cenas como a Anunciação. Pinto explica que "o lírio, Lilium longiflorum, presente em muitas cenas da Anunciação, simboliza a pureza da Virgem Maria, reforçando o caráter imaculado da figura mariana"[265]

A mesa do altar mede 2,36 metros de largura e 96,5 centímetros de altura, sendo composta por tábuas de madeira de aproximadamente 1 centímetro de espessura, apoiadas sobre uma estrutura de cerca de 4 centímetros. Embora discreta, sua decoração é realçada por uma moldura dourada, que reflete a luz e intensifica a iluminação do espaço sagrado. A moldura, visível na imagem, inclui detalhes florais estilizados e uma linha horizontal que se assemelha a uma renda delicada, representando uma possível alusão à imitação dos frontais em tecidos de seda da época.



Figura 109 - Mesa do altar, capela São João Evangelista, Museu de Lamego. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.

[263] Cf. **PINTO**, Rooney (2016). As plantas e sua simbologia na arte sacra portuguesa dos Séculos XVI e XVII: um olhar sob a coleção do Museu Nacional de Machado de Castro em Coimbra. *Mneme-Revista de Humanidades*, *17*(39), 310.
[264] Cf. *Idem, p. 312.*
[265] Cf. *Idem*, p. 319.



Figura 110 - Mesa do altar, por menor decorativo, capela de São João Evangelista, Museu de Lamego. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.

As folhas de acanto, sutis mas perceptíveis na imagem, conforme imagem acima, interligam as flores representadas e criam uma ilusão de movimento, semelhante às técnicas observadas em outras partes da capela. Comparando-se com o altar da capela de São João Batista, conforme imagem abaixo, também no Museu de Lamego, nota-se que ambos compartilham um programa decorativo similar, embora as tábuas estejam dispostas verticalmente no altar de São João Evangelista e horizontalmente no de São João Batista. A decoração mais discreta estabelece um contraste harmonioso com a opulência do restante da capela, direcionando a atenção para os demais objetos do espaço sagrado.



Figura 111 - Mesa do altar, Capela São João Batista, Museu de Lamego. Registo fotográfico realizado pela autora.

3.1.6. Caixotões

A evolução histórica dos caixotões - elementos estruturais e decorativos da arquitetura - abrange um período significativo que se estende desde a Antiguidade até a Idade Moderna. Na Antiguidade, especialmente no contexto da civilização romana, os caixotões desempenhavam um papel duplo: contribuíam para a redução do peso das abóbadas, e serviam como elementos ornamentais que enriqueciam os espaços internos. *A arquitetura romana fez amplo uso do sistema de caixotões em diversos tipos de edifícios, desde os religiosos e civis até os domésticos. Esta prática refletia a preocupação dos romanos em resolver questões práticas e técnicas da construção, especialmente em um contexto de crescimento demográfico, econômico e político.*[266]

Ana Rita Gonçalves, em seu estudo acerca das pinturas em teto de caixotões do norte de Portugal, destaca que, a partir da Idade Média, a ornamentação dos tetos com caixotões tornou-se menos comum, principalmente devido às características mais formais dos estilos românico e gótico, especialmente com o uso do arco ogival. No entanto, a partir de meados do século XIII, os artistas começaram a utilizar os caixotões como um elemento que auxiliava na construção da perspetiva na pintura.

A autora ainda faz uma reflexão completa sobre o uso dos caixotões a partir do Renascimento, abordando sua reintegração no contexto artístico e arquitetónico desse período e acompanhando sua evolução ao longo da Idade Moderna. Marcando a revitalização no interesse destes elementos, impulsionado pelo redescobrimento das obras clássicas e pelos princípios de simetria e proporção os arquitetos renascentistas, como Andrea Palladio, reincorporaram os caixotões em seus projetos, em um movimento que não se limitou a uma mera imitação do passado, mas que também integrou novas técnicas e materiais, promovendo um diálogo contínuo entre tradição e inovação. Ana Rita Gomes ressalta que *"o Renascimento foi um período em que os caixotões voltaram a ser valorizados, não apenas por sua funcionalidade, mas também como símbolos de um renascimento cultural e artístico"*[267]. Exemplos notáveis dessa evolução incluem os sessenta e três painéis alegóricos pintados por Pinturicchio em 1490 para o teto em

[266] Cf - **GOMES,** Ana Rita. (2015). *Caixotões: Enquadramento histórico e arquitetônico*. [Tese de doutorado, Universidade Católica Portuguesa]. Repositório Institucional UCP, p.34.
[267] Cf - **GOMES,** Ana Rita. (2015). *Caixotões: Enquadramento histórico e arquitetônico*. [Tese de doutorado, Universidade Católica Portuguesa]. Repositório Institucional UCP, p.38.

caixotões do Palácio do Cardeal Domenico della Rovere, em Roma[268], e os frescos da abóbada da Capela Sistina, realizados por Miguel Ângelo entre 1508 e 1512. Giulio Argan destaca que *pela primeira vez numa obra de arte, todos os elementos figurativos se fundem numa obra só, sendo a síntese de arquitetura, pintura e escultura*[269]. No período maneirista, caracterizado pela crise dos valores de equilíbrio e naturalismo, os caixotões continuaram a desempenhar um papel significativo, especialmente na arquitetura palaciana. Exemplos notáveis incluem os tetos da Villa Giustiniani Cambiaso, em Gênova[270], e o Salão do Cinquecento, no Palazzo Vecchio, em Florença[271], que ilustram a função decorativa e simbólica dos caixotões na exaltação dos Médici e na representação dos valores culturais e políticos da época. Ana Rita, menciona em seu estudo que Vasari, em sua obra "*Vite dei più eccelenti pittori, scultori e architetti*"[272], reforçou a ideia de que a pintura dos tetos em caixotões não apenas decorava, mas também transmitia mensagens poderosas, refletindo a grandiosidade artística do período.[273]

No contexto do Barroco, os caixotões foram reinterpretados e elevados a um novo patamar dentro do estilo decorativo exuberante que caracterizou o período. Diferentemente das épocas anteriores, onde a função estrutural e a ornamentação seguiam padrões mais restritos, no barroco, os caixotões passaram a ser concebidos com um nível de complexidade artística sem precedentes. Ana Rita ressalta que *durante o Barroco, os caixotões não apenas mantiveram seu papel estrutural, mas também se tornaram uma tela para manifestações artísticas que exploravam temas religiosos e mitológicos, em consonância com o espírito da época* [274].

---

[268] Cf. *Idem, p.39.*
[269] Cf. **ARGAN**, Giulio. (1999). Renacimiento y Barroco – II. De Miguel Ángel a Tiépolo (2ª ed.). Madrid: Akal Ediciones, p. 57.
[270] A Villa Giustiniani Cambiaso, localizada em Gênova, é uma edificação renascentista projetada por Galeazzo Alessi, destacando-se pela sua abóbada decorada com caixotões octogonais ricamente ornamentados, exemplificando o refinamento decorativo e a sofisticação arquitetônica do maneirismo.
[271] O Salão do Cinquecento, no Palazzo Vecchio, em Florença, é um espaço renascentista destacado por seu teto em caixotões ornamentado com pinturas que ilustram a vida de Cosimo I de Médici, refletindo a interseção entre arte e poder político na época.
[272] Obra escrita por Giorgio Vasari, publicada pela primeira vez em 1550, que consiste em biografias detalhadas dos mais importantes pintores, escultores e arquitetos italianos, sendo considerada uma das primeiras histórias da arte ocidental.
[273] Cf - **GOMES,** Ana Rita. (2015). *Caixotões: Enquadramento histórico e arquitetônico*. [Tese de doutorado, Universidade Católica Portuguesa]. Repositório Institucional UCP, p.40.
[274] Cf. **GOMES,** Ana Rita. (2015). *Caixotões: Enquadramento histórico e arquitetônico*. [Tese de doutorado, Universidade Católica Portuguesa]. Repositório Institucional UCP, p.44.

Ana Rita, em sua análise sobre a terminologia dos tetos decorados em Portugal, explora a evolução e a complexidade dos termos técnicos utilizados para descrever esses elementos arquitetónicos. Termos como *caixotões*, *tectos em masseira*, *tectos apainelados* e *tecto artesoado* foram empregados de maneiras variadas ao longo dos séculos, o que, por vezes, resultou em uma certa confusão terminológica. Raphael Bluteau[275], em seus volumes publicados entre 1712 e 1728, descreve *tecto apainelado* como um *teto ornado ou forrado de painéis*, sem abordar explicitamente o termo *caixotão*. De forma semelhante, António de Moraes Silva[276], em 1789, define *artesão* como um trabalho ornamental que imita vasos de amassar pão, sem esclarecer o conceito de *caixotão*. Francisco de Assis Rodrigues[277], em 1875, avança nessa definição ao caracterizar o caixotão como uma *cavidade quadrada e ornada* usada em tetos decorativos, enquanto Pereira da Costa[278], em 1955, faz uma distinção técnica entre *tectos em masseira* e *artesonados*. Correia de Azevedo[279], por sua vez, diferencia claramente entre *tecto apainelado*, *artesoado*, *masseira* e *caixotão*, cada um com suas especificidades estruturais e decorativas. Essas definições refletem a interconexão histórica e cultural dos termos, especialmente no contexto barroco, onde o simbolismo religioso exerce uma influência significativa sobre a ornamentação arquitetónica. O uso do termo "céu" para descrever tetos, por exemplo, sublinha essa ligação entre o espaço sagrado e a decoração arquitetónica.[280]

Partindo da análise anterior, se faz possível classificar o exemplo da capela de São João Evangelista como um exemplo clássico de *tecto apainelado*, cuja estrutura é dividida em compartimentos ou painéis ricamente ornamentados e pintados, conforme discutido por autores como Bluteau e Correia de Azevedo.[281] Composto por vinte painéis, organizados em cinco fileiras com quatro painéis cada, o teto retrata cenas das visões

---

[275] Cf. **BLUTEAU**, Rafael. (1712-1728). *Vocabulario portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico, brasilico, comico, critico, chimico, dogmatico, dialectico, dendrologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florifero, forense, fructifero* (Vol. 1, p. 414). Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, p. 414.
[276] **GOMES**, 2015: 49 *apud* **SILVA**, 1789: 199.
[277] **GOMES**, 2015: 49 *apud* **RODRIGUES**, 1875: 44.
[278] **GOMES**, 2015: 51 *apud* **COSTA**, 1955: 8-12.
[279] **GOMES**, 2015: 51 *apud* **COSTA**, 1955: 73.
[280] Cf - **GOMES,** Ana Rita. (2015). *Caixotões: Enquadramento histórico e arquitetônico*. [Tese de doutorado, Universidade Católica Portuguesa]. Repositório Institucional UCP, p.55.
[281] Cf - **GOMES,** Ana Rita. (2015). *Caixotões: Enquadramento histórico e arquitetônico*. [Tese de doutorado, Universidade Católica Portuguesa]. Repositório Institucional UCP, p.55.

apocalípticas de São João durante seu exílio na ilha de Patmos, bem como episódios da Paixão de Cristo e da Assunção da Virgem. As molduras douradas e detalhadas que circundam as pinturas sacras, características do estilo barroco, reforçam a função decorativa e simbólica do teto, integrando a iconografia religiosa ao espaço arquitetónico de forma harmoniosa. Essa disposição dos painéis, que segue uma ordem de leitura da esquerda para a direita, a partir do retábulo, ressalta o papel evangelizador de São João e sua importância nos últimos anos da vida da Virgem, destacando a narrativa espiritual que permeia toda a capela.

Caixotão 1: Mulher vestido com o sol e com as 12 estrelas.



Figura 112 - Representação Ap 12: 1-4, antes do restauro. Fotografia: Detalhe Lda, 2014.



Figura 113 - Representação Ap 12: 1-4, pós restauro. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa, 2014.

Ao iniciar a leitura da primeira fileira, próxima ao altar com o retábulo do santo evangelista, observamos que o primeiro painel descreve modestamente os três primeiros versículos do capítulo 12 do livro do Apocalipse. Nessa passagem bíblica, lemos:

> *"Apareceu no céu um grande sinal: uma mulher vestida de sol, com a lua debaixo dos seus pés e uma coroa de doze estrelas sobre a sua cabeça. E estava grávida, e gritava com as dores de parto, atormentada para dar à luz. Então, apareceu outro sinal no céu: um grande dragão vermelho, com sete cabeças e dez chifres, e sobre as suas cabeças, sete diademas"* (Apocalipse 12:1-3)[282].

[282] Cf. **STORNIOLO**, I.; **BALANCIN**, E. M. (Ed.)(1990). *Bíblia Sagrada: Edição Pastoral*. São Paulo: Paulus, p. 1517.

O painel interpretado na capela de São João faz uma alusão direta a esta visão apocalíptica. De maneira mais sutil e com menos detalhes do que a descrição bíblica, o painel apresenta dois planos aparentes. No plano principal, à esquerda, encontra-se a figura feminina com uma coroa de estrelas, uma clara referência à mulher do Apocalipse. No entanto, ao contrário das doze estrelas descritas na passagem, o painel apresenta nove estrelas ao redor de sua cabeça. A vestimenta da mulher é de cor vermelha, contrastando com o manto azul que repousa sobre seus ombros. A figura é envolta por feixes dourados, que parecem emanar luz, possivelmente representando a mulher "vestida de sol" descrita no texto sagrado.

Outro detalhe relevante é a presença de uma lua crescente aos pés da figura feminina, parcialmente encoberta pelo dragão, remetendo à descrição apocalíptica do dragão que aparece no céu. No painel, o dragão é retratado com uma couraça acinzentada e detalhes em branco, e está voltado em direção à figura feminina, exalando chamas pela boca. Diferentemente da visão de São João, o dragão no painel não é representado com múltiplas cabeças ou chifres, o que pode ser uma simplificação artística da cena bíblica.

A identificação com a passagem do Apocalipse é reforçada pelas estrelas em torno da cabeça da figura feminina, a lua sob seus pés e a presença da criatura que expele fogo. A figura feminina assemelha-se a representações tradicionais da Virgem Maria, uma conexão iconográfica comum em outros painéis da capela. Ela é retratada com um semblante tranquilo, as mãos unidas em oração e os olhos voltados para baixo, em uma pose que contrasta com a imagem poderosa e apocalíptica da visão de São João.

O painel à esquerda, retirado da capela para restauração, apresentava um desgaste significativo no lado direito, onde se podia ver os veios da madeira por detrás da pintura e vestígios de uma cor vermelha no canto inferior direito, possivelmente indicando a localização original da representação de São João Evangelista acompanhado da águia, um símbolo associado ao evangelista.

Após o restauro, a equipe responsável optou por preencher as lacunas causadas pelo desgaste, mantendo a tonalidade avermelhada do céu, que é uma característica marcante da composição original. Abaixo da figura feminina, já se encontrava representada uma vegetação composta por pequenas colinas e árvores, semelhantes a pinheiros. Esses elementos, que criam uma sensação de profundidade no quadro,

complementam a pintura cujo foco principal está na figura feminina situada no plano superior, assentada em nuvens. A moldura do caixotão, em vermelho com ornamentação vegetalista dourada, ainda que apresente alguns sinais de deterioração, preserva a riqueza decorativa que emoldura a narrativa visual, sublinhando a importância tanto histórica quanto artística desta obra. A restauração não apenas recuperou a integridade do painel, mas também realçou sua função de conduzir o olhar do espectador à figura central, envolta em simbolismo e devoção.

Caixotão 2: São João e os anciãos.



Figura 114 - Representação Ap 4: 9-10, antes do restauro. Fotografia: Detalhe Lda, 2014.



Figura 115 - Representação Ap 4: 9-10, pós restauro. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa, 2014.

O segundo painel retrata de forma impactante a cena descrita nos versículos 9 a 11 do capítulo 4 do livro do Apocalipse, onde os vinte e quatro anciãos se prostram diante do trono de Deus em adoração. Esta cena bíblica é rica em simbolismo, mostrando o momento em que os seres viventes, após darem glória, honra e ações de graças àquele que está assentado sobre o trono, são seguidos pelos anciãos, que em reverência lançam suas coroas diante do trono, dizendo: *"Digno és, Senhor, de receber glória, e honra, e poder; porque tu criaste todas as coisas, e por tua vontade são e foram criadas (Ap 4: 9-11)".*[283]

[283] Cf. **STORNIOLO**, I.; **BALANCIN**, E. M. (Ed.)(1990). *Bíblia Sagrada: Edição Pastoral*. São Paulo: Paulus, p. 1511.

O painel exibe uma composição piramidal, centrada na figura de Deus, que ocupa o plano superior e domina a cena, sendo rodeado por catorze anciãos dispostos simetricamente, sete de cada lado. Deus é representado com trajes brancos, coberto por um manto vermelho, destacando sua autoridade e centralidade na composição. Ele segura um livro aberto em seu colo, e com a mão direita realiza o gesto da mão eloquente, um sinal característico das pinturas de Giotto. *"Giotto y el lenguaje del gesto"* como descreve Barasch em sua análise, realçando a expressividade e a profundidade simbólica da figura divina. A figura de Deus apresenta cabelos e barba brancos, simbolizando sabedoria e eternidade, enquanto feixes dourados emanam de sua cabeça, formando um nimbo losangonal que acentua sua santidade e majestade. Ele está sentado em um trono de encosto arredondado em tom castanho, que, apesar de sua simplicidade, serve para realçar a supremacia e a autoridade divina.

Além do trono de Deus, o painel inclui onze outros tronos destinados aos anciãos. No entanto, nem todos os anciãos estão sentados; vários deles são mostrados ajoelhados em atitude de adoração, expressando submissão e reverência ao Senhor. À frente dos anciãos, estão dispostas suas coroas, das quais nove são visíveis, simbolizando o ato de se despojarem de seus poderes em reconhecimento à superioridade divina. São João é representado em destaque no primeiro plano, à esquerda da composição. Ele veste trajes em tons avermelhados, o que contrasta vivamente com as outras figuras. São João é retratado de forma jovial, em pé, segurando uma pena na mão direita e um livro aberto na mão esquerda, onde regista suas visões apocalípticas. A seu lado, a águia, símbolo associado ao evangelista, segura o tinteiro e observa a cena com atenção, reforçando a ligação simbólica entre o santo e a visão celestial.

As laterais superiores do painel são preenchidas por nuvens que, de forma sutil, contrastam com o céu amarelado ao fundo, contribuindo para uma atmosfera celestial que envolve toda a composição. No plano inferior, uma vegetação verde, simples mas significativa, é representada sob os pés de São João, complementando a cena e criando uma sensação de profundidade que conecta a visão celestial ao plano terrestre. Antes do processo de restauro, o painel apresentava sinais notáveis de desgaste, especialmente visíveis nos pés da figura de São João e na lateral esquerda da obra. Durante o restauro, essas áreas foram cuidadosamente tratadas para recuperar a integridade do painel. A

moldura vermelha com detalhes dourados que circunda o painel estava em condições relativamente boas em comparação ao primeiro caixotão analisado, apresentando menos falhas e permitindo uma melhor preservação dos elementos decorativos que enquadram a narrativa visual.[284]

Caixotão 3: A Adoração dos Anciãos



Figura 116 - Representação Ap 4: 4-5 antes do restauro. Fotografia: Detalhe Lda, 2014.



Figura 117 - Representação Ap 4: 4-5 pós restauro. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa, 2014.

O terceiro painel está intimamente ligado aos primeiros versículos do capítulo 4 do livro do Apocalipse, particularmente a partir do versículo 2. Nesse trecho, São João descreve a visão dos anciãos coroados que cercam o trono de Deus no céu. O texto sagrado narra: *"E logo fui arrebatado no Espírito, e eis que um trono estava posto no céu, e um assentado sobre o trono. E o que estava assentado era, na aparência, semelhante à pedra jaspe e sardónica; e o arco celeste estava ao redor do trono, e parecia semelhante à esmeralda. E ao redor do trono havia vinte e quatro tronos; e vi assentados sobre os tronos vinte e quatro anciãos vestidos de vestes brancas; e tinham sobre suas cabeças*

[284] **DETALHE, Conservação e Restauro de Mobiliário Unipessoal, Lda**. (2013). Relatório dos trabalhos de conservação e restauro da Capela de S. João Evangelista – Museu de Lamego. [Relatório de restauro da capela].

coroas de ouro. E do trono saíam relâmpagos, e trovões, e vozes; e diante do trono ardiam sete lâmpadas de fogo, as quais são os sete espíritos de Deus (Ap 4: 2-5)".[285]

O painel apresenta uma composição piramidal centrada na figura de Deus, que se destaca na parte superior da cena, em um trono que domina visualmente toda a obra. Deus é retratado com cabelos e barba brancos, um símbolo recorrente de sabedoria e eternidade. Suas vestes são brancas, e Ele está envolto em um manto vermelho que repousa sobre seus ombros, criando um contraste vívido que ressalta sua figura. Ele segura um livro aberto sobre o colo, e com a mão direita faz o gesto da mão eloquente, gesto que remete a transmissão de mensagem. Da cabeça de Deus, emanam feixes de luz dourada, sublinhando sua natureza celestial e a aura de divindade que o circunda.

Ao redor de Deus, onze anciãos estão dispostos, significativamente menos do que os vinte e quatro mencionados na passagem bíblica, mas ainda assim, organizados de forma a enfatizar a centralidade do trono. Os anciãos, todos coroados, estão vestidos com trajes em tons avermelhados, em contraste com as vestes brancas descritas no texto bíblico, o que pode indicar uma interpretação artística ou simbólica diferente. Eles estão sentados em tronos de encosto arredondado, em tom castanho, e suas atenções parecem voltadas para o espectador, criando uma conexão direta com quem observa o painel.

A figura de São João é representada sentada na parte inferior da composição, voltada diretamente para o espectador. Ele é retratado em um momento de inspiração divina, segurando uma pena com a mão direita, com a qual escreve sua visão. Na mão esquerda, ele faz um gesto de adoração, com a palma voltada para cima, indicando sua submissão e reverência ao que presencia. Ao lado de São João, a águia, símbolo associado ao evangelista, segura o tinteiro e volta a cabeça para a cena celestial que se desenrola acima, reforçando a ligação entre o narrador e a visão.

As laterais superiores do painel são adornadas com nuvens brancas que contrastam suavemente com o tom amarelado do céu, contribuindo para a criação de uma atmosfera celestial. Na parte inferior do quadro, logo abaixo de São João, pequenas colinas em tons verdes e marrons são representadas, com detalhes em tons mais claros que delineiam um

[285] Cf. **STORNIOLO**, I.; **BALANCIN**, E. M. (Ed.)(1990). *Bíblia Sagrada: Edição Pastoral*. São Paulo: Paulus, p. 1511.

caminho pela vegetação, sugerindo a ideia de continuidade e profundidade no espaço pictórico. Antes do restauro, este painel apresentava menos sinais de desgaste em comparação aos demais, indicando uma melhor preservação ao longo do tempo. A moldura que envolve a composição é de um tom vivo de vermelho, decorada com ornamentos vegetalistas dourados.

Caixotão 4: O aprisionamento de Satanás



Figura 118 - Representação Ap 12: 8-10 antes do restauro. Fotografia: Detalhe Lda, 2014.



Figura 119 - Representação Ap 12: 8-10 pós restauro. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa, 2014.

O quarto caixotão apresenta a representação do aprisionamento de Satanás, conforme descrito nos versículos 9 e 10 do capítulo 12 do livro do Apocalipse. Neste trecho, São João escreve: *"E foi precipitado o grande dragão, a antiga serpente, chamada o Diabo, e Satanás, que engana todo o mundo; ele foi precipitado na terra, e os seus anjos foram lançados com ele. E ouvi uma grande voz no céu, que dizia: Agora é chegada a salvação, e a força, e o reino do nosso Deus, e o poder do seu Cristo; porque já o acusador de nossos irmãos é derrubado, o qual diante do nosso Deus os acusava de dia e de noite (Ap 12: 9-10)."*[286]

A composição do painel é organizada em dois planos distintos. No plano superior, duas figuras centrais dominam a cena: Maria e Cristo. Maria, vestida com um manto azul que cai sobre seu colo e uma túnica vermelha, é representada em uma pose de autoridade

[286] Cf. **STORNIOLO**, I.; **BALANCIN**, E. M. (Ed.)(1990). *Bíblia Sagrada: Edição Pastoral*. São Paulo: Paulus, p. 1517.

e serenidade. Com a mão direita, ela aponta para uma corrente presa à figura de Satanás, enquanto a mão esquerda repousa sobre seu peito, em um gesto que mistura compaixão e firmeza. Sua cabeça está ligeiramente voltada para Cristo, que está sentado ao seu lado.

Cristo é retratado de maneira solene, com o peito desnudo, revelando as chagas que testemunham seu sacrifício. Ele é envolto em um manto vermelho, o que destaca ainda mais a intensidade de sua presença. Tanto Maria quanto Cristo possuem nimbos dourados em torno de suas cabeças, reforçando suas importâncias celestiais. As figuras estão emolduradas por uma luz dourada que se mistura com nuvens em tons claros, separando-as visualmente do restante do painel e indicando sua posição elevada e divina. No centro do painel, entre os planos superior e inferior, encontra-se a figura de Satanás, um elemento crucial na narrativa visual. Representado com pernas que se assemelham às de um centauro, pelagem vermelha, asas de morcego, e dois chifres, ele expele uma chama pela boca, simbolizando sua natureza demoníaca e sua queda iminente. Sua presença no centro da composição divide os dois planos, criando uma sensação de tensão e conflito que é central ao tema do painel.

À esquerda do painel, parcialmente visível, está a figura de São João. Ele é representado sentado, com trajes vermelhos que harmonizam com o manto de Cristo e a túnica de Maria. Uma sutil auréola é visível sobre sua cabeça, sugerindo sua santidade e inspiração divina. São João segura uma pena na mão direita, com a qual escreve suas visões apocalípticas, enquanto na mão esquerda segura o livro aberto do Apocalipse. A seus pés, a águia, símbolo do evangelista, segura o tinteiro e observa atentamente a cena ao lado, reafirmando a relação simbólica e espiritual entre São João e sua visão. Na parte inferior do quadro, uma singela vegetação adorna a lateral, completando a composição com elementos naturais que contrastam com a dramaticidade da cena superior. Sob a cabeça de São João, ramos e folhas sugerem que ele está sentado sob uma árvore, conectando o plano celestial com o terrestre.

Antes do restauro, o painel apresentava um nível significativo de desgaste, especialmente visível na lateral esquerda. A parte danificada foi restaurada com cuidado, optando-se por manter a madeira exposta no fundo do painel onde a destruição era mais extensa. Uma aplicação sutil de verniz foi utilizada para preservar essa área, sem tentar

recriar os detalhes perdidos. A moldura que envolve o caixotão, em um tom vibrante de vermelho, é decorada com ornamentos vegetalistas dourados.[287]

Caixotão 5: Anjo com Livro dos Sete Selos e o Cordeiro.



Figura 120 - Representação Ap 5: 1-14 antes do restauro. Fotografia: Detalhe Lda, 2014.



Figura 121 - Representação Ap 5: 1-14 pós restauro. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa, 2014.

Na segunda fileira de caixotões que compõe o teto da capela, o quinto painel oferece uma representação do capítulo 5 do livro do Apocalipse, que trata do Livro dos Sete Selos, o qual somente o Cordeiro de Deus é digno de abrir. A adaptação desse capítulo no painel é feita de maneira simples, com uma redução significativa dos elementos descritos na narrativa bíblica, concentrando-se em aspectos-chave para transmitir a essência da passagem.

O painel ilustra, de forma simplificada, a cena em que um anjo forte, vestido com trajes vermelhos e verdes, surge em um plano elevado, segurando em suas mãos um livro aberto. Este livro, que simboliza o Livro dos Sete Selos, é destacado na visão de São João como um objeto de grande poder e mistério, fechado e selado de tal forma que ninguém,

[287] **DETALHE, Conservação e Restauro de Mobiliário Unipessoal, Lda.** (2013). Relatório dos trabalhos de conservação e restauro da Capela de S. João Evangelista – Museu de Lamego. [Relatório de restauro da capela], p.12.

exceto o Cordeiro de Deus, pode abrir. *"E vi na destra do que estava assentado sobre o trono um livro escrito por dentro e por fora, selado com sete selos. E vi um anjo forte, bradando com grande voz: Quem é digno de abrir o livro e de desatar os seus selos? (Ap 5: 1-2)".*[288]

A figura do anjo é cercada por nuvens e emana feixes dourados de luz, simbolizando sua conexão divina e a importância do momento que ele anuncia. O anjo é retratado com asas vermelhas, e o livro que segura está claramente visível, com os sete selos destacados na lateral. Na base do livro, pode-se observar as patas traseiras de um cordeiro, uma referência direta ao Cordeiro de Deus, mencionado nos versículos 5 e 6: *"E disse-me um dos anciãos: Não chores; eis aqui o Leão da tribo de Judá, a raiz de Davi, que venceu, para abrir o livro e desatar os seus sete selos. E olhei, e eis que estava no meio do trono e dos quatro animais viventes e entre os anciãos um Cordeiro, como havendo sido morto, e tinha sete chifres e sete olhos, que são os sete espíritos de Deus enviados a toda a terra"* (Apocalipse 5:5-6).

No canto inferior direito do painel, oposto à figura angelical, está São João. Ele é representado sentado, em um momento de profunda concentração, enquanto escreve a visão que testemunha. Com a mão direita, segura a pena que usa para registar os eventos, e com a esquerda apoia-se no livro aberto. São João veste uma túnica vermelha, em um tom mais claro, contrastando com o manto de vermelho mais escuro que cobre seus ombros. Uma auréola simples, representada como um halo de luz suave, circunda sua cabeça, simbolizando sua santidade e a inspiração divina que guia sua escrita. Sua atenção está voltada para o anjo, refletindo a importância do que está sendo revelado a ele. Ao lado de São João, a águia, símbolo tradicional do evangelista, está presente, segurando o tinteiro com o qual o santo escreve. A águia, atenta, também observa a cena celeste, reforçando a conexão entre o narrador e a visão sagrada.

Em frente à figura de São João, duas árvores e pequenos montes verdes são pintados, adicionando elementos naturais à composição e criando uma sensação de

[288] Cf. **STORNIOLO**, I.; **BALANCIN**, E. M. (Ed.)(1990). *Bíblia Sagrada: Edição Pastoral*. São Paulo: Paulus, p. 1512.

continuidade e profundidade no cenário. Sob os pés do santo evangelista, uma estrada ou caminho é acrescentado em tom castanho, contrastando com a vegetação ao redor, sugerindo a jornada espiritual e a revelação divina que ele está experimentando.

Antes do processo de restauração, o painel apresentava um desgaste significativo, especialmente na parte superior, o que dificultava a leitura completa da figura angelical. Na parte inferior, o desgaste era menor, mas ainda afetava a representação da vegetação. Durante o restauro, optou-se por manter o tom vermelho-claro das nuvens restantes, preservando a integridade visual do painel. A moldura que circunda o caixotão é de um vermelho forte e vibrante, decorada com ornamentos vegetalistas dourados.[289]

Caixotão 6: A Assunção da Virgem e Ressurreição de Cristo



Figura 122 - Representação da Assunção da Virgem e Ressurreição de Cristo, antes do restauro. Fotografia: Detalhe Lda, 2014.



Figura 123- Representação da Assunção da Virgem e Ressurreição de Cristo, pós restauro. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa, 2014.

O sexto painel, traz uma interpretação una da Assunção da Virgem, acompanhada pela presença de Cristo. No livro *Los Evangelios apócrifos : colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios, comentarios e ilustraciones*, de Aurelio de Santos Otero, no capítulo XV do livro de São João Evangelista, temos a narração do

[289] **DETALHE, Conservação e Restauro de Mobiliário Unipessoal, Lda.** (2013). Relatório dos trabalhos de conservação e restauro da Capela de S. João Evangelista – Museu de Lamego. [Relatório de restauro da capela], 12.

consolo dos apóstolos para a Virgem, momentos antes de sua Assunção, reforçando a presença de Cristo, no momento de sua partida.

> *Después entramos en el lugar donde estaba la madre de nuestro Dios, y, postrados en actitud de adoración, le dijimos: «No tengas miedo ni aflicción. El Señor Dios, a quien tú alumbraste, te sacará de este mundo gloriosamente». Y ella, regocijándose en Dios su salvador, se incorporó en el lecho y dijo a los apóstoles: «Ahora sí que creo que viene ya desde el cielo nuestro Dios y maestro, a quien voy a contemplar, y que he de salir de esta vida de la misma manera con que os he visto presentaros a vosotros aquí. Quiero [ahora] que me digáis cómo ha sido para venir en conocimiento de mi partida y presentaros a mí y de qué países y latitudes habéis venido, ya que tanta prisa os habéis dado en visitarme. Aunque habéis de saber que no ha querido ocultármelo mi Hijo, nuestro Señor Jesucristo y Dios universal, pues estoy firmemente persuadida, incluso en el momento presente, de que Él es el Hijo del Altísimo».*[290]

No plano superior do painel, observamos a representação da Virgem Maria e de Cristo, ambos em gestos de oração. A Virgem é retratada com uma túnica vermelha e um manto azul sobre os ombros, com um semblante sereno voltado para o plano inferior. Cristo, por sua vez, é apresentado em trajes vermelhos, com uma túnica de tom mais claro que deixa à mostra os pés, evidenciando as chagas que simbolizam seu sacrifício. Sobre seus ombros, repousa um manto vermelho vibrante. Ambos são circundados por feixes dourados de luz, destacando sua natureza divina, e possuem singelos nimbos em torno das cabeças, indicando sua santidade. As figuras estão envoltas por nuvens, com um fundo em tons de amarelo que intensifica a luminosidade que parece emanar de suas presenças, ressaltando suas divindades.

O plano inferior é dominado pela representação de um morro central, onde está marcada a impressão dos pés de Cristo, simbolizando o local de sua Ascensão. Esta cena evoca a passagem dos Atos dos Apóstolos, capítulo 1, versículos 9-11, onde é descrita a

---

[290] Cf. **SANTOS OTERO**, Aurelio de (1956) *Los Evangelios apócrifos : colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios, comentarios e ilustraciones.* Madrid: [Editorial Católica], p.626.

elevação de Cristo aos céus: *"Tendo dito isso, foi elevado às alturas enquanto eles olhavam, e uma nuvem o encobriu da vista deles...*[291]*"* No centro do painel, a rocha com a marca dos pés de Cristo está cercada pelos apóstolos e pela Virgem, que ocupa um lugar de destaque no primeiro plano. Maria, aqui representada novamente, veste um manto azul sobre a cabeça e uma túnica em tom vermelho-claro. Ela está em posição de oração, com os olhos voltados para o chão, enquanto os apóstolos, ao seu redor, expressam agitação diante da cena que testemunham.

O painel também destaca a figura de São João, localizada na lateral esquerda, vestido em tons de vermelho. Ele é retratado com uma das mãos no peito, enquanto a outra cai ao longo do corpo, com a palma estendida, em um gesto de reverência ou contemplação. Na extremidade oposta, está São Pedro, reconhecível por seus cabelos brancos e manto amarelo. Pedro, frequentemente representado com uma aparência mais madura devido à sua idade avançada e ao papel de protetor dos apóstolos mais jovens, como São João, é uma figura central que proporciona equilíbrio à composição. Um outro apóstolo, representado de costas para o espectador, ergue a mão esquerda em sinal de graça, vestindo uma túnica vermelha e um manto verde.

Embora esses eventos ocorram em momentos distintos da história sagrada, o painel os entrelaça de forma a sugerir uma continuidade espiritual e uma profunda conexão entre mãe e filho. Reau reforça a interligação das cenas, possivelmente por ambas as mortes, de São João e da Virgem, serem no mesmo dia: um domingo.

> *"Igual que San Juan, descendió a la tumba rodeada por sus discípulos: la Virgen murió en medio de los doce apóstoles, milagrosamente reunidos a su alrededor. Ambos murieron el mismo día: un domingo, en conmemoración de la Resurrección del Señor."*[292]

Reau, no livro Iconografia de la Biblia – Nuevo Testamento, discute a influência da lenda da morte de São João Evangelista na formação da crença na Assunção da Virgem. Segundo essa lenda, São João, ao ser miraculosamente informado da

---

[291] Cf. **STORNIOLO**, I.; **BALANCIN**, E. M. (Ed.)(1990). *Bíblia Sagrada: Edição Pastoral*. São Paulo: Paulus, p. 1326.
[292] Cf. **REAU**, Louis (1996). *Iconografía del arte cristiano - Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Ediciones del Serbal, p. 621.

proximidade de sua morte, deitou-se em seu próprio túmulo, e no dia seguinte apenas seu bastão e suas sandálias foram encontrados, sugerindo que ele havia sido elevado ao céu. Essa narrativa inspirou e moldou a crença na Assunção de Maria, pois, como Reau argumenta, se Cristo elevou ao céu seu discípulo amado, São João, com maior razão deveria conferir o mesmo privilégio à sua própria mãe. Assim, a Virgem não poderia ser inferior em dignidade ao seu Filho adotivo.

O painel explora essa ideia ao representar a Virgem em dois planos distintos. No plano superior, ela é vista ao lado de Cristo, ambos em gestos de oração, simbolizando a elevação de ambos aos céus. No plano inferior, vemos uma cena que remete à tradição da morte e assunção de Maria. De acordo com essa tradição, a Virgem Maria, cercada pelos doze apóstolos, que foram milagrosamente reunidos ao seu redor no momento de sua morte, é sepultada em um túmulo que, mais tarde, é encontrado vazio. Este detalhe é representado no painel pela marca dos pés de Cristo na rocha, simbolizando a Ascensão, enquanto os apóstolos, junto à Virgem, testemunham com reverência e surpresa a elevação.

Essa interpretação é corroborada pela presença de São João no painel, à esquerda do plano inferior, que, conforme a tradição, esteve presente tanto na morte de Cristo quanto no momento da assunção de sua mãe. A Virgem, representada no plano inferior com um manto azul e túnica vermelha, em posição de oração, parece resignada e serena, consciente de sua iminente elevação ao céu, enquanto os apóstolos ao seu redor expressam agitação e reverência.

Interconectando a presença de São João em ambas as cenas e sua importância por ser espectador de dois milagres na história cristã, reforçando seu papel evangelizador e cristão.

Caixotão 7: A Coroação da Virgem Maria



Figura 124 - Santíssima Trindade coroando a Virgem antes do restauro. Fotografia: Detalhe Lda, 2014.



Figura 125 - Santíssima Trindade coroando a Virgem pós restauro. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa, 2014.

O sétimo painel apresenta a representação da Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade, um dos temas mais significativos e complexos da iconografia cristã. Em uma composição piramidal, a Santíssima Trindade – composta por Deus Pai, Cristo e o Espírito Santo – é retratada no ato de coroar a Virgem Maria, que se ajoelha com as mãos unidas em oração, ocupando o ponto central da pintura. Maria, representada com uma túnica vermelha ricamente decorada e um manto azul com detalhes dourados, exibe um semblante sereno e juvenil. Seus longos cabelos castanhos caem suavemente, e seu olhar está voltado para baixo, refletindo sua humildade e devoção.

À esquerda da composição, Deus Pai é retratado conforme a iconografia da *Majestas Patris*, um conceito discutido extensivamente por Rafael Garcia Mahiques na obra *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 1: La visualidad del Logos*. Mahiques argumenta que, durante a Alta e Baixa Idade Média, a representação de Deus Pai evoluiu significativamente, especialmente sob a influência dos autos sacramentais, que consolidaram sua figura como um ancião entronizado, vestindo uma tiara pontifícia ou uma coroa imperial. No painel, Deus Pai é representado com uma túnica branca e um manto vermelho que desce majestosamente sobre seus ombros, ambos adornados com bordados dourados que acentuam sua autoridade divina. Ele segura em sua mão esquerda um globo terrestre, símbolo de seu domínio sobre o universo, e com a mão direita

participa ativamente da coroação de Maria, em um gesto que reforça sua posição como o mediador supremo entre o céu e a terra.[293]

À direita de Maria, Cristo é representado de forma igualmente majestosa, com o peito desnudo revelando as chagas da crucificação, símbolo de seu sacrifício e vitória sobre a morte. O manto vermelho que cobre seus ombros e pernas, um símbolo tradicional de realeza e sacrifício, é cuidadosamente delineado para destacar sua importância na cena. Em sua mão esquerda, Cristo segura o bastão do lábaro, um estandarte que simboliza sua vitória e autoridade divina. Com a mão direita, ele ajuda a sustentar a coroa que está sendo colocada sobre a cabeça de Maria, enfatizando sua participação ativa na glorificação de sua mãe.

No ápice da composição, o Espírito Santo é representado na forma de uma pomba, suas asas abertas irradiando uma luz divina que ilumina toda a cena. Essa luz celestial que emana do Espírito Santo não apenas coroa a composição, mas também reforça a sacralidade do momento, destacando a presença da Santíssima Trindade como o coroamento espiritual de Maria.

O tema da Coroação da Virgem é profundamente explorado por Louis Reau em sua obra seminal *Iconografia del arte cristiano - Nuevo testamento*. Reau examina a ausência desse tema nas Escrituras, atribuindo sua origem a relatos apócrifos popularizados por Gregório de Tours e Tiago de Vorágine na *Legenda Áurea*. Ele esclarece a distinção entre a Coroação e a Glorificação da Virgem, ressaltando que, enquanto a Glorificação representa a majestade eterna de Maria, a Coroação é um evento celestial específico que ocorre após sua Assunção. Reau argumenta que, embora alguns tenham sugerido uma origem bizantina para a Coroação, esse motivo é, na verdade, uma criação da arte francesa do século XII, com exemplos notáveis na escultura medieval, como os tímpanos de *Senlis* e *Notre Dame de Paris*.[294]

A análise de Reau também traça a evolução desse tema ao longo dos séculos, desde as primeiras representações da Virgem já coroada ao lado de Cristo, como em

---

[293] Cf. **MARSILLA,** Juan Vicente**; MILLAN,** Rafael. (2015). *Tipos analógicos de Dios Padre. Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*. Encuentro, p. 682-688.
[294] Cf. **REAU**, Louis (1996). *Iconografía del arte cristiano - Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Ediciones del Serbal, pp. 643-645

Senlis, até representações mais complexas onde Maria é coroada por Cristo, Deus Pai ou pela Santíssima Trindade. Este último tema tornou-se predominante na arte europeia até o século XVII. Reau exemplifica essa evolução com diversas obras de arte, incluindo o *tímpano de Notre Dame de Paris*, onde a Virgem é coroada por um anjo, e o *Missel de Saint-Magloire*, onde Maria é representada como *Maiestas Patris*, flanqueada pelos símbolos do Tetramorfo. Reau também destaca a fusão dos temas da Assunção e da Coroação em algumas representações, como na gravura de Dürer, onde esses dois eventos se entrelaçam, refletindo a contínua elevação da dignidade de Maria na tradição cristã.[295]

Caixotão 8: Assunção da Virgem por anjos



Figura 126 - Assunção da Virgem por anjos antes do restauro. Fotografia: Detalhe Lda, 2014.



Figura 127 - Assunção da Virgem por anjos pós restauro. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa, 2014.

O oitavo painel situado na última posição da segunda fileira, apresenta uma a representação da Assunção da Virgem, seguindo uma abordagem tradicional onde Maria é elevada ao céu com a assistência de anjos. A composição da cena é dividida em dois planos distintos. No plano superior, Maria aparece envolta em um feixe dourado, simbolizando sua elevação espiritual. Ela leva uma das mãos ao peito, um gesto que remete à sua devoção e pureza, enquanto usa uma túnica vermelha, representando seu martírio interior, e um manto azul que repousa sobre seus ombros, simbolizando sua realeza celestial. Quatro anjos a guiam em direção aos céus, dois deles posicionados sob

[295] Cf. *Idem*, p. 644-648.

seus pés, sugerindo que Maria está prestes a transcender para uma esfera divina, enquanto os outros dois ladeiam lateralmente sua figura. Esses anjos vestem-se com trajes de tons verdes e vermelhos, e suas asas são de uma alvura que contrasta com o brilho dourado que envolve Maria.

No painel em análise, que retrata a Assunção da Virgem Maria, é possível observar no plano inferior da composição a figura de São João Evangelista, prostrado lateralmente em um gesto de profunda adoração. Ele veste uma túnica avermelhada sobreposta por um manto vermelho intenso, que contrasta de maneira marcante com a serena e resplandecente presença da Virgem Maria, que domina a cena central. O livro aberto que repousa em seu colo, juntamente com a pena em sua mão direita, sugere sua função como autor das visões apocalípticas, reafirmando sua conexão com o divino.

A cena é ainda delimitada por uma coluna de fuste liso assentada em uma base quadrangular, que sugere a entrada para uma estrutura arquitetônica, simbolizando possivelmente o Reino dos Céus. A arquitetura é simplificada, com três degraus que conduzem a uma parede com dois vãos, possivelmente representando a porta de entrada para o Paraíso.

A narrativa visual se enriquece quando associada ao conteúdo literário da "Legenda Aurea". Varazze detalha não apenas os milagres intercedidos pela Virgem, mas também sua profunda preocupação com o momento de sua elevação celestial. Segundo a obra, Maria, ao ser visitada por um anjo, é informada de sua iminente partida deste mundo, momento em que expressa seu desejo de não ser perturbada por espíritos malignos durante seu adormecimento. O anjo, em resposta, a tranquiliza ao explicar que ela seria recebida no céu com alegria, em um lugar de repouso eterno, luz infinita e glória imutável, enfatizando assim o caráter incorruptível e celestial de Maria.

Louis Reau, em sua análise sobre a evolução iconográfica da Assunção, salienta que, embora o Evangelho não mencione explicitamente o evento, a crença na Assunção da Virgem evoluiu ao longo dos séculos, culminando na sua definição como dogma pelo Papa Pio XII em 1950. Reau destaca a distinção entre a Assunção da alma e do corpo de Maria, um aspeto essencial para compreender as diversas abordagens artísticas e teológicas deste tema.

Maria Elvira Martinez aborda a centralidade dos anjos como agentes divinos na Assunção. Ele observa que, na iconografia cristã, os anjos são frequentemente retratados como aqueles que conduzem Maria ao céu, muitas vezes em gestos de oração, ressaltando sua pureza e devoção.[296] Segundo Martinez, essa representação, evidente em obras como a miniatura dos Perícopes de Henrique II, reflete uma visão teológica onde os anjos não apenas auxiliam, mas participam ativamente na glorificação da Virgem, elevando-a ao seu merecido lugar no Paraíso. O papel dos anjos na iconografia da Assunção, portanto, é de suma importância teológica, apontando para a intervenção divina direta na elevação de Maria.

Caixotão 9: Deus pai recebe Nossa Senhora e Cristo



Figura 129 - Representação da visão de São João - Deus, Virgem e Cristo sob nuvens antes do restauro. Fotografia: Detalhe Lda, 2014.



Figura 129 - Representação da visão de São João - Deus, Virgem e Cristo sob nuvens pós restauro. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa, 2014.

O primeiro painel que compõe a terceira fileira do teto de caixotões, apresenta uma cena rica e detalhada, dividida em três planos distintos. No plano superior, destacam-se três figuras celestiais, assente sobre nuvens. Deus Pai é representado na forma de *Majestas Patris*[297], com uma tiara pontifícia, vestindo uma túnica branca coberta por um manto vermelho com detalhes dourados sobre os ombros. Ele está com os braços abertos, em um gesto que sugere a acolhida da Virgem Maria nos céus. A sua divindade é

[296] Cf. **MARTINEZ,** Maria Elvira (2015). *La Scala Salutis. Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*. Encuentro, p. 521-522.
[297] Cf. **MARSILLA,** Juan Vicente**; MILLAN,** Rafael. (2015). *Tipos analógicos de Dios Padre. Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*. Encuentro, p. 682.

enfatizada pelos feixes de luz ao redor de sua cabeça, que aludem à ideia de um nimbo radiante.

No plano central da composição, encontram-se Maria e Cristo, também sobre nuvens. Maria, com as mãos em posição de oração, dirige sua atenção para Deus Pai. Ela veste uma túnica vermelha e um manto azul sobre os ombros, e sua cabeça é adornada com feixes de luz, sugerindo um nimbo de santidade. Ao seu lado, Cristo é retratado com uma túnica de tom vermelho-claro e um manto vermelho-escuro enrolado nos braços. As palmas das suas mãos estão abertas, revelando as chagas, e sua cabeça, assim como a de Maria, é cercada por uma luz dourada, representando um nimbo. Essa dupla presença de Maria e Cristo no plano central simboliza a união entre o divino e o humano na esfera celestial.

No plano inferior, vemos São João Evangelista, sentado com um livro fechado sobre o colo, representando o texto das visões que ele regista. Ele segura uma pena na mão direita e sua atenção está voltada para a cena que se desenrola acima dele. A presença de uma águia, tradicionalmente associada a São João, segura um tinteiro no bico, posicionando-se em reverência diante das três figuras celestiais. Essa reverência sublinha a importância da cena e o papel de São João como testemunha e relator das revelações divinas. O evangelista também aparece nimbado, indicando sua santidade e proximidade com o sagrado.

A cena é complementada por uma densa vegetação à direita, que ajuda a equilibrar e completar a composição do quadro. A moldura vermelha que circunda o painel é adornada com decoração vegetalista dourada, embora, devido ao desgaste, uma das laterais esteja praticamente desprovida de tais adornos.

Caixotão 10: A nova Jerusalém



Figura 130 - Representação Ap 21: 15-27 antes do restauro. Fotografia: Detalhe Lda, 2014.



Figura 131 - Representação Ap 21: 15-27 pós restauro. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa, 2014.

O segundo painel da terceira fileira do teto de caixotões, que representa os versículos 10 a 27 do capítulo 21 do livro do Apocalipse, é uma interpretação visual detalhada da visão apocalíptica da Nova Jerusalém, a cidade santa que desce do céu, gloriosa e resplandecente com a presença divina. A composição do quadro é estruturada em dois planos distintos, cada um carregado de simbolismo e riqueza narrativa, capturando a essência do texto sagrado.

No plano superior, encontra-se a representação da Nova Jerusalém, descrita no Apocalipse como uma cidade de esplendor incomparável: "*E tinha um grande e alto muro com doze portas, e nas portas doze anjos, e nomes escritos sobre elas, que são os nomes das doze tribos dos filhos de Israel (Ap 21:12)*"[298]. A cidade é apresentada com um tom dourado, simbolizando sua pureza e santidade, enquanto as portas, adornadas com detalhes em vermelho, sugerem a presença dos anjos. No centro da cidade, há uma figura feminina, que pode ser interpretada como uma representação da Virgem Maria, embora essa identificação não seja explícita. Essa figura, com a lua aos seus pés e envolta por feixes dourados ao redor da cabeça, veste uma túnica vermelha e um manto azul sobre os ombros. A postura da figura, com a mão esquerda levantada e a direita repousando sobre

[298] Cf. **STORNIOLO**, I.; **BALANCIN**, E. M. (Ed.)(1990). *Bíblia Sagrada: Edição Pastoral*. São Paulo: Paulus, p. 1526.

o peito, sugere uma atitude de devoção e reverência. Este detalhe reflete a importância da cidade santa e sua conexão com o divino.

Entre o plano superior e o inferior, destaca-se a figura de um anjo, descrito no Apocalipse como aquele que mede a cidade com uma cana dourada: "*E aquele que falava comigo tinha uma cana de ouro, para medir a cidade, e as suas portas, e o seu muro* (Ap 21:15)"[299]. Este anjo é representado com uma expressão jovial, vestindo trajes vermelhos e portando asas brancas. Sua atenção está voltada para a figura central dentro dos muros da cidade, reforçando o ato de medição e observação que confere precisão e ordem à visão da Nova Jerusalém.

No plano inferior, São João Evangelista é retratado sentado, com sua atenção direcionada à figura angelical acima. Ele segura o livro do Apocalipse aberto sobre o colo, enquanto a mão direita sustenta uma pena, pronta para registar a cena celestial. A presença de um nimbo sutil ao redor de sua cabeça indica sua santidade, enquanto seus trajes, em tons de vermelho, ecoam o esquema cromático do restante da composição. Aos pés de São João, uma águia, símbolo tradicional do evangelista, aparece em atitude de reverência, observando em silêncio, agora sem segurar o tinteiro como nos painéis anteriores.

O cenário em que São João está inserido é complementado por uma vegetação densa que cobre a lateral direita do quadro, enquanto ele se encontra sobre um pequeno monte ou rocha de tom castanho, que realça a sua figura. Em comparação com os outros caixotões, este painel mostra menos sinais de desgaste, preservando melhor os detalhes vegetalistas em tom verde nas laterais. A moldura que circunda o painel, em vermelho vibrante com decoração vegetalista dourada, ainda que desgastada, contribui para a grandiosidade e a complexidade simbólica da representação.

[299] Cf. **STORNIOLO**, I.; **BALANCIN**, E. M. (Ed.)(1990). *Bíblia Sagrada: Edição Pastoral*. São Paulo: Paulus, p. 1526

Caixotão 11: A Assunção da Virgem Maria com a Santíssima Trindade



Figura 132 - Representação Santíssima Trindade com a Virgem antes do restauro. Fotografia: Detalhe Lda, 2014.



Figura 133 - Representação Santíssima Trindade com a Virgem pós restauro. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa, 2014.

O terceiro painel, da terceira fileira, traz a representação detalhada da Santíssima Trindade acompanhando a Assunção da Virgem Maria. A composição apresenta dois planos, no plano superior, Deus Pai é retratado sob a iconografia tradicional *de Majestas Patris*, usando uma tiara pontifícia e vestindo uma túnica branca com um manto vermelho, ambos adornados com detalhes dourados. Sua figura é marcada por cabelos e barba brancos, simbolizando sua sabedoria divina. Na mão esquerda, ele segura o globo terrestre *(globo del cosmos)*[300], representando sua soberania sobre o mundo, enquanto a mão direita faz o gesto da eloquência, dirigido ao Espírito Santo, figurado pela pomba branca que se posiciona entre o Pai e o Filho.

Cristo, o Filho, aparece com o peito desnudado, envolto em um manto vermelho vivo, segurando o estandarte da ressurreição. A palma de sua mão direita, voltada para o Espírito Santo, evidencia as chagas da crucificação, reforçando o conceito de redenção e sacrifício que permeia o Novo Testamento. Abaixo da Trindade, a Virgem Maria é representada em atitude de oração, vestindo uma túnica vermelha e um manto azul sobre os ombros, com longos cabelos soltos, simbolizando pureza e devoção. Ela está em pé sobre uma nuvem, sustentada por pequenos anjos com asas vermelhas. Os halos dourados

[300] Cf. **MARSILLA,** Juan Vicente**; MILLAN,** Rafael. (2015). *Tipos analógicos de Dios Padre. Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*. Encuentro, p. 681-682.

que circundam Maria e os anjos sublinham a santidade e a imaculada conceição da Virgem. Nesta cena, Maria é apresentada sendo assunta ao céu, acolhida pela Santíssima Trindade, o que simboliza a consumação de sua missão terrena e sua glorificação celestial.

A presença dos anjos na Assunção, enfatiza o papel ativo dos seres celestiais na elevação de Maria ao céu. Morán e Martinez observam que, na iconografia cristã, os anjos frequentemente desempenham um papel central na glorificação da Virgem, participando ativamente de sua ascensão e destacando a intervenção divina em sua assunção.[301]

No plano inferior, São João Evangelista é representado em pé sobre um morro, com uma expressão de contemplação profunda, em um plano que o aproxima do espectador. Vestindo uma túnica avermelhada e um manto vermelho, ele segura na mão esquerda uma pena e o livro do Apocalipse, enquanto com a mão direita aponta para a cena celestial à sua frente. Sua cabeça é adornada com um nimbo, e a águia, símbolo que tradicionalmente o acompanha, segura um tinteiro, direcionando seu olhar para o alto. A presença de São João Evangelista neste painel destaca seu papel teológico central, especialmente na articulação da relação entre o Pai, o Filho e o Espírito Santo, como apresentado em seu Evangelho. No prólogo, João descreve Cristo como o Verbo, afirmando: *"No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus"* (João 1:1)[302], uma passagem que sublinha a coeternidade e consubstancialidade de Cristo com o Pai. Essa representação no painel reflete uma escolha possivelmente deliberada das beatas do antigo Convento das Chagas para reforçar a imagem de São João como teólogo e seu contributo para o culto da Santíssima Trindade, consolidando a importância de sua obra para a teologia cristã. Em João 10:30, com a afirmação de Jesus "Eu e o Pai somos um"[303], é outra passagem que sublinha a unidade essencial entre o Pai e o Filho, enquanto João 14:16-17[304] descreve a promessa do envio do Espírito Santo, o Consolador, que reflete a continuidade e a presença das três Pessoas divinas no mundo. A inclusão de

[301] Cf. **MÓRAN,** Asunción; **MARTINEZ,**Maria Elvira. (2015). *La paloma, símbolo apofático por excelencia. Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*. Encuentro, p. 771.
[302] Cf. **STORNIOLO**, I.; **BALANCIN**, E. M. (Ed.)(1990). *Bíblia Sagrada: Edição Pastoral*. São Paulo: Paulus, p. 1293.
[303] Cf. **STORNIOLO**, I.; **BALANCIN**, E. M. (Ed.)(1990). *Bíblia Sagrada: Edição Pastoral*. São Paulo: Paulus, *p. 1309.*
[304] Cf. Idem, p. 1315.

São João como testemunha desta cena não é apenas um reconhecimento de sua importância na tradição cristã, mas também uma afirmação de sua contribuição teológica na compreensão e explicação do mistério da Trindade.

Caixotão 12: Anjos com incensários em frente ao altar



Figura 134 - Representação Ap 8: 1-5 antes do restauro. Fotografia: Detalhe Lda, 2014.



Figura 135 - Representação Ap 8: 1-5 pós restauro. Fotografia: Detalhe Lda, 2014.

O quarto painel da terceira fileira de caixotões representa visualmente os primeiros versículos do capítulo 8 do Livro do Apocalipse. No plano superior, a cena centraliza-se na representação dos anjos diante do altar, cada um segurando um incensário, conforme descrito por São João nos versículos 3 e 4: *"E veio outro anjo, e pós-se junto ao altar, tendo um incensário de ouro; e foi-lhe dado muito incenso, para o pór com as orações de todos os santos sobre o altar de ouro, que está diante do trono. E a fumaça do incenso subiu com as orações dos santos desde a mäo do anjo até diante de Deus."*[305] Sob o altar, são visíveis quatro castiçais e uma grande cruz dourada, que conferem à cena uma dimensão sacra e solene.

Os cinco anjos que compõem esta cena vestem trajes em tons de vermelho e verde, cores que simbolizam tanto o martírio quanto a esperança. As asas de dois desses anjos

[305] Cf. **STORNIOLO**, I.; **BALANCIN**, E. M. (Ed.)(1990). *Bíblia Sagrada: Edição Pastoral*. São Paulo: Paulus, p. 1514.

são de coloração vermelha, enquanto o anjo posicionado mais ao fundo, de asas brancas, realiza o ato de acender as velas sob a mesa do altar. Feixes dourados emanam da parte superior do painel, recaindo sobre a mesa do altar, simbolizando a luz divina que ilumina e guia as orações dos santos até a presença de Deus.

No plano inferior, São João Evangelista é representado em uma posição de observação contemplativa. Ele está de pé, com o corpo ligeiramente inclinado em um ângulo de 45º, e com a cabeça voltada para a cena celestial que se desenrola acima dele. Em sua mão direita, ele segura uma pena, enquanto na esquerda mantém um livro fechado, que simboliza as visões que ele está registando. A presença da águia, seu símbolo tradicional, ao lado de São João, segura um tinteiro e também dirige seu olhar para a cena superior, destacando o ato de testemunhar e registar as revelações divinas.

São João veste trajes de cor avermelhada, em tons que remetem à sua proximidade com o sagrado e ao sangue dos mártires. Ele é representado descalço, com um semblante sereno e jovial, características que sublinham sua pureza e juventude espiritual. O cenário ao redor de São João é composto por uma vegetação moderada, com quatro árvores e pequenos montes em tons de castanho, que conferem à cena uma naturalidade que contrasta com a solenidade do plano superior. Antes do restauro, o painel apresentava sinais de desgaste, incluindo um deslocamento visível na moldura que o sustenta, o que resultou em pequenas falhas na primeira figura. Após o restauro, a cena recuperou sua integridade visual, agora envolta por uma moldura de tom vermelho vibrante com decoração vegetalista em dourado, que realça ainda mais a importância da representação.

Caixotão 13: Mulher com asas de águia.



Figura 136 - Representação Ap 12: 14 antes do restauro. Fotografia: Detalhe Lda, 2014.



Figura 137 - Representação Ap 12: 14 pós restauro. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa, 2014.

O primeiro painel da quarta fileira representa visualmente a passagem do versículo 14 do capítulo 12 do Livro do Apocalipse, que narra a visão simbólica de uma mulher recebendo "*as duas asas de grande águia*[306]" para escapar ao deserto e se esconder da serpente. Este capítulo do Apocalipse é rico em simbolismo, onde a mulher, muitas vezes interpretada como uma alegoria da Igreja ou de Maria, é perseguida pelo dragão, que simboliza as forças do mal. A entrega das asas de águia à mulher é um símbolo de proteção divina, evocando passagens do Antigo Testamento, como Êxodo 19:4: "*Vós tendes visto o que fiz aos egípcios, como vos levei sobre asas de águia e vos trouxe a mim."*[307] Isso reforça a ideia de que, diante da adversidade, a providência divina guia e protege aqueles sob seu cuidado.

O painel está organizado em dois planos distintos, no plano superior, a mulher é representada com as asas de águia, vestindo uma túnica vermelha e um manto azul sobre os ombros, características que são recorrentes nas representações femininas dos painéis. A mulher faz um gesto de oração e está envolta por feixes dourados, que simbolizam sua santidade e a luz divina que a protege. Ela está assentada sobre nuvens, acompanhada por

[306] Cf. **STORNIOLO**, I.; **BALANCIN**, E. M. (Ed.)(1990). *Bíblia Sagrada: Edição Pastoral*. São Paulo: Paulus, p. 1519.
[307] Cf. **STORNIOLO**, I.; **BALANCIN**, E. M. (Ed.)(1990). *Bíblia Sagrada: Edição Pastoral*. São Paulo: Paulus, p. *95.*

pássaros de coloração vermelha e preta. A presença dos pássaros, em conjunto com a narrativa do capítulo, pode ser interpretada como uma alusão à intervenção divina e à proteção oferecida por Deus. Os pássaros vermelhos, em particular, podem simbolizar a luta e o sacrifício, enquanto os pássaros negros podem representar as forças do mal das quais a mulher é protegida.

No plano inferior, São João Evangelista é retratado em uma posição de repouso sobre uma pedra, olhando para a visão celestial que se desenrola acima dele. Ele segura uma pena na mão direita e um livro fechado na mão esquerda, simbolizando seu papel como escritor das visões apocalípticas. São João veste trajes em tons avermelhados, e seu semblante é jovial e sereno, com uma iluminação sutil ao redor de sua cabeça, possivelmente representando um nimbo, símbolo de sua santidade. Aos pés de São João, a águia, que segura um tinteiro em seu bico, dirige seu olhar para a figura feminina, reforçando o simbolismo da sabedoria e da inspiração divina. Antes do restauro, o painel apresentava sinais de desgaste, especialmente na parte inferior, onde poderia estar representada a base dos pés de São João. O quadro original mostrava danos significativos que afetavam a nitidez e a clareza da imagem. Após o restauro, a obra recuperou grande parte de sua integridade visual, embora a moldura em madeira castanha, que não segue o padrão vermelho das demais pinturas, possa indicar uma substituição ou adaptação realizada devido ao estado de conservação do painel.

Caixotão 14: Cordeiro sob o livro dos sete selos.



Figura 138 - Representação Ap 5 antes do restauro. Fotografia: Detalhe Lda, 2014.



Figura 139 - Representação Ap 5 pós restauro. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa, 2014.

O segundo painel da quarta fileira da capela de São João Evangelista traz a representação visual do Cordeiro de Deus sob o livro dos sete selos, uma referência ao capítulo 5 do Livro do Apocalipse. Este capítulo é fundamental no Novo Testamento, pois apresenta o Cordeiro como a única figura digna de abrir o livro dos sete selos, simbolizando o papel central de Cristo na redenção e na consumação dos propósitos divinos.

A composição do painel é organizada em dois planos. No plano superior, o Cordeiro repousa sob o livro dos sete selos, com feixes dourados ao seu redor, destacando sua figura divina. O livro dos sete selos, descrito com uma capa castanha e detalhamento em vermelho nas folhas, flutua sob o céu, envolto por nuvens. No versículo 6, lemos: *"Então, vi, no meio do trono e dos quatro seres viventes e entre os anciãos, de pé, um Cordeiro como tendo sido morto. Ele tinha sete chifres, bem como sete olhos, que são os sete Espíritos de Deus enviados por toda a terra."*[308] Essa passagem sublinha a natureza paradoxal do Cordeiro: embora tenha sido morto, ele está de pé, simbolizando a vitória sobre a morte e a autoridade plena para executar os decretos divinos.

A representação no painel, no entanto, opta por uma iconografia mais tradicional do Cordeiro, sem os elementos descritos na visão apocalíptica (como os sete chifres e sete olhos), mas ainda assim reforça a centralidade de Cristo no cumprimento do plano redentor. O livro dos sete selos, que está em sua posse, representa o mistério da história da salvação, que somente Ele pode revelar e realizar.

No plano inferior, São João Evangelista é representado sentado sobre uma pedra, com o corpo levemente inclinado e a atenção voltada para o Cordeiro e o livro dos sete selos. Na mão direita, ele segura uma pena, enquanto a esquerda apoia um livro fechado, pronto para registar as visões que lhe foram reveladas. Sua vestimenta é composta por uma túnica avermelhada e um manto vermelho que cobre os ombros e o peito, e seus pés descalços simbolizam a pureza e a humildade diante das revelações divinas. À sua frente, a águia, símbolo tradicional de São João, inclina a cabeça em sua direção, como se sugerisse que ele utilize o tinteiro que ela segura para escrever a cena celestial que presencia. Além do capítulo 5 do Apocalipse, a figura do Cordeiro de Deus aparece em

[308] Cf. **STORNIOLO**, I.; **BALANCIN**, E. M. (Ed.)(1990). *Bíblia Sagrada: Edição Pastoral*. São Paulo: Paulus, p. 1512.

outras passagens dos escritos joaninos, como em João 1:29, onde João Batista proclama: *"Eis o Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo!"*[309] Este título para Cristo é fundamental para entender sua missão redentora, que culmina na cena do Apocalipse, onde Ele é revelado como o único capaz de abrir os selos e desvelar o plano de Deus para a humanidade. A escolha iconográfica deste painel reflete uma ênfase teológica importante: a reconciliação entre o poder de Cristo como o Leão da tribo de Judá e seu sacrifício como o Cordeiro imolado, que juntos afirmam sua supremacia e autoridade na revelação divina. Antes do restauro, o painel apresentava sinais mínimos de desgaste, principalmente na parte inferior. A moldura, em tom vermelho com detalhamento vegetalista dourado, complementa a riqueza simbólica da obra, destacando ainda mais a importância teológica da cena representada, bem como, reforça a presença dos *Agni Dei* no retábulo da capela.

Caixotão 15: Queda de Babilônia



Figura 140 - Representação Ap 18: 1-3 antes do restauro. Fotografia: Detalhe Lda, 2014.



Figura 141 - Representação Ap 18: 1-3 pós restauro. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa, 2014.

O terceiro painel da quarta fileira do conjunto iconográfico do Apocalipse representa a queda de Babilônia, um episódio crucial na tradição bíblica. Babilônia, historicamente, foi um império conhecido por sua riqueza, poder militar e influência cultural. No entanto, na literatura bíblica, Babilônia é frequentemente associada à

[309] Cf. *Idem*, p. 1294.

corrupção moral e espiritual, sendo utilizada como um símbolo de opressão e resistência aos valores divinos.

O capítulo 18 do Apocalipse descreve a queda de Babilônia como um evento inevitável, resultante de seus pecados e injustiças. A cidade, que antes era poderosa, é apresentada como destinada à destruição. Apocalipse 18:2 declara: *"Caiu, caiu a grande Babilônia, e se tornou morada de demônios, e guarida de todo espírito imundo, e guarida de toda ave imunda e aborrecível."*[310] Esta passagem sublinha a transformação de Babilônia de um centro de riqueza e poder em um lugar desolado e corrupto. A narrativa continua em Apocalipse 18:3, enfatizando o impacto negativo da cidade sobre o mundo: *"Porque todas as nações beberam do vinho da ira da sua prostituição, e os reis da terra se prostituíram com ela, e os mercadores da terra se enriqueceram com a abundância das suas delícias."*[311]

A composição do painel é organizada em dois planos visuais distintos. No plano superior, a cidade de Babilônia é representada sob nuvens, simbolizando sua elevação e pretensão de segurança, mas também sua vulnerabilidade ao julgamento divino. A cidade é muralhada, com cinco portas visíveis, sugerindo sua estrutura defensiva e seu poder terrestre. À frente da cidade, uma figura feminina aparece em posição orante. Ela veste uma túnica vermelha e um manto azul, com a lua sob seus pés e um halo dourado ao redor de sua cabeça, remetendo à iconografia tradicional da pureza, em contraste com a decadência moral de Babilônia.

No plano inferior, São João, o autor das visões apocalípticas, é representado ao lado de um anjo que aponta para a cidade. São João veste uma túnica avermelhada e um manto vermelho, segurando um livro fechado em seu braço esquerdo, representando as visões apocalípticas registadas. Apocalipse 18:9-10 captura o clima de lamento e julgamento que envolve a cena: *"E os reis da terra, que se prostituíram com ela, e viveram em delícias, a chorarão, e sobre ela prantearão, quando virem a fumaça do seu incêndio; estando de longe pelo temor do seu tormento, dizendo: Ai! ai daquela grande Babilônia, aquela forte cidade! pois numa hora veio o seu juízo."*[312] O anjo, com asas douradas e

[310] Cf. **STORNIOLO**, I.; **BALANCIN**, E. M. (Ed.)(1990). *Bíblia Sagrada: Edição Pastoral*. São Paulo: Paulus, p. 1522.
[311] Cf. *Idem,* p. 1522.
[312] Cf. *Idem,* p.1523.

vestes verdes e vermelhas, simboliza a autoridade da mensagem divina. Entre as duas figuras, uma águia, visível pela cabeça e pelo bico, segura um tinteiro, indicando a autoridade profética e a clareza da visão de João.

O painel apresentava evidentes sinais de desgaste nas laterais, com comprometimento da clareza de alguns detalhes, particularmente acentuado na área acima da cabeça do santo evangelista. Para preservar a integridade visual da obra, optou-se por restaurar a parte danificada, pintando a área desgastada de forma a dar continuidade ao céu representado na cena. É circundado por uma moldura vermelha, ornamentada com decorações em tom dourado.

Caixotão 16: São João Evangelista e a Revelação Divina



Figura 142 - Representação capítulo 12 do livro do apocalipse antes do restauro. Fotografia: Detalhe Lda, 2014.



Figura 143 - Representação capítulo 12 do livro do apocalipse pós restauro Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa, 2014.

O último painel da quarta fileira apresenta a representação da mulher apocalíptica e São João, presente principalmente no capítulo 12, que traz a figura feminina descrita em diversas visões de São João. Este painel apresenta uma composição em dois planos, onde a mulher aparece em um contexto celestial, enquanto São João, o evangelista, é retratado em sua atividade de registo das visões.

No plano superior do painel, a figura feminina está em pé sobre nuvens, vestida com uma túnica vermelha e um manto que repousa sobre seu braço esquerdo e ombro. Ela é envolta por feixes de luz dourada, uma imagem que remete à descrição de

Apocalipse 12:1: *"E viu-se um grande sinal no céu: uma mulher vestida do sol, tendo a lua debaixo dos seus pés, e uma coroa de doze estrelas sobre a sua cabeça."*[313] A mão esquerda da mulher repousa sobre o peito, enquanto a direita aponta diretamente para São João, estabelecendo uma ligação visual que sugere a transmissão direta das mensagens divinas ao evangelista. Este gesto pode ser interpretado como um símbolo da mediação da revelação divina, um papel que a figura feminina desempenha em diversas passagens do texto sagrado.

No plano inferior, São João é retratado sentado sobre uma pedra, com o corpo ligeiramente voltado a 45º, indicando sua atenção focada na figura feminina acima dele. Sua cabeça está circundada por uma auréola discreta, sinalizando sua santidade. Com a mão direita, ele segura uma pena, enquanto a esquerda apoia um livro aberto, no qual ele regista as visões que está presenciando, em conformidade com a descrição de suas atividades proféticas no Apocalipse. São João veste uma túnica de tom avermelhado e um manto vermelho, que repousa sobre seu ombro e peito. Seus pés estão descalços, indicando humildade e devoção.

A presença de uma águia ao lado de São João, segurando um tinteiro, reforça o simbolismo da autoridade e da clareza profética, um tema recorrente no Apocalipse. Esta cena de São João com a águia ao seu lado pode ser vista como um eco da passagem de Apocalipse 12:14, onde se lê: *"E foram dadas à mulher duas asas de grande águia, para que voasse para o deserto, ao seu lugar, onde é sustentada por um tempo, e tempos, e metade de um tempo, fora da vista da serpente."*[314]

O fundo do painel é composto por um céu nublado, com uma concentração de tons amarelados ao redor da figura feminina, acentuando seu caráter celestial e sua associação com a luz divina. Detalhes vegetalistas estão presentes tanto atrás da figura de São João quanto abaixo da mulher, criando uma sensação de profundidade e sugerindo que São João está em uma posição elevada, observando e registando as visões que lhe são reveladas.

---

[313] Cf. **STORNIOLO**, I.; **BALANCIN**, E. M. (Ed.)(1990). *Bíblia Sagrada: Edição Pastoral*. São Paulo: Paulus, p. 1517.
[314] Cf. *Idem,* p. 1518.

A mulher mencionada no capítulo 12 do Apocalipse é frequentemente interpretada como uma representação simbólica da Virgem Maria, da Igreja, ou de Israel. A conexão com Maria é particularmente forte, especialmente quando se considera que ela é descrita como a mãe de um filho que *"há de reger todas as nações com vara de ferro (Ap 12:5)"*[315], uma referência messiânica que os cristãos associam a Jesus Cristo. Além disso, a perseguição da mulher pelo dragão (Apocalipse 12:13)[316] e sua proteção divina são vistas como uma metáfora para a proteção de Maria e da Igreja ao longo da história. Antes do restauro, o painel apresentava poucos pontos de desgaste. A moldura do caixotão, apresenta uma falha na parte superior, provavelmente devido ao envelhecimento natural da peça. Ela é constituída por um tom vermelho forte e uma decoração vegetalista em dourado.

Caixotão 17: São João Evangelista e os Sete Cálices da ira de Deus.



Figura 144 - Representação Ap 15: 7-8 antes do restauro. Fotografia: Detalhe Lda, 2014.



Figura 145 - Representação Ap 15: 7-8 pós restauro. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa, 2014.

O primeiro painel da quinta fileira apresenta uma representação dos sete anjos do Apocalipse portando as sete taças contendo as últimas pragas, que representam a ira de Deus derramada sobre a humanidade. Esta imagem está diretamente associada ao capítulo

[315] Cf. **STORNIOLO**, I.; **BALANCIN**, E. M. (Ed.)(1990). *Bíblia Sagrada: Edição Pastoral*. São Paulo: Paulus, p. 1517.
[316] Cf. *Idem.*

15 do livro do Apocalipse, mais precisamente aos versículos 7 e 8, que descrevem o momento em que os anjos recebem as taças de ouro contendo a ira divina.

A composição do painel é organizada em dois planos principais. No plano superior, os sete anjos são dispostos em uma estrutura piramidal, com um deles destacando-se por ter asas em cor vermelha, enquanto os demais apresentam variações de trajes nas cores verde, branco, cinza e vermelho. Os anjos estão cercados por feixes de luz dourada, enfatizando sua natureza divina e a seriedade da missão que estão prestes a cumprir. Cada anjo segura uma taça dourada com detalhes em vermelho, que simboliza a ira de Deus pronta para ser derramada sobre a terra, conforme descrito em *Apocalipse 15:7*: *"E um dos quatro animais deu aos sete anjos sete taças de ouro, cheias da ira de Deus, que vive para todo o sempre."*[317]

No plano inferior, São João é representado em pé, em uma posição elevada em relação ao resto da composição, o que sugere sua importância e o seu papel como testemunha e registrador das visões apocalípticas. Ele veste uma túnica e um manto em tons de vermelho, e seu semblante é sereno e contemplativo. Um singelo nimbo circunda sua cabeça, simbolizando sua santidade e inspiração divina. Com a mão direita, ele segura uma pena, e com a esquerda, um livro fechado, onde regista as visões que lhe são reveladas na ilha de Patmos. Ao seu lado, uma águia, segurando um tinteiro, reforça o simbolismo da autoridade profética de João e a clareza com que ele descreve os eventos que presencia.

Os versículos 7 e 8 do capítulo 15 do *Apocalipse* são centrais para a compreensão do significado do painel. O versículo 7 descreve a entrega das taças da ira de Deus aos sete anjos por um dos quatro seres viventes, marcando o início do derramamento dos últimos juízos sobre a terra. As taças de ouro simbolizam a pureza e a justiça do julgamento divino, e a menção de que elas estão "cheias da ira de Deus" indica que o momento de julgamento é iminente e final.

O versículo 8, por sua vez, afirma: *"E o templo encheu-se com a fumaça da glória de Deus e do seu poder; e ninguém podia entrar no templo, até que se consumassem as*

[317] Cf. **STORNIOLO**, I.; **BALANCIN**, E. M. (Ed.)(1990). *Bíblia Sagrada: Edição Pastoral*. São Paulo: Paulus, p. 1520.

sete pragas dos sete anjos."[318] Esta imagem de fumaça preenchendo o templo é evocativa do Antigo Testamento, como na dedicação do Templo de Salomão (*1 Reis 8:10-11*)[319], onde a glória do Senhor encheu o lugar. A fumaça representa a presença intensa e inegável de Deus, e o fato de que ninguém pode entrar no templo até que as pragas sejam concluídas sublinha a inevitabilidade e a irrevogabilidade do juízo divino.

As pragas mencionadas neste capítulo são o clímax dos julgamentos divinos no *Apocalipse*. Elas são referidas como "as últimas", pois nelas a ira de Deus se completa. Na Bíblia, pragas e catástrofes são frequentemente usadas como instrumentos de julgamento e correção divina. Um exemplo claro disso é encontrado nas pragas do Egito (*Êxodo 7-12*)[320], que foram usadas por Deus para julgar a impiedade do Faraó e libertar o povo de Israel da escravidão. De forma semelhante, as pragas do *Apocalipse* têm o propósito de purificar a terra e preparar o caminho para a manifestação plena do Reino de Deus.

Anteriormente, no *Apocalipse*, são mencionados os três "ai's" (*Apocalipse 8:13*) *"E olhei, e ouvi um anjo voar pelo meio do céu, dizendo com grande voz: Ai! Ai! Ai dos que habitam sobre a terra, por causa das outras vozes das trombetas dos três anjos que hão de ainda tocar!"*[321], que introduzem uma série de julgamentos severos, culminando nas pragas finais. Esses *"ai's"* servem como avisos e chamados ao arrependimento, que, ao serem ignorados pela humanidade, resultam nas pragas finais como o ato conclusivo da justiça divina.

Antes do processo de restauro, o painel apresentava sinais de desgaste, mas não tão acentuados quanto outros da mesma série. O desgaste se concentrava principalmente nas bordas da obra. O restauro incluiu a recuperação desses detalhes, garantindo que a composição original fosse preservada e a clareza das imagens fosse restaurada. A moldura do painel é vermelha, adornada com decorações vegetalistas douradas.

---

[318] Cf. **STORNIOLO**, I.; **BALANCIN**, E. M. (Ed.)(1990). *Bíblia Sagrada: Edição Pastoral*. São Paulo: Paulus, p. 1520.
[319] *Cf. Idem, p. 367.*
[320] *Cf. Idem , p. 82.*
[321] *Cf. Idem, p.1514.*

Caixotão 18: A Última Ceia



Figura 146 - Representação da última Ceia antes do restauro. Fotografia: Detalhe Lda, 2014.



Figura 147 - Representação da última Ceia pós restauro. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa, 2014.

O segundo painel da quinta fileira apresenta a representação da Última Ceia, um momento em que Jesus, na véspera de sua crucificação, compartilhou uma refeição com seus discípulos e instituiu a Eucaristia. Este evento é narrado em várias passagens bíblicas, como em *Mateus 26:17-30*, onde se descreve que *"Jesus tomou o pão, deu graças, partiu-o e o deu aos seus discípulos, dizendo: 'Tomem e comam; isto é o meu corpo'*.[322] Em seguida, tomou o cálice, deu graças e o ofereceu aos discípulos, dizendo: *'Bebam dele todos vocês. Isto é o meu sangue da aliança, que é derramado em favor de muitos, para perdão de pecados* (*Mateus 26:26-28*)".[323]

A pintura em questão é composta por uma mesa circular ao centro, em torno da qual estão posicionados os doze apóstolos junto a Cristo. Sobre a mesa, é possível identificar seis pratos, que provavelmente contêm o pão partilhado por Cristo, além de um prato central que representa um animal, salientando a refeição tradicional da Páscoa judaica, o cordeiro pascal, conforme relatado em *Marcos 14:12-26*, onde se lê: *"No primeiro dia da Festa dos Pães Asmos, quando era costume sacrificar o cordeiro pascal,*

[322] Cf. **STORNIOLO**, I.; **BALANCIN**, E. M. (Ed.)(1990). *Bíblia Sagrada: Edição Pastoral*. São Paulo: Paulus, p. 1219.
[323] Cf. *Idem.*

os discípulos de Jesus lhe perguntaram: 'Onde queres que vamos preparar-te a refeição da Páscoa?'.[324]

São João, amplamente reconhecido como "o discípulo amado", é destacado na pintura ao lado de Cristo, com ambos utilizando vestimentas em tons vermelhos, o que reforça a ligação especial entre eles. Esta relação é ilustrada em *João 13:23-25*, onde se narra que *"um deles, o discípulo a quem Jesus amava, estava reclinado ao lado dele. Simão Pedro fez sinais para esse discípulo, como se dissesse: 'Pergunte-lhe a quem ele está se referindo'*. Inclinando-se esse discípulo para Jesus, perguntou-lhe: *'Senhor, quem é?"*'[325]. Cristo é retratado com uma auréola dourada, um símbolo de sua divindade e sacralidade.

À esquerda de Cristo, o apóstolo Pedro pode ser identificado, reconhecido por sua barba e cabelos brancos, enquanto Judas é representado de costas para o espectador, vestido com uma túnica amarela e um manto vermelho, cores que, tradicionalmente, estão associadas à sua traição. Em *João 13:26-27*, Jesus revela o traidor ao dizer: *"É aquele a quem eu der o pedaço de pão molhado. Tomou, pois, um pedaço de pão e, tendo-o molhado, deu-o a Judas, filho de Simão Iscariotes. E, após o bocado, imediatamente, entrou nele Satanás. Então, disse Jesus: 'O que pretendes fazer, faze-o depressa.'"*[326]

A cena está situada em uma arquitetura clássica, onde a mesa e os apóstolos são ladeados por colunas de fuste liso e base quadrangular. A figura de Cristo é centralizada e enquadrada pelo pórtico de acesso ao espaço, reforçando a solenidade do momento. Dois castiçais estão suspensos sobre os apóstolos, acrescentando detalhes à composição. Apesar da riqueza de detalhes, a pintura apresenta alguns indícios de amadorismo, como observado na representação da mesa, onde um traço escuro, localizado abaixo do braço do apóstolo ao lado de Judas, sugere uma tentativa incerta de criar sombra ou de limitar a dimensão da mesa. Um outro aspeto notável é a curvatura na base de uma das colunas, próxima à cabeça de São João, que parece ser uma solução improvisada para acomodar as figuras dos apóstolos no espaço representado.

---

[324] Cf. **STORNIOLO**, I.; **BALANCIN**, E. M. (Ed.)(1990). *Bíblia Sagrada: Edição Pastoral*. São Paulo: Paulus, p. 1245.
[325] Cf. *Idem,* p. 1314.
[326] Cf. *Idem, ibidem.*

Além das passagens mencionadas, *Lucas 22:7-20* oferece outra descrição detalhada do evento: "*Quando chegou a hora, Jesus e os seus apóstolos reclinaram-se à mesa. E lhes disse: 'Desejei ansiosamente comer esta Páscoa com vocês antes de sofrer. Pois eu lhes digo: Não comerei dela novamente até que se cumpra no Reino de Deus'*. Recebendo um cálice, ele deu graças e disse: *'Tomem isto e partilhem uns com os outros. Pois eu lhes digo que não beberei outra vez do fruto da videira até que venha o Reino de Deus'*. Tomando o pão, deu graças, partiu-o e o deu aos discípulos, dizendo: *'Isto é o meu corpo dado em favor de vocês; façam isto em memória de mim'*. Da mesma forma, depois da ceia, tomou o cálice, dizendo: *'Este cálice é a nova aliança no meu sangue, derramado em favor de vocês'*"[327]. E na primeira carta aos Coríntios, Paulo reforça a importância da Eucaristia: *"Porque eu recebi do Senhor o que também vos entreguei: que o Senhor Jesus, na noite em que foi traído, tomou o pão; e, tendo dado graças, o partiu e disse: 'Isto é o meu corpo, que é dado por vós; fazei isto em memória de mim'.* Por semelhante modo, depois de haver ceado, tomou também o cálice, dizendo: *'Este cálice é a nova aliança no meu sangue; fazei isto, todas as vezes que o beberdes, em memória de mim'. Porque, todas as vezes que comerdes este pão e beberdes o cálice, anunciais a morte do Senhor, até que ele venha*".[328]

O painel não apresenta um desgaste profundo, com exceção de algumas falhas na base da pintura. A moldura que circunda a obra, em tom vermelho com adornos vegetalistas dourados, mostra uma coloração castanha na parte superior, provavelmente resultante do desgaste que a peça sofreu nessa região, sugerindo a necessidade de intervenções.

[327] Cf. **STORNIOLO**, I.; **BALANCIN**, E. M. (Ed.)(1990). *Bíblia Sagrada: Edição Pastoral*. São Paulo: Paulus, p. 1285.
[328] Cf. *Idem***,** p. 1398.

Caixotão 19: Batalha Celestial em Apocalipse



Figura 148 - Representação Ap 12: 7-9 antes do restauro. Fotografia: Detalhe Lda, 2014.



Figura 149 - Representação Ap 12: 7-9 pós restauro. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa, 2014.

O terceiro painel da segunda fileira aborda o tema da batalha celestial descrita nos versículos 7 a 9 do capítulo 12 do Livro do Apocalipse. A composição visual é dividida em dois planos principais.

No plano superior, o Arcanjo Miguel é retratado no centro da cena, liderando o exército celestial. Miguel é representado com o braço direito estendido e aponta com sua mão direita o caminho celestial, que é destacado por feixes dourados. Ao seu redor, outros três anjos reforçam essa orientação, conduzindo três almas pelo caminho da salvação. Embora a Bíblia não mencione explicitamente Miguel guiando almas após a morte, ele é tradicionalmente associado a essa função, como sugere *Daniel 12:1*: *"Nesse tempo se levantará Miguel, o grande príncipe, que se levanta pelos filhos do teu povo; e haverá um tempo de angústia, qual nunca houve, desde que houve nação até àquele tempo; mas naquele tempo será salvo o teu povo, todo aquele que for achado inscrito no livro."*[329]

Miguel e dois dos anjos são retratados com asas vermelhas e vestes acinzentadas, sugerindo trajes de batalha. Um dos anjos, situado na segunda fileira, possui asas brancas e veste-se em tons vermelhos com um saiote verde. Essas figuras estão posicionadas sobre nuvens, diante de um fundo dourado, possivelmente para simbolizar o caminho para a salvação. Abaixo dessa cena, Maria e Jesus são representados em um diálogo visual.

[329] Cf. **STORNIOLO**, I.; **BALANCIN**, E. M. (Ed.)(1990). *Bíblia Sagrada: Edição Pastoral*. São Paulo: Paulus, p. 1106.

Maria veste uma túnica vermelha e um manto azul, com as mãos postas em oração e um nimbo discreto ao redor da cabeça. Jesus, identificado pelas chagas visíveis em suas mãos e pés, veste trajes vermelhos e posiciona suas mãos para cima, como que apontando o caminho da salvação para sua mãe. Esta representação pode estar relacionada ao pedido de Maria para não ver espíritos malignos antes de sua assunção, um tema abordado em textos apócrifos e em tradições da Igreja.

Os versículos 7 a 9 do capítulo 12 do Apocalipse descrevem uma batalha celestial onde as forças do bem, lideradas pelo Arcanjo Miguel, enfrentam o dragão, identificado como Satanás. No versículo 7, está escrito: *"Houve então uma batalha no céu: Miguel e seus anjos guerrearam contra o dragão. O dragão e seus anjos lutaram,"*[330] — esse versículo apresenta o início do confronto, com Miguel liderando as hostes celestiais contra o dragão e seus seguidores. No versículo 8, lemos: *"mas não prevaleceram. E não mais se achou no céu o lugar deles."*[331] — aqui, o texto destaca a derrota do dragão e de seus anjos, que são expulsos do céu, indicando a remoção do mal do reino celestial. Finalmente, o versículo 9 descreve o desfecho dessa expulsão: *"E foi precipitado o grande dragão, a antiga serpente, chamado Diabo e Satanás, que engana todo o mundo. Ele foi precipitado na terra, e os seus anjos foram precipitados com ele."*[332] — esse versículo marca a queda do dragão na terra, representando a expulsão de Satanás e seus seguidores do céu e o início de sua influência na terra. Essa narrativa reflete a transição do mal, que após ser expulso do céu, passa a atuar no mundo, simbolizando a continuidade da luta entre o bem e o mal na experiência humana. Miguel Arcanjo, cujo nome significa "Quem é como Deus?", é amplamente reconhecido na tradição cristã como o defensor da justiça divina e protetor dos fiéis. Sua liderança na batalha celestial reforça sua função como o principal combatente contra o mal e defensor da ordem divina. A expulsão de Satanás do céu e sua queda na terra simbolizam a supremacia da justiça divina sobre as forças do mal.

No plano inferior do painel, São João Evangelista é retratado em uma posição contemplativa, observando a cena que se desenrola acima dele. Ele está sentado com uma

---

330 Cf. **STORNIOLO**, I.; **BALANCIN**, E. M. (Ed.)(1990). *Bíblia Sagrada: Edição Pastoral*. São Paulo: Paulus, p. 1517.
331 Cf. *Idem.*
332 *Cf. Idem, p. 1517.*

perna dobrada e outra semi estendida, apoiando um livro em seu colo onde escreve suas visões, enquanto segura uma pena na mão direita. Ao seu lado, uma águia, que segura o tinteiro, é representada em posição de reverência. A pintura é complementada por uma singela vegetação ao fundo, composta por pequenas árvores que criam um cenário de profundidade, indicando o local elevado onde São João se encontra.

O painel apresentava sinais mínimos de desgaste, principalmente na manta que cobre o colo de São João. A moldura que circunda a obra é em tom vermelho, adornada com ornamentos vegetalistas dourados

Caixotão 20: São João Evangelista e a Revelação Apocalíptica



Figura 150 - Representação Ap 10: 1-2; 8-11 antes do restauro. Fotografia: Detalhe Lda, 2014.



Figura 151 - Representação Ap 10: 1-2; 8-11 pós restauro. Fotografia: DRCN /Museu de Lamego - José Pessoa, 2014.

O quarto e último painel representa a cena de São João com o livro aberto, baseada no capítulo 10 do Livro do Apocalipse. Este capítulo apresenta uma visão em que João observa um anjo descendo dos céus, descrito de forma imponente, envolto em uma nuvem, com um arco-íris sobre a cabeça, rosto brilhando como o sol e pés como colunas de fogo. Essa descrição no versículo 1 sugere uma figura de autoridade e poder celestial, com o arco-íris simbolizando a glória e a aliança de Deus: *"Vi outro anjo forte, descendo*

do céu, vestido de uma nuvem; e por cima de sua cabeça estava o arco-íris; o seu rosto era como o sol, e os seus pés, como colunas de fogo."[333]

O painel é organizado em dois planos distintos. No plano superior, seis anjos são representados, com o anjo central segurando um pergaminho aberto com detalhes em vermelho. Este anjo está envolto por feixes dourados, que destacam sua figura. Os outros anjos ao redor estão ajoelhados em sinal de reverência. O pergaminho remete ao livro mencionado no capítulo 10, sugerindo uma revelação ou mistério divino a ser desvendado. As asas dos anjos variam em cores: dois têm asas vermelhas e outro, à esquerda, asas verdes. Essa escolha de cores pode ter sido feita para harmonizar a composição do painel, mas também pode possuir um significado simbólico.

No plano inferior, São João é retratado de pé, vestindo trajes em tons avermelhados e um manto vermelho que cai sobre o braço direito. Ele segura uma pena na mão direita, próxima ao peito, representando o ato de escrever as visões apocalípticas. Na mão esquerda, João segura um livro fechado, o que contrasta com o livro aberto do anjo e pode indicar que João está em processo de receber ou registar as revelações. Ele dirige seu olhar para a visão celestial acima, refletindo sua atenção à revelação divina. Ao lado de João, uma águia segura o tinteiro, também voltada para a cena no céu, simbolizando a ligação entre João e suas visões.

O ambiente em torno de João é complementado por três árvores verdes com troncos castanhos, situadas sobre pequenos montes. Esses elementos ajudam a criar uma sensação de profundidade na pintura, situando João em um ambiente terrestre enquanto observa a manifestação divina. O painel, antes do restauro, apresentava poucos sinais de desgaste, possui uma moldura vermelha com adornos vegetalistas dourados.

3.1.7. Pintura Mural

Durante o restauro da Capela do Santo Evangelista, entre 2013 e 2014, pinturas murais representando alegorias clássicas foram descobertas nas áreas laterais. A imagem de Baco, enquadrada por uma moldura rococó, e uma figura menos conservada de Eolo,

[333] Cf. **STORNIOLO**, I.; **BALANCIN**, E. M. (Ed.)(1990). *Bíblia Sagrada: Edição Pastoral*. São Paulo: Paulus, p. 1515.

cercada por uma moldura dourada, são algumas das encontradas. Na parede oposta, surge parcialmente uma imagem de Zeus com raios, dentro de uma moldura menos destacada. Sugere-se que estas pinturas representem os elementos Terra, Ar e Fogo, respectivamente. A representação do elemento água pode ter sido perdida em restaurações anteriores.

A capela, reedificada na segunda metade do século XVIII por iniciativa de D. Manuel de Vasconcelos Pereira, é um remanescente da antiga residência dos bispos de Lamego. Após várias adaptações para funcionar como museu, o espaço manteve-se preservado. Influenciado pelas pinturas na Sé de Lamego, feitas por Nicolau Nasoni, D. Manuel desejava uma decoração semelhante para a capela, também influenciada por Pascoal Parente, outro artista italiano ativo na mesma época. O teto da capela apresenta uma ilusão de perspectiva com alçados convergindo para uma cúpula central, decorada com alegorias às Três Virtudes Teologais — Fé, Esperança e Caridade — rodeadas por elementos rococó.[334]

No contexto da cosmologia medieval, os elementos são considerados não apenas componentes físicos, mas também princípios estruturais essenciais que configuram tanto o macrocosmo (universo) quanto o microcosmo (corpo humano). Essa visão, herdada da sabedoria grega de filósofos como Tales e Empédocles, reflete a profunda interconexão entre o homem e o cosmos. Conforme elucidado por Honório de Autun, no *"Elucidarium"*[335], "os quatro elementos estão presentes no microcosmo humano, isto é, no corpo do homem, que não é mais do que uma cópia reduzida do macrocosmo ou universo".[336]

Cada elemento é associado a uma parte do corpo humano e a um dos sentidos, estabelecendo uma analogia direta entre a constituição física e os elementos. Exemplos incluem os pés comparados à terra, o ventre ao mar, o peito ao ar e a cabeça à abóbada

---

[334] **Direção Regional de Cultura do Norte**. (2014). *Relatório de conservação e restauro do Museu de Lamego* [PDF]. Disponível em: https://arquiva.patrimoniocultural.gov.pt/uploads/r/direcao-regional-de-cultura-do-norte-3/b/f/8/bf86d075a1b8bff373de7f33171e476939e4fa656172f64ac46bb5143bd3e271/RCR_ML_2014.pdf[Consultado em 10/08/2024]

[335] Cria uma enciclopédia teológica em forma de diálogo entre mestre e discípulo, explicando de maneira acessível os fundamentos da fé cristã, como a criação, a Trindade e os sacramentos, sendo amplamente utilizada na Idade Média para a instrução religiosa.

[336] Cf. REAU, Louis (2000). *Iconografía del arte cristiano: Introducción general* (G. Algarra Pujante, Trad.). Ediciones del Serbal. (Título original: *Iconographie de l'Art Chrétien*), pp. 174-175.

do céu. Além disso, há correspondências sensoriais específicas: "a visão corresponde ao fogo, a audição e o olfato ao ar superior e inferior, respectivamente; o tato à terra, o gosto à água".[337]

Na iconografia, a representação dos elementos na arte cristã e em manuscritos, tem a terra e a água, frequentemente retratadas juntas em contextos cristãos, exemplificam a interação entre os elementos e o divino, especialmente nas cenas do Juízo Final, onde "a terra e o mar expulsam seus mortos".[338]

A personificação dos elementos através de figuras mitológicas e divinas ressalta o entrelaçamento entre as crenças pagãs e cristãs. No Renascimento, essa personificação alcança um apogeu estético e simbólico com figuras como Vulcano e Juno representando o fogo e o ar, e Cibele e Netuno, a terra e a água, respectivamente. Tais representações evocam uma continuidade temática e estilística que remonta à tradição helenística, demonstrando a persistência dessas ideias através dos tempos.[339]

> *I Quattro Elementi, per la composizione dei quali si fanno le generazioni naturali, partecipano in alto grado delle quattro qualità primordiali, e con tale rispetto si trovano nell'uomo quattro complessioni, quattro virtù, quattro scienze principali, quattro arti più nobili del mondo, quattro stagioni dell'anno, quattro umori, quattro venti, quattro differenze locali, e quattro cause o ragioni delle scienze umane.*[340]

Na parede do lado do Evangelho, da capela de São João Evangelista no Museu de Lamego, localiza-se vestígio de pinturas na parte inferior, visivel apenas por um espaço oval originalmente destinado a um Agnus Dei, agora desaparecido — similar a outros espaços vazios observados na capela. A representação de um jovem com o rosto lateralizado, representando Baco, deus do vinho, tem uma visibilidade limitada ao espaço oval destinado a relíquias.

---

337 *Cf, Idem.*
338 Cf. *Idem.*
339 Cf. *Idem, ibidem.*
340 Cf. **RIPA**, Cesare. (1645). *Iconologia*. In Venetia: Presso Cristoforo Tomasini, p.169-172.



Figura 152 - Pormenor do painel lateral esquerdo inferior da capela de São João Evangelista. Fotografia: Fernanda Josino Silva, 2024.

Baco é frequentemente ilustrado nu, uma simbologia que Cesare Ripa descreve para enfatizar a exposição e vulnerabilidade ligadas ao consumo excessivo de vinho, que revela e despoja as inibições. Conforme Ripa aponta, a nudez é um indicativo da perda de controle e das consequências sociais e pessoais do excesso: *"È dipinto nudo, perché coloro che bevono eccessivamente si ubriacano e rivelano tutto; oppure perché bere oltre i limiti porta alla povertà e lascia le persone esauste, e bere eccessivamente produce calore."*[341]

A guirlanda de hera, que frequentemente adorna Baco, simboliza a vitalidade e a eternidade, atributos essenciais do deus que reforçam sua conexão com a natureza e o ciclo de vida do vinho. No entanto, a representação no Museu de Lamego carece desse detalhe, destacando-se apenas o cálice na mão direita de Baco como ligação ao vinho.

[341] Cf. *Idem,* p. 82.



Figura 153 - Pintura mural, parede lateral, capela São João Evangelista. Baco como personificação do elemento Terra. Fotografia: © MMP, E. P.E – Museu de Lamego.



Figura 154 - Baco como personificação do elemento Terra - pormenor. Fotografia: © MMP, E. P.E – Museu de Lamego.



Figura 155 - Pintura mural, parede lateral, capela São João Evangelista. Baco como personificação do elemento terra. Fotografia: © MMP, E. P.E – Museu de Lamego.

A representação de Baco está inserida numa composição rococó, integrada dentro de uma cartela rococó dourada, com aconcheados em tons de castanho e cinza sobre um fundo ilusório de mármore vermelho.



Figura 156 - Pintura mural, parede lateral esquerda da capela de São João Evangelista, representação do Deus Éolo, como elemento Ar. Fotografia: © MMP, E. P.E – Museu de Lamego. José Pessoa.

A imagem mostra uma pintura mural que captura o conceito do Ar, um dos quatro elementos fundamentais segundo a cosmologia antiga. Este elemento, que simboliza vida e respiração, é frequentemente associado a figuras mitológicas como Éolo, o deus dos ventos na mitologia grega, e Júpiter, o senhor dos céus e do trovão na mitologia romana. Éolo é reconhecido por seu controle sobre os ventos e Júpiter por sua influência sobre os fenômenos atmosféricos.[342]

No detalhe da pintura, a figura central é representada com os braços estendidos, segura um pássaro em ambas as mãos. Nas quatro extremidades da pintura, são representados cabeças que emitem ar pelas suas bocas. O jovem, representando Éolo, tem aparência jovial e talvez alado, refletindo as características atribuídas aos seres do ar. A postura dinâmica da figura sugere movimento, uma característica essencial do ar, que é constante e sempre em fluxo. Está inserido em uma cartela rococó, e possivelmente uma decoração semelhante com a que engloba a representação de Baco.

[342] Cf. **RIPA**, Cesare. (1645). *Iconologia*. In Venetia: Presso Cristoforo Tomasini, p. 655.



Figura 157 - Deus do fogo, pintura mural. Fotografia: © MMP, E. P.E – Museu de Lamego. José Pessoa.

Na lateral correspondente ao lado da Epístola, a figura de Zeus é apresentada segurando seus atributos tradicionais: os raios. Ele é representado como um indivíduo maduro, com cabelos e barbas grisalhos, e um manto azul claro, adornado com flores, que cobre suas partes íntimas e é lançado por sobre o ombro. Zeus está com a mão direita elevada, simbolizando poder, e com o pé direito posicionado sobre uma criatura não identificável, devido ao desgaste da pintura.

Embora tradicionalmente o elemento fogo seja associado a Vulcano, o correspondente romano de Hefesto, conhecido por sua função na metalurgia e sua conexão com o fogo, na pintura analisada foi identificado Zeus devido ao atributo tradicional, fazendo com que a ligação ao fogo seja associada aos raios.As pinturas murais, acompanham o traço correspondente do teto da capela privada, localizada no segundo piso do prédio do antigo paço episcopal, atual Museu de Lamego, conforme figuras 159 e 160.



Figura 158 - Perspectiva pintura mural da Capela São João Evangelista. Fotografia: Fernanda Josino. Design: Lucas Silva.

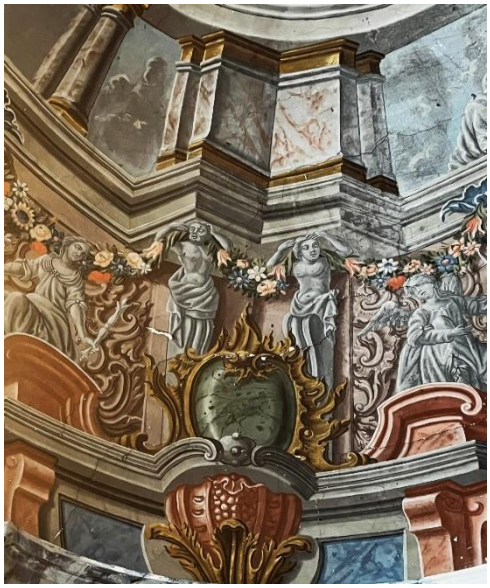


Figura 159 - Capela privada, pormenor, Museu de Lamego. Fotografia feita pela autora.



Figura 160 - Capela privada, pormenor, Museu de Lamego. Fotografia feita pela autora.

4. Projeto de Exposição – Capela São João Evangelista

No contexto do desenvolvimento desta dissertação e do projeto expositivo realizado em parceria com a instituição acolhedora, foi concebida uma exposição virtual baseada nas informações coletadas durante os meses de pesquisa e análise bibliográfica. O objetivo principal desse projeto é oferecer uma forma interativa e acessível para o público explorar a Capela de São João Evangelista. Dadas as atuais circunstâncias do Museu de Lamego, que está em processo de reforma estrutural, optou-se pela criação de um ambiente virtual que poderá ser acessado por meio de um link no site da instituição, além de ser adaptado para um ecrã interativo no próprio museu. Essa solução permite ao público ter acesso visual e informativo aos detalhes que compõem o acervo da capela, mesmo durante o período de obras.

A exposição começa com uma página inicial que apresenta o título da dissertação e uma imagem da capela em perspectiva, conforme figura 1. O visitante pode interagir com a página ao clicar na área central, demarcada para permitir a navegação por diferentes partes da capela. Essas áreas incluem todas as paredes e o teto, onde se encontram explicações sobre os objetos, esculturas e caixotões que compõem o espaço. Os textos são curtos e claros, escritos com o intuito de facilitar a compreensão do público em geral.

Subpáginas foram criadas para pontos específicos da capela, como o relicário que abriga os agnus dei. Nessas páginas, há links que levam a fotografias ampliadas e uma breve explicação sobre o anverso e o reverso de cada medalhão. Além disso, os caixotões no teto foram identificados e conectados a hiperligações que direcionam o visitante para uma tela adicional, onde se encontram imagens ampliadas dos painéis, acompanhadas de descrições detalhadas que ajudam a contextualizar esses elementos dentro da narrativa da capela.

A exposição faz uso de tecnologias digitais para proporcionar uma experiência interativa enriquecida. Imagens de alta resolução, aliadas a uma tecnologia de zoom interativo, permitem que os visitantes examinem detalhes minuciosos do altar, do retábulo e de outros elementos artísticos da capela, algo que muitas vezes não seria possível a olho nu. A interatividade é um aspecto fundamental desse projeto. O visitante pode explorar a capela virtualmente por meio de uma tela interativa, navegando pelas diversas áreas como se estivesse fisicamente no local.

Para aqueles interessados no processo de restauro da capela, será incluído um link de acesso a vídeos que foram produzidos durante esse período. Esses vídeos oferecem uma visão detalhada do processo de restauração, sem sobrecarregar a exposição principal com informações técnicas, mas garantindo que aqueles que desejam saber mais possam acessar esse conteúdo adicional.

Foram buscadas exposições virtuais 360º que serviram de base para a construção deste projeto e do layout da página, como no caso do The National Gallery, em Londres, do Porsche Museum na Alemanha, do The Metropolitan Museum of Art em Nova Iorque.

No que diz respeito ao impacto educacional, esta exposição virtual desempenha um papel significativo ao se consolidar como uma ferramenta essencial para estudantes e pesquisadores com interesse em arte sacra, história da religião e campos de estudo correlatos. A transposição da Capela de São João Evangelista para o ambiente digital não só amplia o acesso a esse importante patrimônio, tornando-o disponível para um público mais diversificado e geograficamente distante, como também facilita o acesso durante o período em que o Museu de Lamego se encontra em obras. Dessa forma, o projeto não apenas mitiga as limitações impostas pelas reformas, permitindo que o público continue a apreciar o acervo da capela, mas também se posiciona como um atrativo adicional para a fase de reabertura da instituição, garantindo que o museu possa oferecer uma experiência renovada e ampliada. Além de ser uma valiosa fonte de pesquisa, a exposição exemplifica como a tecnologia pode ser utilizada para democratizar o acesso ao patrimônio cultural.

As imagens abaixo, correspondem a um esboço da exposição interativa pensada para o espaço que compõe a capela do Santo Evangelista. Vale ressaltar que as imagens podem sofrer futuras alterações e não devem ser levadas como valor final da exposição.

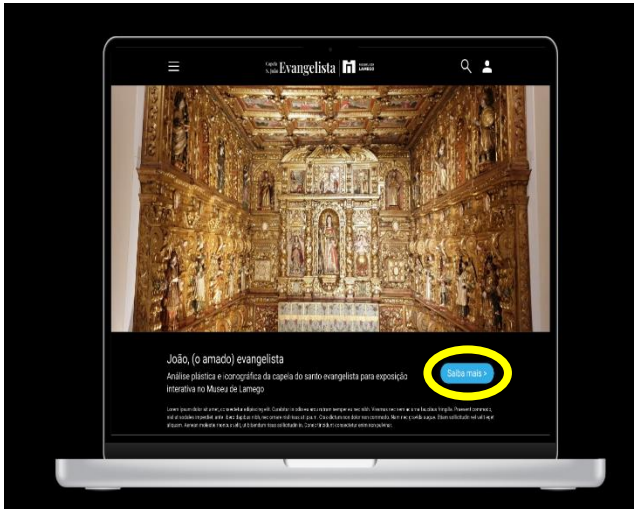


Figura 161 - Página inicial, capela em perspectiva e título da dissertação, sinalizada no espaço do início da exposição. Desenvolvimento: Luiza Farias e Lucas Silva, 2024.



Figura 162 - Segunda página, com capela em perspectiva, com hiperligações em todas as paredes para acesso aos objetos. Desenvolvimento: Luiza Farias e Lucas Silva, 2024.



Figura 163 - Terceira página, com seleção na parede epistolar. Desenvolvimento: Luiza Farias e Lucas Silva, 2024.

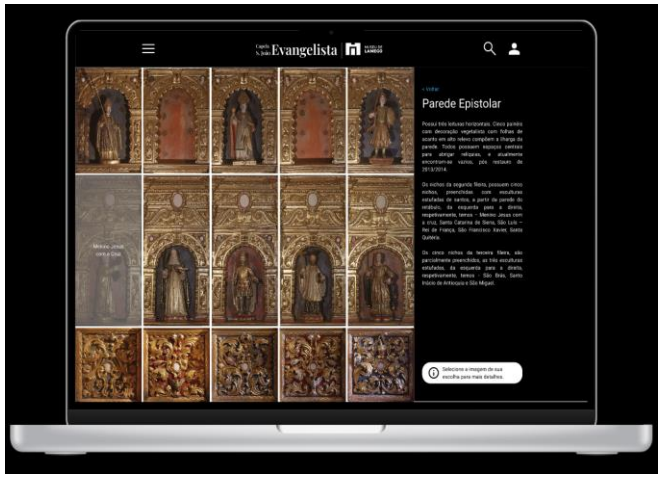


Figura 164 - Página parede epistolar, com hiperligações em esculturas. Desenvolvimento: Luiza Farias e Lucas Silva, 2024.

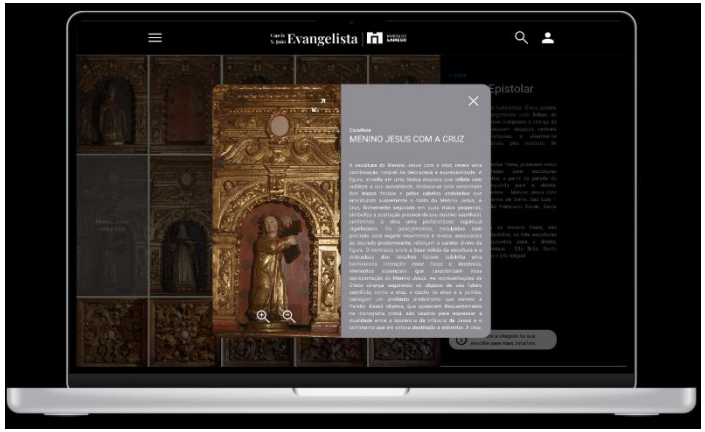


Figura 165 - Pagina com seleção da escultura do Menino Jesus, acompanhado de explicação e zoom interativo. Desenvolvimento: Luiza Farias e Lucas Silva, 2024.



Figura 166 - Pagina com parede epistolar e seleção para visualização de painel da ilharga. Desenvolvimento: Luiza Farias e Lucas Silva, 2024.



Figura 167 - Pagina com fotografia do painel selecionado, com explicação e opção de zoom interativo. Desenvolvimento: Luiza Farias e Lucas Silva, 2024.

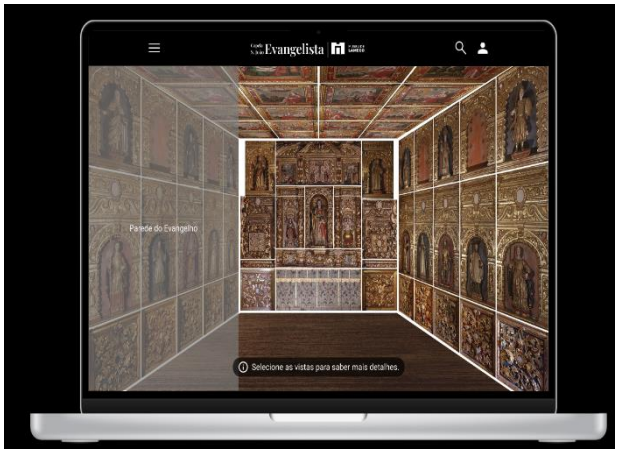


Figura 168 – Quarta página, com seleção na parede do evangelho. Desenvolvimento: Luiza Farias e Lucas Silva, 2024.

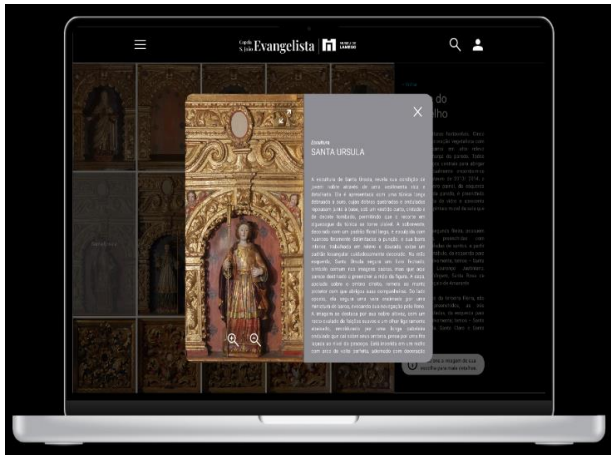


Figura 169 - Página parede do evangelho, com hiperligações em esculturas. Desenvolvimento: Luiza Farias e Lucas Silva, 2024.

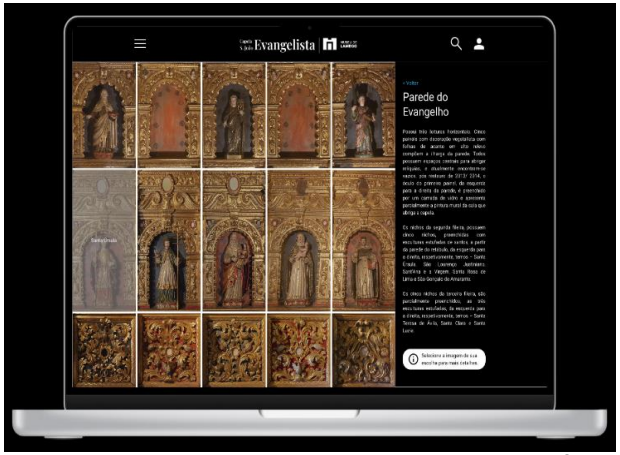


Figura 170 – Página seleção da escultura de Santa Úrsula, com explicação e zoom interativo. Desenvolvimento: Luiza Farias e Lucas Silva, 2024.

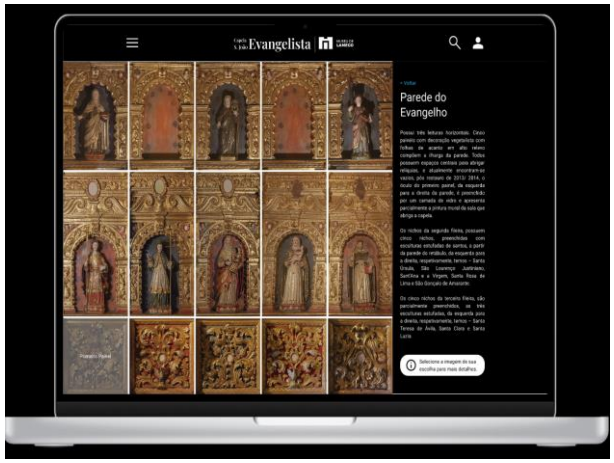


Figura 171 - Página parede do evangelho e seleção para visualização de painel da ilharga. Desenvolvimento: Luiza Farias e Lucas Silva, 2024.

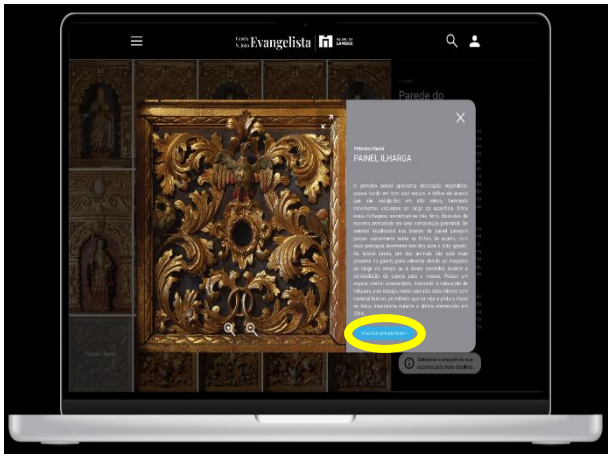


Figura 172 - Página fotografia do painel selecionado com explicação e e zoom interativo mais seleção para pintura mural. Desenvolvimento: Luiza Farias e Lucas Silva, 2024.

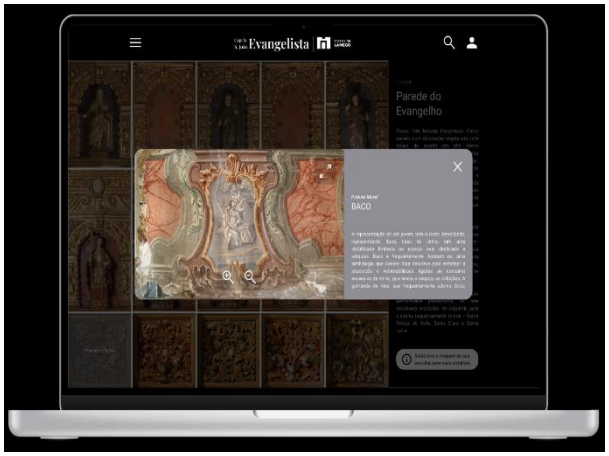


Figura 173 - Página fotografia da pintura mural mais explicação. Desenvolvimento: Luiza Farias e Lucas Silva, 2024.



Figura 174 - Quinta página, com seleção no teto de caixotões. Desenvolvimento: Luiza Farias e Lucas Silva, 2024.

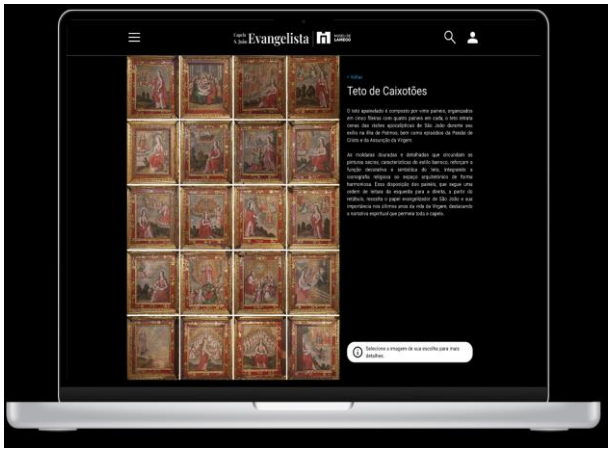


Figura 175 - Página seleção de visualização do teto de caixotões, com hiperligações. Desenvolvimento: Luiza Farias e Lucas Silva, 2024.

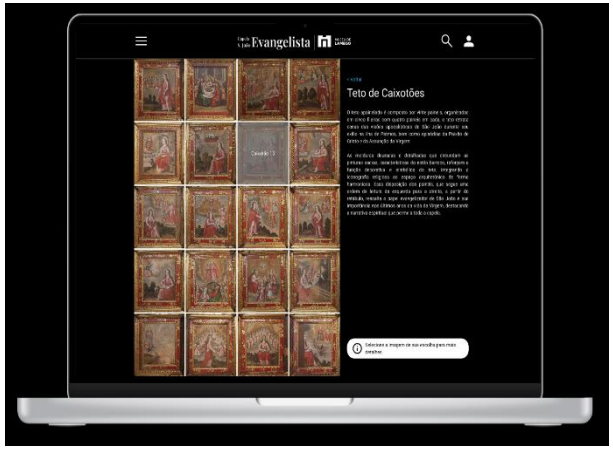


Figura 176 – Página seleção do caixotão 15. Desenvolvimento: Luiza Farias e Lucas Silva, 2024.

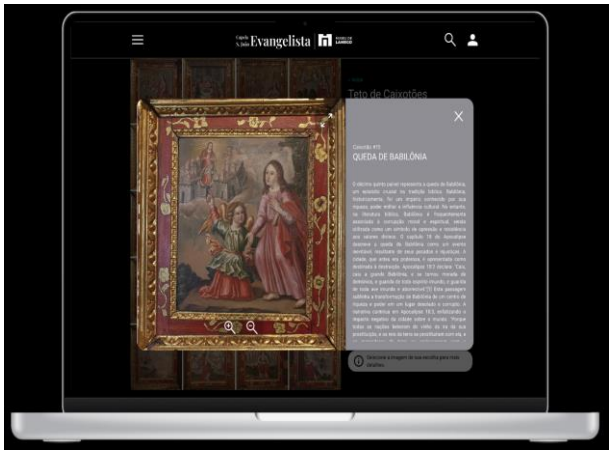


Figura 177 - Página seleção do caixotão 15 mais explicação e zoom interativo. Desenvolvimento: Luiza Farias e Lucas Silva, 2024.



Figura 178 - Sexta página com seleção na parede central. Desenvolvimento: Luiza Farias e Lucas Silva, 2024.



Figura 179 - Página com seleção na área do entablamento do retábulo, seguido de explicação. Desenvolvimento: Luiza Farias e Lucas Silva, 2024.

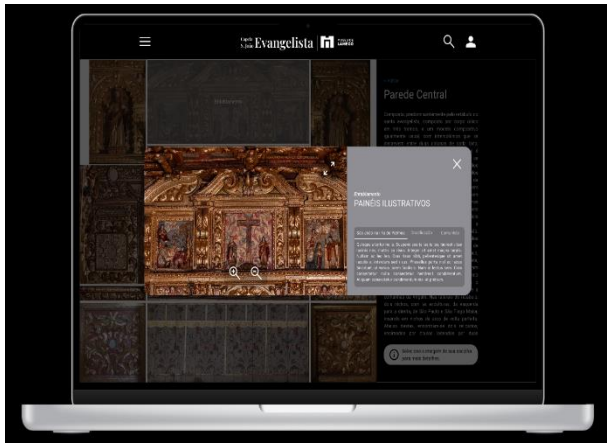


Figura 180 - Página seleção do entablamento mais explicação e zoom interativo. Desenvolvimento: Luiza Farias e Lucas Silva, 2024.



Figura 181 - Página seleção no relicário com agnus dei. Desenvolvimento: Luiza Farias e Lucas Silva, 2024.



Figura 182 - Página seleção nos agnus dei dentro do relicário com hiperligações. Desenvolvimento: Luiza Farias e Lucas Silva, 2024.



Figura 183 - Página seleção do agnus dei central mais fotografia e zoom interativo com breve explicação. Desenvolvimento: Luiza Farias e Lucas Silva, 2024.

Considerações Finais

Espera-se que a presente pesquisa referente a Capela de São João Evangelista, localizada no Museu de Lamego, tenha contribuído significativamente para a compreensão da sua relevância histórica, artística e religiosa. Ao longo da investigação, foram abordados com rigor os aspectos plásticos e iconográficos que definem a capela, bem como os processos de musealização e preservação que moldaram sua trajetória. A proposta de uma exposição interativa, integrada no volume II deste trabalho, foi delineada com base na análise da capela e no contexto museológico atual, e visa aproximar o público contemporâneo do patrimônio cultural, utilizando novas tecnologias como forma de mediação. O estudo posiciona-se no campo da história da arte, com foco na arte barroca portuguesa, e aprofunda o entendimento do papel pedagógico e devocional da arte religiosa no período da Contrarreforma.

A análise dos elementos decorativos da capela, como o retábulo, as esculturas, e a talha dourada permitiu identificar a complexidade e a sofisticação da ornamentação barroca, em particular no que tange à sua função simbólica e espiritual. Cada componente da capela foi investigado detalhadamente, com atenção especial aos caixotões e aos Agnus Dei, revelando como esses elementos foram utilizados para reforçar a catequese visual e a devoção dos fiéis. Esse estudo iconográfico aprofundado contribuiu para a compreensão da função didática que a arte desempenhava no fortalecimento da fé católica, contextualizando a capela como uma peça central do patrimônio religioso da região. O processo de restauro da capela, ocorrido entre 2013 e 2014, destacou-se como um marco para a preservação do patrimônio histórico e artístico. A pesquisa acompanhou as etapas desse processo, documentando as técnicas empregadas e as dificuldades enfrentadas. Esse restauro não apenas garantiu a conservação física da capela, mas também trouxe à luz novos detalhes artísticos, anteriormente obscurecidos pelo desgaste do tempo. Através do estudo desses elementos restaurados, foi possível enriquecer a interpretação da capela, oferecendo um olhar renovado sobre seu valor histórico e simbólico.

A proposta de uma exposição interativa, desenvolvida como parte desta pesquisa, reflete a necessidade de adaptar o patrimônio histórico às novas dinâmicas museológicas. Ao integrar tecnologias digitais, a exposição permitirá uma interação mais rica e acessível entre o público e a capela, possibilitando que os visitantes compreendam sua história e

arte de forma imersiva. Essa abordagem responde às demandas contemporâneas por exposições mais envolventes, sem comprometer a preservação e a integridade dos elementos originais da capela. Além disso, a proposta visa ampliar o acesso ao conhecimento sobre a Capela de São João Evangelista, promovendo uma experiência educativa que aproxima diferentes públicos do acervo do Museu de Lamego.

Do ponto de vista teórico, este trabalho oferece uma contribuição importante para os estudos sobre a arte barroca e a museologia em Portugal. A pesquisa dialoga com investigações anteriores, mas inova ao propor uma análise aprofundada dos elementos plásticos e iconográficos da Capela de São João Evangelista, aliada a uma proposta prática de musealização por meio de tecnologias interativas. O estudo, portanto, apresenta uma nova perspectiva sobre a utilização do espaço sacro em contextos expositivos, sugerindo um equilíbrio entre a preservação do patrimônio e a necessidade de atualização das práticas museológicas.

Considerando as implicações práticas deste trabalho, a pesquisa fornece subsídios valiosos para futuras iniciativas de restauro e musealização de patrimônios religiosos. A proposta de exposição interativa pode servir como modelo para outras instituições museológicas que busquem inovar na forma de apresentar seus acervos, respeitando as características históricas e culturais dos objetos e espaços em questão. Ao explorar os desafios e soluções encontradas no desenvolvimento de um projeto museológico baseado na Capela de São João Evangelista, este estudo contribui para o avanço das práticas de conservação e divulgação do patrimônio cultural.

Acredita-se que esta dissertação possa auxiliar novas possibilidades para pesquisas futuras no campo da história da arte, da museologia e da preservação do patrimônio religioso. A investigação acerca dos elementos plásticos e iconográficos da capela, bem como o processo de restauro e as práticas de exposição, podem ser aprofundados em estudos posteriores, que explorem novas abordagens teóricas ou ampliem o escopo para outros exemplos de arte sacra. Além disso, a integração de tecnologias digitais na musealização de espaços religiosos pode ser um campo frutífero para investigações que busquem conciliar inovação tecnológica e preservação patrimonial.

Referências Bibliográficas

AGREDA, María de Jesús de, sor. (1914). Mystical city of God: life of the Virgin Mother of God, manifested to sister Mary of Jesus. Chicago: The Theopolitan.

AGUILERA HERNÁNDEZ, A. (2010). Fe, arte y devoción: La lipsanoteca del convento de Santa Clara de Borja en los siglos XVII y XVIII. Cuadernos de Estudios Borjanos, LIII, 159-183. Centro de Estudios Borjanos, Institución «Fernando el Católico».

ARGAN, Giulio. (1999). Renacimiento y Barroco – II. De Miguel Ángel a Tiépolo (2ª ed.). Madrid: Akal Ediciones.

BARASCH, M. (1999). *Giotto y el lenguaje del gesto*. Vol. 51, Ediciones Akal.

BAROSSO, L., SOUSA, A. C., & BARREIRA, H. (Coords.). (2017). *Genius Loci: Lugares e significados | Places and meanings – volume 1*. CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória».

BARROS, Fernando de Araújo (dir.); MARTINS, Jorge (ed. com.). *Beira Douro: semanário de notícias e doutrina*. Lamego: J.M., 1950-1951. A. 1, n. 1 (28 out. 1950) – a. 1, n. 36/39 (22 set. 1951). Semanal.

BARROS, José Augusto Nunes (2018). As visitações às ordens militares em Portugal durante o reinado de D. João II (1481-1495). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

BLUTEAU, Rafael. (1712-1728). Vocabulario portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico, brasilico, comico, critico, chimico, dogmatico, dialectico, dendrologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florifero, forense, fructifero (Vol. 1, p. 414). Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu.

BORGES, Nelson. (1986). História da Arte em Portugal: Do barroco ao Rococó (Vol. 9). Lisboa: Publicações Alfa.

BORROMEO, Carlo (1717). Istruzioni sull'edilizia e la suppellettile ecclesiastica. Roma: Typographia Vaticana.

CABRILLANA CÉZAR, N. (1999). *Santiago Matamoros, historia e imagen*. Málaga.

CARITA, Ana Rita. (2018). Estudo e intervenção de duas esculturas barrocas em madeira policromada da igreja Matriz de Águas Belas (concelho de Ferreira do Zêzere) – Santa Ana Ensinando Nossa Senhora a Ler e S. José [Relatório de Estágio, Instituto Politécnico de Tomar]. Instituto Politécnico de Tomar.

CARVAJAL GONZÁLEZ, H. (2010). *El Agnus Dei*. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 2(4), 1-7. Universidad Complutense de Madrid. e-ISSN: 2254-853X.

CATÁLOGO. (1999). Santiago el Mayor y La Leyenda Dorada. La Coruña.

CAVARI, Fernanda (2003). Un Agnus Dei di Giovanni XXII e alcuni oggetti di uso personale. Firenze: All'Insegna del Giglio.

COELHO, Sara Almeida (2021). GLORIA IN EXCELSIS DEO: Os tetos com pinturas de Santos em caixotões do século XVIII, nas igrejas paroquiais da Diocese de Viseu. Relatório de Estágio no âmbito do Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES. (n.d.). Step 3: Attala, Arbogast, Aurelia, and Florentius: The Manuscript Comes to Strasbourg. Liturgical Manuscripts. Disponível em: https://liturgicalmanuscripts.sandbox.library.columbia.edu/exhibits/show/date-place-medieval-manuscript/arrival-in-strasbourg.

CONCÍLIO DE TRENTO. (1563). Sessão XXIV: Decreto sobre a Reforma e o Matrimônio. Trento, Itália.

COSTA, Luís Xavier da. (1940). A escultura portuguesa em madeira no século XVIII. Revista de Guimarães, 50(1-2).

COSTA, M. Gonçalves da. (1977-1986). *História do bispado e cidade de Lamego*. Lamego: [Oficinas Gráficas de Barbosa & Xavier].

DE VARAZZE, Jacopo. (2011). *Legenda áurea: Vidas de santos*. Tradução, apresentação, notas e seleção iconográfica de Hilário Franco Júnior. 4ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras.

DETALHE, Conservação e Restauro de Mobiliário Unipessoal, Lda. (2013). Relatório dos trabalhos de conservação e restauro da Capela de S. João Evangelista – Museu de Lamego. [Relatório de restauro da capela].

DÍAZ Y DÍAZ, M. C. (1988). *El Códice Calixtino de la catedral de Compostela*. Santiago de Compostela.

DÍAZ Y DÍAZ, M. C. (1985). "La litterature jacobite jusqu'au XIIe siècle", *Santiago de Compostela, 1000 ans de Pèlerinage Européen*, pp. 165-171.

DIREÇÃO REGIONAL DE CULTURA DO NORTE. (2014). Relatório de conservação e restauro do Museu de Lamego [PDF]. Disponível em linha: https://arquiva.patrimoniocultural.gov.pt/uploads/r/direcao-regional-de-cultura-do-norte-3/b/f/8/bf86d075a1b8bff373de7f33171e476939e4fa656172f64ac46bb5143bd3e271/RCR_ML_2014.pdf

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. (2003). Pintura, talha e escultura (séculos XVII e XVIII) no norte de Portugal. Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património, I Série, 2.

FERRERO ALEMPARTE, J. (1991). La leyenda de las once mil vírgenes. Reliquias, culto e iconografía. Universidad de Murcia.

FIGUEROA, M. A. (1999). Cera y devoción: Los Agnus Dei en la colección del Museo Nacional de Antropología. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 207.

GARCÍA MAHIQUES, Rafael (2015). Visualidad y Logos. Valencia: Institución Alfons el Magnànim-Centro Valenciano de Estudios y de Investigación. ISBN: 978-8490551069.

GOFF, Jacques Le (2014) — Em busca do tempo sagrado. Tiago de Varazze e a Lenda

dourada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

GOMES, Ana Rita. (2015). Caixotões: Enquadramento histórico e arquitetônico. [Tese de doutorado, Universidade Católica Portuguesa]. Repositório Institucional UCP.

GONZÁLES, Maria, & ESPINOSA, Teresa. (2001). Diagnóstico y metodología de restauración en la escultura policromada. Arbor, 169, 613-644. Disponível em linha: http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/903.

HANI, Jean (1999) — *O Simbolismo do Templo Cristão*. Lisboa: Edições 70. ISBN

972-44-0638-5

HERRADÓN FIGUEROA, M. A. (1999). Cera y devoción: Los Agnus Dei en la colección del Museo Nacional de Antropología. Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, LIV(1), 207-234. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

JIMÉNEZ PRIEGO, T. (1994). "Juan García de Miranda, Pinturas religiosas en conjuntos madrileños I", *Espacio, Tiempo y Forma,* Serie VII, Historia del Arte 7, pp. 129-164.

KIRSCH, JP (1910). São Lourenço Justiniano. Na Enciclopédia Católica. Nova York: Robert Appleton Company. Disponível em linha: http://www.newadvent.org/cathen/09091a.htm.

LAMEGO, AML [Arquivo do Museu de Lamego] - Museu Regional de Lamego. Registo de Correspondência (1918-1974), n.º 1.

LAMEIRA, F. I., EVARISTO, C., & LOUREIRO, J. J. (2016). *Retábulos relicários*. Faro: Departamento de Artes e Humanidades da Universidade do Algarve.

LAMEIRA, Francisco (2014). *Talha no Algarve: volume I*. Faro: Universidade do Algarve.

LE GOFF, Jacques. (2009). *Saint Louis*. Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press.

MADEIRA, António Borges Coelho (2022). História de Portugal: volume VI. Lisboa: Universidade de Lisboa.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1965). "El apóstol Santiago a través del arte vallisoletano", *Compostellanum* 10, pp. 917-938.

MELERO MONEO, M. (1985). "Translatio Sancti Jacobi. Contribución al estudio de su iconografía", *Los Caminos y el arte. Actas del VI Congreso Español de Historia del Arte*, III. Iconografía, pp. 71-93.

MENESES, José de (dir. e ed.). *Beira Douro: semanário regionalista*. Lamego: J. de Menezes, 1935-1946. A. 1, n. 1 (13 jul. 1935) – a. 11, n. 553 (9 mar. 1946). Semanal.

MONTES BARDO, J. (1995). "Iconografía santiaguista y espiritualidad franciscana en la Nueva España (s. XVI)", *Espacio, Tiempo y Forma. Historia del Arte* 8, pp. 82-102.

MOREIRA, Maria Irene (2010) — *Tetos decorativos em madeira em Edifícios Patrimoniais Portugueses.* Dissertação de Mestrado em Engenharia Civil. Universidade do Porto: Faculdade de Engenharia.

MUELA, Juan (2003) — *Iconografía Cristiana. Guía básica para estudiantes*. 2ª reimpressão. Madrid: Ediciones Akal.

MUSEU DE LAMEGO. (2015). *A glorificação do divino*. Direção Regional de Cultura do Norte.[Catálogo de exposição].

MUSEU DE LAMEGO (2016). Agnus Dei: catálogo de exposição. Lamego: Museu de Lamego, Direção Regional de Cultura do Norte. [Catálogo de exposição].ISSN 2183-4482. Disponível em linha: https://issuu.com/066239/docs/inventamuseu4_agnusdei.

MUSEU DE LAMEGO (2016). INventa MUSEU: Revista da Secção de Inventário (N.º 4). Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte.

MUSEU DE LAMEGO. (2016). O gentilíssimo e talentoso João Amaral (1874-1955). Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte. [Catálogo de exposição].

NICOLAU CASTRO, J. (1984). "Santa Teresa en el arte español", *Toletum* 15, pp. 111-125.

O PRÍNCIPE DOS CRUZADOS. (2014, agosto 8). Hipótese teológica da vinda no fim do mundo. Disponível em linha: http://www.oprincipedoscruzados.com.br/2014/08/hipotese-teologica-da-vinda-no-fim-do.html.

PANOFSKY, Erwin (2007) — Significado nas Artes Visuais. 3ª edição. São Paulo: Editora Perspetiva. ISBN 978-85-273-0243-2.

PASTOUREAU, G. Duchet-Suchaux (2009) — *Guía Iconográfica de la Biblia y Los Santos*. Alianza Editorial.

PAULA, Mara Raquel Rodrigues de (2023). *Diálogos imagéticos: Iconografia beneditina em Portugal e a sua conexão com as fontes impressas da Idade Moderna*. Tese de Doutoramento em Estudos do Património – História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

PÉREZ DE URBEL, F. J. (1952). "Orígenes del culto de Santiago en España", *Hispania Sacra* V 9, pp. 1-31.

PEREIRA, José. (2009). Arte portuguesa: Da pré-história ao século XX. Fubu Editores.

PEREIRA, Paulo. (2014). *Arte portuguesa: História essencial*. Lisboa: Temas e Debates, p. 607.

PESTANA, José do Couto. (1715). Quiteria Santa: poema sacro. Lisboa: Na officina de Joseph Lopes Ferreyra.

PIFANO, Raquel Quinet (2010). *História da arte como história das imagens: a iconologia de Erwin Panofsky.* Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora.

PINTO, Rooney (2016). As plantas e sua simbologia na arte sacra portuguesa dos Séculos XVI e XVII: um olhar sob a coleção do Museu Nacional de Machado de Castro em Coimbra. *Mneme-Revista de Humanidades*, *17*(39).

QUEIRÓS, C. S. F. (2001). Os retábulos da cidade de Lamego e o seu contributo para a formação de uma escola regional: 1680-1780 [Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto]. Edição do Autor. http://hdl.handle.net/10216/18573.

REAU, Louis. (1996). Iconografía del arte cristiano - Iconografía de la Biblia, Antigo Testamento. Ediciones del Serbal.

REAU, Louis. (1996). Iconografía del arte cristiano - Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento. Ediciones del Serbal.

REAU, Louis. (2000). Iconografía del arte cristiano: Introducción general (G. Algarra Pujante, Trad.). Ediciones del Serbal. (Título original: Iconographie de l'Art Chrétien).

RESENDE, Nuno. (2020/2021). Conventos e capelas de Lamego nos séculos XVI a XVIII. Monumentos - Nº 38 (abr. 2020/2021) - p. 128-137.

RIPA, Cesare. (1645). Iconologia. In Venetia: Presso Cristoforo Tomasini.

RODRIGUES, Ana Rita (2015) — *As pinturas de tectos em caixotões no Norte de Portugal dos séculos XVII e XVIII. Estudo técnico, material e de conservação.* Tese de doutoramento em Conservação e Restauro de Bens Culturais. Universidade Católica Portuguesa: Escola de Artes.

RODRIGUES, Rita; CALVO, Ana; AFONSO, José Ferrão; FRADE, José (2016) — *Análise comparativa das técnicas e materiais em pinturas de caixotões no norte de Portugal.* Em revista "Estudos de Conservação e Restauro", nº 6, pp. 140-162.

ROSAS, L., SOUSA, A. C., & BARREIRA, H. (Coords.). (2017). *Genius Loci: Lugares e significados | Places and meanings – volume 1*. CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», p. 363

SALDANHA, Sandra Costa (coord.) (2014) — *Guia de Boas Práticas de Interpretação do Património Religioso.* Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja e Turismo de Portugal.

SANTOS, Beatriz Catão Cruz. (2006). "O Santo do Bispo". *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 300-330.

SANTOS, Beatriz. (2009). Santos e devotos no império ultramarino português. Religião & Sociedade, 29, p.301. Disponível em linha: https://www.scielo.br/j/topoi/a/zHJpRZR7t4XmfDPFKBXFkLd/?format=pdf&lang=pt.

SANTOS, Manoel dos (dir.); CARDOSO JÚNIOR, Francisco Rodrigues (ed. com.). *Beira Douro: periódico republicano*. Armamar: Francisco Rodrigues Cardoso Júnior, 1921-1926. A. 1, n. 1 (10 set. 1921) – a. 5, n. 79 (set. 1926).

SANTOS, Maria Leonor Garcia dos (2010). Paradigmas de papel: a escrita e a edição de vidas de santos e de vidas devotas em Portugal (séculos XVI-XVIII). Lisboa: Universidade de Lisboa. 315 p.

SEBASTIÁN, S. (1993). "La iconografía de Santiago en el arte hispanoamericano", *Santiago y América*, Santiago de Compostela, pp. 276-288.

SERRÃO, Vitor. (2003). História da Arte em Portugal - O Barroco. Lisboa: Editorial Presença.

SICART GIMÉNEZ, A. (1982). "La iconografía de Santiago en la Edad Media", *Compostellanum* 37, pp. 11-32.

SILVA, José Sidónio Meneses da. (1998). *O Mosteiro das Chagas de Lamego: Vivências, Espaços e Espólio Litúrgico (1588-1906)*. Vol. 1. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal. Universidade do Porto.

SMITH, Robert C. (1962). *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.

SMITH, Robert C. (1966). *Nicolau Nasoni – Arquiteto do Porto*. Lisboa: Livros Horizonte.

SMITH, Robert C. (1968). *The art of Portugal: 1500-1800*. London: Weidenfeld and Nicolson.

STEPPE, J. K. (1985). "L'Iconographie de Saint-Jacques Le Majeur", *Santiago de Compostela, 1000 ans de Pèlerinage Européen*, pp. 129-153.

STORNIOLO, I.; BALANCIN, E. M. (Ed.)(1990). Bíblia Sagrada: Edição Pastoral. São Paulo: Paulus.

TORRES JIMÉNEZ, M. R. (2002). *Formas de organización y práctica religiosa en Castilla la Nueva, siglos XIII-XVI* (Tese de Doutoramento). Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia Medieval.

TORRES JIMÉNEZ, R. (2013). Ecce Agnus Dei Qui Tollit Peccata Mundi: Sobre los símbolos de Jesucristo en la Edad Media. Hispania Sacra, LXV(Extra I), 49-93. doi: 10.3989/hs.2013.016.

TROYON, O. (1912) – Les "Agnus Dei." Leur bénediction à Rome et leurs usages. Rome, nº 99, p. 69-70. Disponível em linha: http://www.liberius.net/articles/Les_Agnus_Dei.pdf

ZAGALO, Bernardino (dir. e admin.). *Beira e Douro*. Lamego: [s.n.], 1880-[1882]. Publicação semanal.

.

Apendice I

TABELA I – Evolução dos Agnus Dei: preparação.

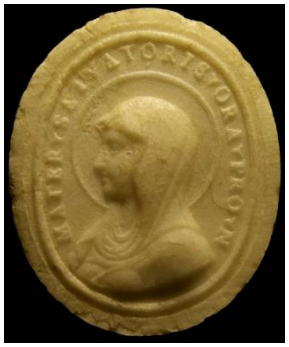
Século	Responsável pela Bênção	Responsável pela Distribuição	Descrição da Cerimônia	Mudanças Significativas
IX	Arquidiácono	Arquidiácono	Preparação da cera e óleo pelo arquidiácono, bênção e distribuição na oitava da Páscoa após a comunhão.	Estabelecimento do rito básico de bênção e distribuição pelo arquidiácono.
X	Arquidiácono	Papa	Intervenção papal, com o Papa distribuindo os Agnus no sábado após a Páscoa.	Introdução da distribuição pelo Papa, centralizando a autoridade.
XI	Arquidiácono assistido por acólito	Papa	Presença de acólito assistindo o arquidiácono, distribuição pelo Papa durante o canto do Agnus Dei na Missa do Sábado da Quasímodo.	Assistência de acólitos e centralização maior na figura do Papa.
XIII	Acólitos papais	Papa	Confeção dos Agnus pelos acólitos papais, que oferecem um cesto de Agnus abençoados ao Papa durante as refeições.	Transferência da confeção dos Agnus para os acólitos papais.
XV	Acólitos papais	Papa	Detalhamento da cerimônia com acólitos apresentando cestos ao Papa, bênção no primeiro ano de cada pontificado e a cada sete anos, uso de mais de 400 libras de cera com contribuição dos fiéis.	Aumento da produção devido à popularidade, contribuição dos fiéis com cera ou dinheiro, medidas contra falsificações.
XVII	Papa	Papa	Padronização da cerimônia, produção e bênção exclusivamente pelo Papa, distribuição gratuita, rito unificado e estável. Comparado com períodos	Padronização definitiva da cerimônia, eliminando variações anteriores. Mudança na mistura de bálsamo e

			anteriores, bálsamo e crisma são misturados com a água para batismo dos Agnus, e a cerimônia com o cesto não está presente.	crisma, ausência da cerimônia com o cesto.

TABELA II – Orações destinadas a benção dos Agnus Dei.

Ordem da Oração	Invocado	Descrição e Pedido
Primeira Oração	Deus, autor de toda a santificação	- Invocação de figuras bíblicas (Abel, Abraão, Moisés) - Pedido para que as imagens de cera do Cordeiro inocente sejam abençoadas e santificadas - Proteção contra desastres naturais e maléficos - Libertação de uma morte imprevista e proteção contra adversidades e doenças - Invocação de Jesus Cristo para reforçar a petição
Segunda Oração	Ó Senhor Jesus Cristo	- Reconhecimento de Jesus como o Cordeiro verdadeiro e inocente - Pedido para abençoar, santificar e consagrar as imagens de cera do Cordeiro - Proteção contra ataques do inferno, e bênção durante o parto - Invocação do nome de Jesus para santidade e salvação
Terceira Oração	Ó grande Espírito	- Invocação do Espírito como santificador das águas e transformador de sua natureza - Pedido para abençoar, santificar e consagrar os cordeiros de cera que serão imersos na água e no santo crisma - Desejo que os portadores sejam fortalecidos e consolem-se na força do Espírito

TABELA III – Agnus dei – descrições completas

Nº inventário	Anverso	Reverso	Descrições	Fonte
8516			ANVERSO: Reserva central preenchida por busto feminino de perfil com a cabeça nimbada, coberta por véu representando a Virgem. Está ladeada por inscrição: MATER SALVATORYS ORA PRO N. REVERSO: Reserva central, representação de cordeiro nimbado, deitado sobre livro, sustentando flâmula, representando o Cordeiro Místico - Agnus Dei sobre o livro do Apocalipse. Circunscreve-o epígrafe: ECCE AGN DEI QUI TOL PECC MUNDI. Sob o Livro: "CLEMENS XI / PON. M. A. I / 170	MUSEU DE LAMEGO (2016). INventa MUSEU: Revista da Secção de Inventário (N.º 4). Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte.

8517			ANVERSO: Reserva central, com busto masculino, em posição frontal, barbado e nimbado, simbolizando São Florêncio, abade e bispo de Estrasburgo. Enverga traje eclesiástico e sustenta na mão esquerda a maquete da abadia e o báculo. A direita erguida em gesto de bênção. Circunscreve-o epígrafe: S. FLORIDUES EPIS TIV[..]N[..] ?. na base: "CLEMENS XI / PON. M. REVERSO: Reserva central, representação de cordeiro nimbado, deitado sobre livro, sustentando flâmula, representando o Cordeiro Místico - Agnus Dei sobre o livro do Apocalipse. Circunscreve-o epígrafe: ECCE AGN DEI QUI TOL PECC MUNDI. Sob o Livro: “CLEMENS XI / PON. MAX/ A. I.	MUSEU DE LAMEGO (2016). INventa MUSEU: Revista da Secção de Inventário (N.º 4). Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte.

8518			ANVERSO: Reserva central, preenchida por busto masculino, representando São Francisco de Borja. Enverga o hábito da congregação jesuíta. Apresenta o rosto de perfil, o corpo voltado a 45º e as mãos cruzadas sobre o peito. Ergue o olhar para custódia que se encontra à sua frente suspensa sobre as nuvens. Em baixo a coroa ducal sob um crânio sobrepujado por coroa imperial. Circunscreve-o epígrafe: S: FRANC: BORG: S: I: / CLEM XI./P. M. REVERSO: Reserva central preenchida por representação de cordeiro nimbado, deitado sobre livro, sustentando flâmula, representando o Cordeiro Místico - Agnus Dei sobre o livro do Apocalipse. Circunscreve-o epígrafe: ECCE AGN DEI QUI TOL PECC MUNDI. Sob o Livro: "CLEMEN XI / PON. MAX	MUSEU DE LAMEGO (2016). INventa MUSEU: Revista da Secção de Inventário (N.º 4). Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte.

8519			ANVERSO:Reserva central, preenchida por busto masculino com menino, representando São José e o Menino. Apresenta o rosto de perfil, o corpo voltado a 45º, nos braços sustenta o Menino desnudo, para o qual volta o olhar. Este, por sua vez parece fixar o observador. Circunscreve-o epígrafe: SANCTUS JOSEP ORA PRO NOBIS. Em baixo: ROMA. REVERSO: Reserva central preenchida por representação de cordeiro nimbado, deitado sobre livro, sustentando flâmula, representando o Cordeiro Místico - Agnus Dei sobre o livro do Apocalipse. Circunscreve-o epígrafe: ECCE AGN DEI QUI TOL PECC MUNDI. Sob o Livro: "CLEMEN XI / PON. M. A. I/ 1701	MUSEU DE LAMEGO (2016). INventa MUSEU: Revista da Secção de Inventário (N.º 4). Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte.

8520			ANVERSO: Reserva central preenchida por duas figuras masculinas (?) a da esquerda sentada a outra em pé, com os rostos de perfil, olhando-se frontalmente. As vestes traduzem dinamismo e movimento, agora difuso pelo acentuado desgaste que o medalhão apresenta, a reflectir-se na apreensão da expressão, gestos e da leitura da epígrafe que as envolve: S[..]O SEF [..] AGE[N?]. REVERSO: Sem leitura iconográfica e epigráfica.	MUSEU DE LAMEGO (2016). INventa MUSEU: Revista da Secção de Inventário (N.º 4). Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte.
8521			ANVERSO: Reserva central, preenchida por busto feminino de perfil. Circunscreve-a epígrafe: [.] PVD[?] [?]VIRG O desgaste do suporte impossibilita a leitura iconográfica e epigráfica. REVERSO: Reserva central preenchida por representação de cordeiro nimbado, deitado sobre livro, sustentando flâmula, representando o Cordeiro Místico - Agnus Dei sobre o livro do Apocalipse. Circunscreve-o epígrafe: [ECCE] AGN DEI QUI	MUSEU DE LAMEGO (2016). INventa MUSEU: Revista da Secção de Inventário (N.º 4). Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte.

			TOL P MUNDI. Sob o Livro: "CLEMEN XI / PON. M. A. I/ 1701.	
8522			ANVERSO: Reserva central preenchida por busto masculino de perfil. Circunscreve-a epígrafe: S[?] P[?] [PP] [?]S [.]N[ER?]IUS / ROMA. O desgaste do suporte impossibilita a leitura epigráfica e consequente identificação do santo. REVERSO: Reserva central preenchida por representação de cordeiro nimbado, deitado sobre livro, sustentando flâmula, representando o Cordeiro Místico - Agnus Dei sobre o livro do Apocalipse. Circunscreve-o epígrafe: [ECCE] AGN DEI QUI TOL P MUNDI. Sob o Livro: "CLEMEN XI /[PON. M. A. I/ 1701 ?]	MUSEU DE LAMEGO (2016). INventa MUSEU: Revista da Secção de Inventário (N.º 4). Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte.

8523			ANVERSO: Reserva central preenchida por figura masculina de perfil, genuflectida, representando S. Bruno. Eleva o olhar e as mãos erguidas em direcção dos lábios aludindo à virtude do silêncio. Enverga o hábito (ordem da Cartuxa da qual foi fundador). Circunscreve-a epígrafe: [.. ..]UNO. REVERSO: Reserva central preenchida por representação de cordeiro nimbado, deitado sobre livro, sustentando flâmula, representando o Cordeiro Místico - Agnus Dei sobre o livro do Apocalipse. Circunscreve-o epígrafe: ECCE AGN DEI QUI TOL P MUNDI. Sob o Livro: "CLEMEN XI /[PON. MAX / A.I.]	MUSEU DE LAMEGO (2016). INventa MUSEU: Revista da Secção de Inventário (N.º 4). Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte.

8524			ANVERSO: Reserva central preenchida por figura de duas faces olhando em direcções opostas (?). Circunscreve-a epígrafe. O desgaste do suporte impossibilita a leitura epigráfica, iconográfica. [ ] (?) Anverso ilegível. REVERSO: Na reserva, cordeiro nimbado deitado sobre livro, sustentando flâmula, representando Cordeiro Místico sobre o livro do Apocalipse. Em epigrafe ECCE AGN DEI QUI TOL. P. MUNDI / [INOCENCIO] XII/ P. M. A. I [16] 92.	MUSEU DE LAMEGO (2016). INventa MUSEU: Revista da Secção de Inventário (N.º 4). Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte.
8525			ANVERSO: Em reserva central, busto relevado e nimbado com o rosto de perfil, corpo voltada a 45º representando São Bernardo de Claraval. Enverga hábito da ordem de Cister e sustenta nas mãos a cruz e os cravos, instrumentos do martírio de Cristo. Em epígrafe S. BERNA [CLARAV]. REVERSO: Na reserva, cordeiro nimbado deitado sobre livro, sustentando flâmula, representando Cordeiro Místico sobre o livro do	MUSEU DE LAMEGO (2016). INventa MUSEU: Revista da Secção de Inventário (N.º 4). Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte.

			Apocalipse, ladeado por epigrafe [ECCE AGN] DEI QUI TOL. P. M[UNDI]. Em baixo: CLEMENS XI / PON. M. A. X. / 1701[16] 92.	
8526			ANVERSO: Em reserva central, busto relevado, voltado a 45º, nimbado, envergando hábito de ordem religiosa, sustentando nos braços menino, representando São João de Deus e o Menino Jesus (?) já que este surge com a cabeça sobre resplendor, contrariando a iconografia tradicional do santo, que o representa com um menino doente, aludindo à sua dedicação ao cuidados dos enfermos \Este volta o olhar para o Menino, que lhe corresponde erguendo a cabeça envolta em resplendor, cruzando o seu olhar com o do santo. Nas mãos sustenta a cruz. Reserva circunscrita por epígrafe "[S. JOA]NNES. DE. DEO. FUND. ORD. [HOSPT] []M. XI. P.M. REVERSO: Na reserva, figuração relevada de cordeiro nimbado deitado sobre livro, sustentando flâmula, representando Cordeiro	MUSEU DE LAMEGO (2016). INventa MUSEU: Revista da Secção de Inventário (N.º 4). Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte.

			Místico sobre o livro do Apocalipse. Está ladeado por epígrafe [ECCE AGN] DEI QUI TOL. PEC. MUNDI. Em baixo: CLEM XI / P. M. A. X. / 1701.	
8527			ANVERSO: Reserva central preenchida por figura relevada, em pé com o corpo em posição frontal e o rosto de perfil, representando São Júlio. Enverga sotaina com o cíngulo, símbolo de continência e pureza e capa sustentada no peito por firmal e em baixo pela mão direita, caindo num ligeiro darpejado de ondulantes diagonais, movimento que o gesto da mão esquerda erguida contraria, conferindo-lhe algum dinamismo à hierática postura do santo. Sobre a cabeça eleva-se a mitra papal interrompendo o friso perlado que o envolve, onde se inscreve a epigrafe: S. IULIUS. PA PA. CONFESSOR. Aspecto que se repete nos pés, para dar espaço à inscrição: INNOCEN. XII / PO.MA. REVERSO: Na reserva, figuração relevada de cordeiro nimbado	MUSEU DE LAMEGO (2016). INventa MUSEU: Revista da Secção de Inventário (N.º 4). Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte.

			deitado sobre livro, sustentando flâmula, representando Cordeiro Místico sobre o livro do Apocalipse. Está ladeado por epígrafe: ECCE AGN DEI QUI TOL. P. M. Na base:INNOCENTIO XII / PON. MAX. / A. I.	
8528			ANVERSO: Reserva central preenchida por figura masculina em meio corpo, representando São Martinho. Apresenta-se como ancião barbado, envergando vestes episcopais, a cabeça coberta por mitra e o báculo apoiado no ombro. Ao seu lado num plano ligeiramente recuado figura de pedinte sustentando na mão objecto (chapéu?) onde o santo coloca a esmola, em alusão à sua extrema caridade. Ladeado por epigrafe: S. MARTINUS. EPISCOP. T VRONENSIS. REVERSO: Na reserva, figuração de cordeiro nimbado deitado sobre livro, sustentando flâmula, representando Cordeiro Místico sobre o livro do Apocalipse. Está ladeado por epígrafe: ECCE AGNUS. DEI	MUSEU DE LAMEGO (2016). INventa MUSEU: Revista da Secção de Inventário (N.º 4). Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte.

			QUI TOL. PEC. MUNDI. Na base: CLEMENS XI / PON. M. A. I. 1701.	
8529			ANVERSO: Em reserva central, busto relevado com o rosto de perfil, corpo voltada a 45º representando São Ludovico. Enverga hábito da ordem de e sustenta nas mãos a cruz do calvário. Está circunscrito por epígrafe: [S. L]UDOVICUS BERTR-A-NDU[.] Na base: INNOCEN. XII / P.M.A. I. REVERSO: Na reserva, figuração relevada de cordeiro nimbado deitado sobre livro, sustentando flâmula, representando Cordeiro Místico sobre o livro do Apocalipse. Está ladeado por epígrafe: ECCE AGN DEI QUI TOL. P. MUNDI. Na base: INNOCEN. XII / P. M. / A. I. / 1692.	MUSEU DE LAMEGO (2016). INventa MUSEU: Revista da Secção de Inventário (N.º 4). Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte.

8530			ANVERSO: Reserva central preenchida por figura masculina nimbada e genuflectida, envergando vestes monásticas (ordem franciscana) simbolizando São João de Deus. Circunscreve-o cercadura com epígrafe: JOANNES DE DEO FUND. ORD. HOSPIT.INOCEN XII PON. MAX. REVERSO: Na reserva, figuração relevada de cordeiro nimbado deitado sobre livro, sustentando flâmula, representando Cordeiro Místico sobre o livro do Apocalipse. Está ladeado por epígrafe: ECCE A[G]NVS DEI QUI TOL. PEC. MUNDI. Na base: CLEMENS. XI / PON. M. / A. I. / 1701.	MUSEU DE LAMEGO (2016). INventa MUSEU: Revista da Secção de Inventário (N.º 4). Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte.

8531			ANVERSO: Reserva central preenchida por figura nimbada, em pé em posição frontal, representando São Venâncio de Camerino. Sustenta na mão direita o estandarte e na esquerda objecto (maquete?) simbolizando a cidade de Camerino. Circunscreve-o epígrafe: S.VEN-NA-IUS M. DE CAM[B]. REVERSO: Na reserva, figuração relevada de cordeiro nimbado deitado sobre livro, sustentando flâmula, representando Cordeiro Místico sobre o livro do Apocalipse. Está ladeado por epígrafe: ECCE A[G]NVS DEI QUI TOL. PEC. MUNDI. Na base: CLEMENS. XI / P. M.A. I. / 1701.	MUSEU DE LAMEGO (2016). INventa MUSEU: Revista da Secção de Inventário (N.º 4). Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte.

8532			ANVERSO: Reserva central preenchida por busto de figura feminina nimbada, envergando túnica e manto que lhe cobre a cabeça. Dirige o olhar para menino que sustenta no braço direito. Este tem a cabeça ladeada por resplendor, ergue o olhar em sua direcção. Iconografia representando a Virgem com o Menino. Está circunscrita por cercadura perlada e friso com epígrafe: REGINA . MONTIS . [R]EGALIS. Na base: CLEMENS . XI /P.M.AX. REVERSO: Na reserva, figuração relevada de cordeiro nimbado deitado sobre livro, sustentando flâmula, representando Cordeiro Místico sobre o livro do Apocalipse. Está ladeado por cercadura perlada e friso com epígrafe: ECCE. AGN. DEI. Q[UI]. TOL. PEC. MUNDI. Na base: CLEMENS. XI / PON. MAX / ..A. I.	MUSEU DE LAMEGO (2016). INventa MUSEU: Revista da Secção de Inventário (N.º 4). Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte.

8533			ANVERSO: Reserva central preenchida por busto de figura feminina coroada, envergando manto que lhe cobre a cabeça. Dirige o olhar para menino que sustenta nos braços Este tem a cabeça ladeada por resplendor, volta o olhar em direcção do observador. Iconografia representando a Virgem coroada com o Menino Está circunscrita por cercadura perlada e friso com epígrafe: B* V* M* SCHOLAR * PIAR* S* PANTAL. Na base: .ET.NOMINE. VIRGINIS. / *MARIA*. REVERSO: Na reserva, figuração relevada de cordeiro nimbado deitado sobre livro, sustentando flâmula e cruz, representando Cordeiro Místico sobre o livro do Apocalipse. Sob este cartela com brasão papal e epígrafe: ANN IVE / 17 - 00. Está ladeado por cercadura perlada e friso com epígrafe: ECCE. AGN. DEI. Q[UI]. TOL. PEC. MUND. INNOCEN XII - PONT. MAX.	MUSEU DE LAMEGO (2016). INventa MUSEU: Revista da Secção de Inventário (N.º 4). Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte.

8534			ANVERSO: Reserva central preenchida por composição com figura feminina sentada sustentado menino no regaço. Este, estende a mão para figura feminina nimbada e genuflectida que se encontra à sua frente, num plano inferior. Iconografia alusiva à Virgem com o menino e Santa Rosa de Lima. Está circunscrita por cercadura perlada e friso com epígrafe: SANCTA* * ROSA * VIRGO * LIMA. Na base: CLEMENS * X * / PONT * MAX *. REVERSO: Na reserva, figuração relevada de cordeiro nimbado deitado sobre livro, sustentando flâmula e cruz, representando Cordeiro Místico sobre o livro do Apocalipse. Sob este cartela com brasão papal ladeado das iniciais ..A. - .I. Está ladeado por cercadura perlada e friso com epígrafe: ECCE* A* DEI* QU[I]*. TOL*. [P*T MUND* CLEMENS X PONT* MAX*.	MUSEU DE LAMEGO (2016). INventa MUSEU: Revista da Secção de Inventário (N.º 4). Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte.

8535			ANVERSO: Reserva central preenchida por figura masculina de avançada idade, nimbada, em pé voltada a 45º, representando São João Gualberto, fundador da ordem beneditina de Valombrosa. Enverga hábito da ordem, na mão esquerda sustenta livro, na direita a cruz. Pisa figura alegórica de duas cabeças humanas e corpo de serpente. Circunscreve-o cercadura perlada e friso com epígrafe: S* JO* GUALBERTUS* ORDINIS* VALLISUMGBROSA* INST*.Na base: CLEMENS* XI / * PONT* M*. REVERSO: Na reserva, figuração relevada de cordeiro nimbado deitado sobre livro, sustentando flâmula e cruz, representando Cordeiro Místico sobre o livro do Apocalipse. Sob este cartela com brasão papal ladeado das iniciais .A. - .I. Está ladeado por cercadura perlada e friso com epígrafe: ECCE* A* DEI* QUI*. TOL*. [PEC*T MUND* CLEMENS XI - PONT* MAX*.	MUSEU DE LAMEGO (2016). INventa MUSEU: Revista da Secção de Inventário (N.º 4). Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte.

8536			ANVERSO: Reserva central preenchida por figura masculina nimbada, em pé em posição frontal, representando São Venâncio de Camerino. Sustenta na mão direita o estandarte e na esquerda objecto (maquete?) simbolizando a cidade de Camerino. Ladeiam as pernas: *A - *I*. Circunscreve-o cercadura perlada e friso com epígrafe: S.VENANT-I-US MARTYR * DE *CAM[B] Sob os pés do santo epígrafe:.INNO[CE]N. XII / .PO[N]T. M. REVERSO: Na reserva, figuração relevada de cordeiro nimbado deitado sobre livro, sustentando flâmula e cruz, representando Cordeiro Místico sobre o livro do Apocalipse. Sob este, medalhão circular tendo na reserva brasão papal. Ladeia-o epígrafe: ANN I / 16-92. Está ladeado por cercadura perlada e friso com epígrafe: ECCE. AGN. DEI. Q[UI]. TOL. PEC. MUND * INNOCEN XII - PONT. MAX.	MUSEU DE LAMEGO (2016). INventa MUSEU: Revista da Secção de Inventário (N.º 4). Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte.

8537			ANVERSO: Reserva central preenchida por figura masculina de avançada idade, nimbada e barbada, sentada em posição frontal, representando São Basílio Magno. Enverga as suas vestes episcopais, revestidas do pálio omóforo. Na mão esquerda sustenta o livro aberto (Evangelho), a direita ergue-a em sinal de bênção. Ladeiam-lhe a cabeça caracteres gregos (?). Circunscreve-o cercadura e friso com epígrafe: S: BASILIUS . MAGNUS . EPISCOPUS. CAESAIENSIS * CLEM . XI .P*. REVERSO: Na reserva, figuração relevada de cordeiro nimbado deitado sobre livro, sustentando flâmula e cruz, representando Cordeiro Místico sobre o livro do Apocalipse. Sob este brasão papal ladeado das iniciais. A. - .I. / 17 - 01 Está ladeado por cercadura perlada e friso com epígrafe: ECCE . AGNUS . DEI . QUI . TOL. PEC . MUNDI CLEMENS . XI - PON . M.	MUSEU DE LAMEGO (2016). INventa MUSEU: Revista da Secção de Inventário (N.º 4). Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte.

8538			ANVERSO: Reserva central preenchida por figura feminina nimbada, em pé, corpo em posição frontal e rosto de perfil, representando Santa Justina de Pádua. Sustenta na mão direita a palma alusiva ao martírio. Circunscreve-a epígrafe: S. JUSTINA PATA[V]INA {VIR]GO ET MAR[TYR] Sob os pés da santa: .INNOCE. XII / .PON. [MAX]. REVERSO: Na reserva, figuração relevada de cordeiro nimbado deitado sobre livro, sustentando flâmula e cruz, representando Cordeiro Místico sobre o livro do Apocalipse. Sob este brasão papal ladeado das iniciais. A. - .I. / 16- 92 Está ladeado por cercadura perlada e friso com epígrafe: ECCE . A . DEI . QUI . TOL. PECCA . MUNDI . INNOC* . XII - PONT . MAX.	MUSEU DE LAMEGO (2016). INventa MUSEU: Revista da Secção de Inventário (N.º 4). Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte.

8539			ANVERSO: Reserva central preenchida por figura masculina, em meio corpo, voltada A 45º, nimbada e barbada representando São Bento. Enverga hábito da ordem beneditina, na direita sustenta o báculo abacial e na esquerda o livro da regra. Ao seu lado, em baixo, cabeça de ave (corvo) com pedaço de pão na bico, aludindo ao tempo que passou no deserto. Circunscreve-a epígrafe: S. PATER. BENEDICTUS . O. P. N. / ANNO I. REVERSO: Na reserva, figuração relevada de cordeiro nimbado deitado sobre livro, sustentando flâmula e cruz, representando Cordeiro Místico sobre o livro do Apocalipse. Sob este brasão papal ladeado das iniciais. A. - .I. / 16- 92 Está ladeado por cercadura perlada e friso com epígrafe: ECCE . AGN. DEI . QUI . TOL. P . MUNDI . INNOC* . XII - PONT . MAX.	MUSEU DE LAMEGO (2016). INventa MUSEU: Revista da Secção de Inventário (N.º 4). Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte.

8540			ANVERSO: Reserva central preenchida por figura masculina genuflectida, envergando vestes monásticas (ordem dominicana) representando São Luís Beltrão. Nos braços sustenta um dos seus atributos - a pistola transformada em crucifixo. Circunscreve-o cercadura perlada e friso com epígrafe: S. LUDOVICUS . BERTRANDUS * O * .PRA . INNOCEN XII PONT. MAX / .ANN. IUS. REVERSO: Na reserva, figuração relevada de cordeiro nimbado deitado sobre livro, sustentando flâmula e cruz, representando Cordeiro Místico sobre o livro do Apocalipse. Sob este brasão papal ladeado das iniciais. AN. - IUB. / 17-00 Está ladeado por cercadura perlada e friso com epígrafe: ECCE . AGN. DEI . QUI . TOL. PEC. MUND . INNOCENS* . XII - PONT . MAX.	MUSEU DE LAMEGO (2016). INventa MUSEU: Revista da Secção de Inventário (N.º 4). Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte.

8541			ANVERSO: Em reserva central, busto feminino representando Sta. Maria Madalena. Tem o rosto de perfil, o olhar erguido e as mãos unidas, em posição de oração. Circunscreve-a epígrafe: S. [.]ARIA MAGDALENA . O. P […..] / CLE[MEN]S XI / P.M.A[.] Está muito fragmentada o que dificulta a leitura. REVERSO: Na reserva, figuração relevada de cordeiro nimbado deitado sobre livro, sustentando flâmula e cruz, representando Cordeiro Místico sobre o livro do Apocalipse. Está ladeado por friso com epígrafe: ECC[E] . AGN. DEI . QUI . TOL. P. MUN[DI] . CLEMEN[.] . XI - PONT . M.A.X. / 1701.	MUSEU DE LAMEGO (2016). INventa MUSEU: Revista da Secção de Inventário (N.º 4). Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte.

8542			ANVERSO: Reserva central preenchida por figura masculina nimbada e genuflectida, envergando vestes monásticas (ordem franciscana) representando São João de Deus. Circunscreve-o cercadura com epígrafe: JOANNES DE DEO FUND[…]. ORD. [HOSPIT]. INOCEN XII PON. MAX. REVERSO: Na reserva, figuração relevada de cordeiro nimbado deitado sobre livro, sustentando flâmula e cruz, representando Cordeiro Místico sobre o livro do Apocalipse. Está ladeado por cercadura perlada e friso com epígrafe: ECCE . A[GN]US. DEI . QUI . TOL. PEC. MUND . INNOCENS* . XII - P. M. A. I. V. E / 1700.	MUSEU DE LAMEGO (2016). INventa MUSEU: Revista da Secção de Inventário (N.º 4). Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte.

8543			ANVERSO: Reserva central preenchida por figura masculina de avançada idade, nimbada e barbada, sentada em posição frontal, com o rosto voltado a 45º para a sua direita, representando São Marcus. Enverga túnica e manto. Na mão esquerda sustenta o livro (Evangelho), na direita erguida a pena (?). Aos seus pés o seu habitual atributo, o leão alado. Circunscreve-o friso com epígrafe: S. MARCUS. EVANGE[..]S Sob o santo INNOC. XII / .P.M.. REVERSO: Na reserva, imagem de cordeiro nimbado deitado sobre livro, sustentando flâmula e cruz, representando Cordeiro Místico sobre o livro do Apocalipse. Está ladeado por cercadura perlada e friso com epígrafe: ECCE . AGN. D . Q . T.. PEC. MU[..] . INNOC[.] / XII.	MUSEU DE LAMEGO (2016). INventa MUSEU: Revista da Secção de Inventário (N.º 4). Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte.

8544			ANVERSO: Reserva central preenchida por figura masculina de perfil, genuflectida, representando S. Bruno. Eleva o olhar e as mãos erguidas em direcção dos lábios aludindo à virtude do silêncio. Enverga o hábito (ordem da Cartuxa da qual foi fundador). Circunscreve-a epígrafe: S. BRUNO. REVERSO: Na reserva, imagem de cordeiro nimbado deitado sobre livro, sustentando flâmula e cruz, representando Cordeiro Místico sobre o livro do Apocalipse. Está ladeado por epígrafe: ECCE . AGN. DE[.] Q. TOL. P.. MU[..]. Sob este: CLEMENS XI / PON. MAX / [..].	MUSEU DE LAMEGO (2016). INventa MUSEU: Revista da Secção de Inventário (N.º 4). Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte.

8545			ANVERSO: Reserva central preenchida por figura masculina nimbada, de perfil, genuflectida, representando S. Filipe (de Neri ou São Filipe Benício de Florença?). Eleva o olhar e os braços em direcção à cruz que tem à sua frente. Enverga o hábito (ordem da Cartuxa ou dos Servitas ?). Circunscreve-a epígrafe: SANCTUS PHILIPUS E[PISC]US (?) . Sob o santo: CLEMENS [….] /POM. M. […] / 1701 O desgaste da cera e a extensa lacuna dificulta a identificação exacta do santo. REVERSO: Na reserva, imagem de cordeiro nimbado deitado sobre livro, sustentando flâmula com cruz, representando Cordeiro Místico sobre o livro do Apocalipse. Está ladeado por epígrafe: [.C]CE . AGN. DEI. QUI. TOL. PECC. MUND. Sob este: [CL]EMEN . XI / [P]ON. M. A .I / /[..] 1701	MUSEU DE LAMEGO (2016). INventa MUSEU: Revista da Secção de Inventário (N.º 4). Museu de Lamego; Direção Regional de Cultura do Norte.