U.PORTO
FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

MESTRADO EM HISTÓRIA DA ARTE, PATRIMÓNIO E CULTURA VISUAL

Colaboração Junto do Atelier Samthiago: a atuação do Historiador de Arte na Conservação e Restauro

Bruna Filipa Linhares Costa

M

2026

Bruna Filipa Linhares Costa

Colaboração Junto do Atelier Samthiago: a atuação do Historiador de Arte na Conservação e Restauro

Relatório de Estágio realizado no âmbito do Mestrado em História de Arte, Património e Cultura Visual, orientado pela Professora Doutora Ana Cristina Sousa e supervisionado pelo Dr. Carlos José Abreu da Silva Costa

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2026

Este trabalho está licenciado ao abrigo de uma licença CC BY 4.0

Ao meu Carlinhos, ao avô meigo e ao anjo que me cuida sentado nas nuvens.

Sumário

Declaração de honra / *Declaration of Honour* 6
Agradecimentos 7
Resumo 9
Abstract 11
Índice de Figuras (ou Ilustrações) [se aplicável] 13
Índice de Tabelas (ou Quadros) [se aplicável] 17
Introdução 18
Estado da Arte 22
1.Relatório de Estágio 26
1.1. Instituição de Estágio: ATELIER SAMTHIAGO 27
1.1.1. Limpeza de atributos de uma imagem de Nossa Senhora 30
1.1.2. Elaboração de fichas de Inventário dos Objetos de Castro do Vieito 32
1.1.3. Colaboração na transcrição de Cartela em Latim 38
1.1.4. Viagem e participação no inventário da Ruína de São Pedro da Marateca (Palmela). 39
1.1.5. Limpeza de Tocheiros Sacros 42
1.1.6. Montagem e Catalogação de Painel Azulejar 44
1.2. Objetos de estudo escolhidos- Porquê? 47
2.Ruína da Igreja de São Pedro da Marateca (Palmela) 48
2.1. História e Descrição do Edifício 49
2.2. A ruína na atualidade 56
2.3. Perceção do Património Azulejar da Igreja 56
2.3.1. O destino dos azulejos da igreja de São Pedro da Marateca 57
2.4. Estudo Iconográfico e Iconológico dos painéis de Azulejo 61
2.4.1. S. Pedro faz andar um coxo 62
2.4.2. Cornélio Centurião é baptizado por S. Pedro 64
2.4.3. Oração de S. Pedro e Queda de Simão Mago 66
2.4.4. Cena da Pregação de S. Pedro no Cenáculo 69
2.4.5. Cena da Entrega das chaves a S. Pedro 71
2.4.6. Cena de S. Pedro curando os enfermos com a sua sombra 73
2.4.7. Cena de S. Pedro e a visão dos animais impuros 75
2.4.8. Cena da Pregação de S. Pedro em Jerusalém 77

2.4.9. Cena do Encontro de S. Pedro e S. Paulo 79
2.5. Breve estudo de peças outrora pertencentes à ruína 84
2.6. Proposta de reprodução de dois painéis azulejares 89
3.Telas da Igreja do Colégio de Angra do Heroísmo 97
3.1. Igreja do Colégio de Angra do Heroísmo 97
3.2. Contextualização histórica das Telas da Igreja do Colégio 102
3.3. Enquadramento das Primeiras Intervenções de Conservação e Restauro 105
3.4. Análise Iconológica e Iconográfica das Telas ao encargo do Atelier Samthiago 109
3.4.1. Lote 12 116
3.4.1.1.Análise durante Intervenção de Conservação e Restauro 120
3.4.2. Lote 13 130
3.4.2.1.Análise durante Intervenção de Conservação e Restauro 136
3.4.3. Lote 20 149
3.4.3.1.Análise durante a intervenção de Conservação e Restauro 153
3.4.4. Análise Plástica 170
Reflexões Finais 179
Referências Bibliográficas 182

Declaração de honra / *Declaration of Honour*

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 (textos, trabalhos, ideias) respeitam escrupulosamente as regras de atribuição de autoria 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 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) do presente relatório, encontrando-se todas as interações (prompts e respostas) transcritas em anexo ao trabalho.

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 report, and that all interactions (prompts and responses) have been transcribed in the annex to this work.

Porto, 16 de setembro de 2026

Bruna Filipa Linhares Costa

Agradecimentos

A minha primeira menção, vai para a minha cara-metade, o meu noivo André Novo, que me encorajou em todos os momentos desde o primeiro ano de licenciatura até este relatório. Agradeço por toda a força que ele usou para me erguer quando caí e toda a energia que partilhou comigo nos momentos mais felizes. A Invicta será sempre lembrada como a cidade do amor e do começo da minha mais bonita vida.

Quero agradecer profundamente aos meus pais e ao meu irmão. Quero agradecer aos abraços apertados e ao coração suave do meu pai, aos beijos e palavras reconfortantes da minha mãe e ao meu irmão que me deu o abraço mais importante que recebi. Aos meus avós maternos que me incentivaram todos os dias que ia a casa deles, com comida de conforto, palavras bonitas e boas gargalhadas. À minha maravilhosa madrinha que atuou como uma segunda mãe toda a minha vida e que neste momento não foi diferente e ao meu hilariante padrinho que me enchia os dias com boas piadas. A todos os meus primos, que me proporcionaram enormes gargalhadas e uma das melhores noites de campismo que tive. Agradeço a toda a minha família que me alegrou e me deu alento para começar, continuar e terminar os meus estudos. Por último, agradeço à Yuki, ao Willie, ao Tibinha e ao Pantufa todos os meus amiguinhos de quatro patas que me encheram o coração e limparam as minhas lágrimas mais pesadas com os beijos mais puros e inocentes de todos.

À minha prima Juliana, que desde sempre foi a minha pequena irmã, brincou comigo e me inspirou a ser cada mais forte, com os seus sábios conselhos. Agradeço por ter estado sempre ao meu lado em cada passo que dei na vida.

Ao vô Carlos, o meu anjinho no céu a quem dedico todas as minhas conquistas e todos os meus estudos. Ao meu confidente que ouve todos os meus apertos e que olha para todas as minhas alegria e festeja comigo. Sei que chorarias de orgulho por estar aonde estou. À minha bisavó Aurora que me viu crescer pouco, mas que me amava como uma filha. Nunca me esquecerei dos jogos de cartas consigo depois do almoço vovó. Amo-vos eternamente.

Aos BTS que escrevem com o coração e cantam com a alma. A eles que me salvaram em 2017 e que me acompanham com os mais preciosos valores e as mais bonitas e poderosas letras até aos dias de hoje. Eles que me agradecem por estar com eles e me encorajam a seguir todos os meus sonhos, porque nada é impossível quando a vontade e a dedicação são enormes. Eles que me mostraram o quanto sou sortuda por ter acesso à educação e que me inspiraram a trabalhar cada vez mais. Que me mostraram o quanto a vida é linda e o quanto os pequenos momentos são importantes e como esses mesmos momentos devem ser apreciados. Levarei para sempre comigo os vossos honrosos valores e todos os sentimentos que carregam. Aqueles que me ensinaram a sonhar e a nunca desistir, mesmo quando caminho está coberto de espinhos.

Ao Atelier Samthiago que aceitou prontamente o meu pedido de estágio nas suas instalações. Agradeço por todas as experiências e por todo o aprendizado que me proporcionaram.

À minha orientadora Professora Doutora Ana Cristiana Sousa, gostaria de agradecer a sua disponibilidade para orientar este relatório e por garantir a sua maior atenção às minhas necessidades.

Por último, gostaria de agradecer profundamente a todas as entidades que contribuíram de forma direta ou indireta para que este relatório se pudesse realizar.

If you can't fly, then run. If you can't run, then walk. If you can't walk, then crawl. Today we will survive!

-BTS, Not Today

Resumo

A nossa colaboração com o Atelier Samthiago deixou-nos a consciência de que a cooperação de ambas as áreas – História da Arte e Conservação e Restauro – carrega consigo inúmeras vantagens para um entendimento e cuidado para com a arte. Entendemos que todos os esforços são necessários para recuperar, salvaguardar e estudar as mais diversas obras de arte, para, assim, conseguirmos levar a bom porto o património português. Percebemos, durante o nosso percurso académico, que o investimento para com a cultura e o património portugueses, embora tenha evoluído ao longo dos anos, ainda é precário; por isso, achamos de extrema importância a união para o aumento de iniciativas a favor da proteção e, sobretudo, da catalogação da arte portuguesa. Compreendemos, também, que estas ações não devem ser consideradas um privilégio, mas sim uma obrigação para com a herança artística nacional e internacional, percebendo-a como uma via de aprendizagem.

Neste relatório de estágio, apresentamos os resultados dos estudos realizados durante o período de estágio. Houve a oportunidade de aprender e praticar o trabalho realizado na Conservação e Restauro, bem como de partilhar o que o historiador de arte pode executar nesses mesmos trabalhos, ou seja, como ambas as áreas podem coexistir.

Perante os projetos em desenvolvimento no Atelier Samthiago, houve uma cuidadosa deliberação que nos levou a dois objetos de estudo para este relatório. Os objetos de estudo eram bastante distintos, o que nos abriu diferentes vertentes de investigação, tornando o relatório diverso em termos de conteúdo.

Apresentamos a Ruína da Igreja de São Pedro da Marateca como objeto de grande interesse pessoal e de enorme potencial para a investigação. Aprofundamos, no entanto, mais a nossa investigação no programa azulejar que pertenceu à igreja e que foi recolocado no Seminário Maior de São Paulo. As marcas de argamassa nas paredes da ruína logo captaram a nossa atenção durante a visita ao espaço. Como historiadores de arte, contribuímos para uma leitura arquitetónica no contexto histórico e para a elaboração de leituras artísticas dos azulejos.

O segundo objeto de estudo escolhido foram as telas pertencentes à Igreja do Colégio, em Angra do Heroísmo. Debruçando-nos sobre as três telas que o Atelier

Samthiago recebeu, executamos a leitura iconográfica e iconológica, para além de um levantamento informativo dos 21 lotes totais que foram atribuídos a mais cinco empresas. Estes estudo foi complementado por um contexto histórico-artístico.

Palavras-chave: Atelier Samthiago; Conservação e Restauro; História da Arte; Ruína da Igreja de São Pedro da Marateca; Telas da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Angra do Heroísmo

Abstract

Our collaboration with Atelier Samthiago has made us realise that cooperation between the two fields- Art History and Conservation and Restoration- brings with it countless benefits for our understanding of and care for art. We believe that every effort must be made to recover, safeguard and study a wide variety of works of art, so that we may successfully preserve Portugal's cultural heritage. During our academic journey, we have realised that investment in Portuguese culture and heritage, although it has evolved over the years, remains precarious; we therefore consider it of the utmost importance to join forces to increase initiatives aimed at the protection and, above all, the cataloguing of Portuguese art. We also understand that this action should not be regarded as a privilege, but as an obligation towards our national and international artistic heritage, viewing it as a means of learning.

In this internship report, we have set out the results of the studies carried out during the internship period. We had the opportunity to learn about and practise the work carried out in Conservation and Restoration, whilst also exploring the role that an Art Historian can play in such projects- in other words, how these two fields can coexist.

Given the projects currently under way at Atelier Samthiago, careful consideration led us to select two objects of study to be examined in this report. Both subjects of study were quite distinct, which opened different avenues of research for us, resulting in a report that was varied in terms of content.

We present the ruins of the Church of São Pedro da Marateca as a subject of great personal interest and one with enormous potential for research. We, however, focused our research more closely on the tilework that had once belonged to the church and had been relocated to the Major Seminary of São Paulo. As Art Historians, we contributed an architectural analysis within a historical context, as well as providing artistic interpretations of the tiles.

The second subject of study selected was the paintings belonging to the Colégio Church in Angra do Heroísmo. Focusing on the three paintings received by Atelier Samthiago, we carried out an iconographic and iconological analysis, as well as a fac-finding survey

of the 21 lots in total that had been assigned to five other companies. This study was further supplemented with a historical and artistic context.

Key-words: Atelier Samthiago; Conservation and Restoration; Art History; Ruins of the Church of São Pedro da Marateca; Paintings from the Church of Nossa Senhora do Carmo in Angra do Heroísmo

Índice de Figuras (ou Ilustrações) [se aplicável]

Figura 1 - Tela pertencente aos Bombeiros Voluntários de Esposende 30

Figura 2 - Preparação das fichas de inventário de Castro de Vieito 33

Figura 3 - Cartela pertencente à escultura de Nossa Senhora da Orada 38

Figura 4 - Intervenção numa fonte de água (Vila do Conde) 40

Figura 5 - Fotogrametria da "Fachada Traseira" da Ruína da Igreja de São Pedro da Marateca, como inventário prévio à visita in loco 41

Figura 6 - Processo de intervenção nos azulejos do Mercado de Santarém 42

Figura 7 - Pormenor de tocheiro (pós- intervenções) 43

Figura 8 - Tocheiros (durante intervenção) 43

Figura 9 - Tocheiros (pós-intervenção) 44

Figura 10 - Armazenamento prévio à montagem 45

Figura 11 - Processo de remontagem 45

Figura 12 - Catalogação do painel 46

Figura 13 - Painel de azulejo finalizado 46

Figura 14 - Árvore Genealógica de Luís de Mendonça 52

Figura 15 - Destaque da zona inferior da moldura do azulejo com a cena S. Pedro a fazer andar um coxo 58

Figura 16 - Moldura do azulejo 61

Figura 17 - S. Pedro faz andar hum coxho em nome de Iezus 62

Figura 18 - Cornelio Centurião he baptizado por S. Pedro 64

Figura 19 - O Apostolo orando, em virtude de cuya oração se percipitou Simão Mago no Seo voo 66

Figura 20 - A sua primeira pregaçao no Ce(n)aculo feita as diversas gentes q ahi Sea chauão no sagrado dia de pentecostes 69

Figura 21 - Osenhor entregando Aschaves, a S. Pedro 71

Figura 22 - S.Pedro Sarando os Imferm-os com aSua Sombra, passeando per onde estauao postos aesse fim 73

Figura 23 - S.Pedro Vendo aVizão em loppem 75

Figura 24 - Aprodigiosa Missao q fez em Ieruz-alem de q Seconurterão Sinco mil almas 77

Figura 25 - O encontro com S. Paulo E adisputa q tiverao aCerca dos Indeos egentios 79

Figura 26 - Fresco da Capela Scrovegni, da autoria de Giotto de Bondone intitulados "Ascensão de Cristo, Detalhe da vida e Paixão de Cristo" (c.1226-1337) 81

Figura 27 - Emblema pétreo de S. Pedro proveniente da igreja antiga 85

FIGURA 28 - LAVABO BARROCO PROVENIENTE DA IGREJA ANTIGA 86
FIGURA 29 - IMAGEM DE S. PEDRO PROVENIENTE DA IGREJA ANTIGA 87
FIGURA 30 - PIA BATISMAL PROVENIENTE DA IGREJA ANTIGA 88
FIGURA 31 - CONSTRUÇÃO ILUSTRATIVA DA PROPOSTA DE REINTEGRAÇÃO AZULEJAR 90
FIGURA 32 - AZULEJO COM A CENA DE S. PEDRO CURANDO OS ENFERMOS COM A SUA SOMBRA 91
FIGURA 33 - AZULEJO DE S. PEDRO E A VISÃO DOS ANIMAIS IMPUROS 92
FIGURA 34 - ESQUEMA DE CONTAGEM DE AZULEJOS 93
FIGURA 35 - PLANTA DO COLÉGIO ROMANO 98
FIGURA 36 - PLANTA DA CHIESA DEL GESÙ 99
FIGURA 37 - IGREJA DO COLÉGIO (EXTERIOR) 101
FIGURA 38 - PLANTA DO INTERIOR DA IGREJA DO COLÉGIO 102
FIGURA 39 - SISTEMA DE ARMAZENAMENTO DAS TELAS (EXTERIOR) 103
FIGURA 40 - SISTEMA DE ARMAZENAMENTO DAS TELAS (INTERIOR) 104
FIGURA 41 - VISÃO MÍSTICA DE SÃO ESTANISLAU DE KOSTKA: SÃO ESTANISLAU DE KOSTKA RECEBE O MENINO NOS BRAÇOS ENTREGUE PELA VIRGEM MARIA 116
FIGURA 42 - SÃO ESTANISLAU KOSTKA 117
FIGURA 43 - VISÃO MÍSTICA DE SÃO ESTANISLAU DE KOSTKA: SÃO ESTANISLAU DE KOSTKA RECEBE O MENINO NOS BRAÇOS ENTREGUE PELA VIRGEM MARIA JÁ COM INTERVENÇÕES 120
FIGURA 44 - VISÃO MÍSTICA DE SÃO ESTANISLAU DE KOSTKA: SÃO ESTANISLAU DE KOSTKA RECEBE O MENINO NOS BRAÇOS ENTREGUE PELA VIRGEM MARIA (PORMENOR) 121
FIGURA 45 - VISÃO MÍSTICA DE SÃO ESTANISLAU DE KOSTKA: SÃO ESTANISLAU DE KOSTKA RECEBE O MENINO NOS BRAÇOS ENTREGUE PELA VIRGEM MARIA (PORMENOR) 122
FIGURA 46 - VISÃO MÍSTICA DE SÃO ESTANISLAU DE KOSTKA: SÃO ESTANISLAU DE KOSTKA RECEBE O MENINO NOS BRAÇOS ENTREGUE PELA VIRGEM MARIA (PORMENOR) 124
FIGURA 47 - VISÃO MÍSTICA DE SÃO ESTANISLAU DE KOSTKA: SÃO ESTANISLAU DE KOSTKA RECEBE O MENINO NOS BRAÇOS ENTREGUE PELA VIRGEM MARIA (PORMENOR) 125
FIGURA 48 - JUDITE E A SUA CRIADA COM A CABEÇA DE HOLOFERNES 126
FIGURA 49 - VISÃO MÍSTICA DE SÃO ESTANISLAU DE KOSTKA: SÃO ESTANISLAU DE KOSTKA RECEBE O MENINO NOS BRAÇOS ENTREGUE PELA VIRGEM MARIA (PORMENOR) 128
FIGURA 50 - IGREJA DE GESÙ 129
FIGURA 51 - CENA DA VIDA DE SÃO FRANCISCO DE BORJA: SÃO FRANCISCO DE BORJA RESTITUI MILAGROSAMENTE O JUÍZO À RAINHA D. JOANA 130
FIGURA 52 - SÃO FRANCISCO DE BORJA (POR ALONSO CANO) 131

FIGURA 53 - CENA DA VIDA DE SÃO FRANCISCO DE BORJA: SÃO FRANCISCO DE BORJA RESTITUI MILAGROSAMENTE O JUÍZO À RAINHA D. JOANA DEPOIS DA INTERVENÇÃO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO 136
FIGURA 54 - CENA DA VIDA DE SÃO FRANCISCO DE BORJA: SÃO FRANCISCO DE BORJA RESTITUI MILAGROSAMENTE O JUÍZO À RAINHA D. JOANA (PORMENOR) 137
FIGURA 55 - CENA DA VIDA DE SÃO FRANCISCO DE BORJA: SÃO FRANCISCO DE BORJA RESTITUI MILAGROSAMENTE O JUÍZO À RAINHA D. JOANA (PORMENOR) 138
FIGURA 56 - CENA DA VIDA DE SÃO FRANCISCO DE BORJA: SÃO FRANCISCO DE BORJA RESTITUI MILAGROSAMENTE O JUÍZO À RAINHA D. JOANA (PORMENOR) 140
FIGURA 57 - CENA DA VIDA DE SÃO FRANCISCO DE BORJA: SÃO FRANCISCO DE BORJA RESTITUI MILAGROSAMENTE O JUÍZO À RAINHA D. JOANA (PORMENOR) 141
FIGURA 58 - CENA DA VIDA DE SÃO FRANCISCO DE BORJA: SÃO FRANCISCO DE BORJA RESTITUI MILAGROSAMENTE O JUÍZO À RAINHA D. JOANA (PORMENOR) 142
FIGURA 59 - CENA DA VIDA DE SÃO FRANCISCO DE BORJA: SÃO FRANCISCO DE BORJA RESTITUI MILAGROSAMENTE O JUÍZO À RAINHA D. JOANA (PORMENOR) 143
FIGURA 60 - THE WEDDING OF STEPHEN BECKINGHAM AND MARY COX 1729 (PORMENOR) 145
FIGURA 61 - CENA DA VIDA DE SÃO FRANCISCO DE BORJA: SÃO FRANCISCO DE BORJA RESTITUI MILAGROSAMENTE O JUÍZO À RAINHA D. JOANA (PORMENOR) 146
FIGURA 62 - LAS MENINAS (PESSOAS COM NANISMO EM DESTAQUE) 147
FIGURA 63 - ENTREGA DA CASULA DE SANTO ILDEFONSO 149
FIGURA 64 - SAN ILDEFONSO (POR EL GRECO) 150
FIGURA 65 - ENTREGA DA CASULA DE SANTO ILDEFONSO JÁ COM INTERVENÇÕES 153
FIGURA 66 - ENTREGA DA CASULA DE SANTO ILDEFONSO (PORMENOR) 154
FIGURA 67 - L'IMPOSITION DE LA CHASUBLE À SAINT ILDEFONSE 156
FIGURA 68 - SAINTE AGATHE 158
FIGURA 69 - SAINT AGATHA IN PRISON 159
FIGURA 70 - LE MARTYRE DE SAINTE AGATHE 160
FIGURA 71 - ENTREGA DA CASULA DE SANTO ILDEFONSO (PORMENOR) 162
FIGURA 72 - ENTREGA DA CASULA DE SANTO ILDEFONSO (PORMENOR) 163
FIGURA 73 - ENTREGA DA CASULA DE SANTO ILDEFONSO (PORMENOR) 164
FIGURA 74 - L'IMPOSITION DE LA CHASUBLE À SAINT ILDEFONSE (PORMENOR) 165
FIGURA 75 - ENTREGA DA CASULA DE SANTO ILDEFONSO (PORMENOR) 167
FIGURA 76 - ENTREGA DA CASULA DE SANTO ILDEFONSO (PORMENOR) 168
FIGURA 77 - THE IMPOSITION OF THE CHASUBLE ON SAINT ILDEPHONSUS 169
FIGURA 78 - THE IMPOSITION OF THE CHASUBLE ON SAINT ILDEPHONSUS 170

FIGURA 79 - CENA DA VIDA DE SÃO FRANCISCO DE BORJA: SÃO FRANCISCO DE BORJA RESTITUI MILAGROSAMENTE O JUÍZO À RAINHA D. JOANA (PORMENOR) 172
FIGURA 80 - VISÃO MÍSTICA DE SÃO ESTANISLAU DE KOSTKA: SÃO ESTANISLAU DE KOSTKA RECEBE O MENINO NOS BRAÇOS ENTREGUE PELA VIRGEM MARIA (PORMENOR) 173
FIGURA 81 - VISÃO MÍSTICA DE SÃO ESTANISLAU DE KOSTKA: SÃO ESTANISLAU DE KOSTKA RECEBE O MENINO NOS BRAÇOS ENTREGUE PELA VIRGEM MARIA (PORMENOR) 173
FIGURA 82 - VISÃO MÍSTICA DE SÃO ESTANISLAU DE KOSTKA: SÃO ESTANISLAU DE KOSTKA RECEBE O MENINO NOS BRAÇOS ENTREGUE PELA VIRGEM MARIA 174
FIGURA 83 - CENA DA VIDA DE SÃO FRANCISCO DE BORJA: SÃO FRANCISCO DE BORJA RESTITUI MILAGROSAMENTE O JUÍZO À RAINHA D. JOANA 176
FIGURA 84 - ENTREGA DA CASULA DE SANTO ILDEFONSO 177

Índice de Tabelas (ou Quadros) [se aplicável]

TABELA 1 – INVENTÁRIO DE METAIS DE CASTRO DE VIEITO.....32
TABELA 2 – TABELA ELUCIDATIVA DO SISTEMA DE CONTAGEM 94
TABELA 3 – TABELA DE COMPILAÇÃO DOS 21 LOTES.....110

Introdução

O presente relatório de Estágio, intitulado *Colaboração Junto do Atelier Samthiago: a atuação do Historiador de Arte na Conservação e Restauro*, foi desenvolvido no âmbito do Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, ciclo de estudos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, e orientado pela Professora Doutora Ana Cristina Sousa. O estágio decorreu na instituição Atelier Samthiago, sob supervisão do Dr. Carlos José Abreu Silva Costa.

Entendemos que a História da Arte é uma área de ligação entre variadíssimas vertentes e que não se concentra apenas no que se encontra nos museus do mundo. Vai para além do pensamento comum, que apenas considera a arquitetura, a pintura e a escultura, ao abranger também espaços, ritos e crenças que modificam a natureza, a organização dos territórios e até a forma como as habitações comuns são construídas. A História da Arte começa na própria ideia da sua conceção e caminha até ao resultado; para além de olhar para ela, ultrapassa o seu título para estudá-la e analisá-la. Surge como ciência para compreender o significado da arte e partilhá-lo com toda a humanidade, e os diferentes pontos de vista de análise tornam-na ainda mais interessante. Por trás de cada obra existem várias "mentes", e a Conservação e Restauro acaba por ser uma vertente que existe precisamente por trás do estado das mais variadas obras.

A Conservação e Restauro surgiu-nos como tema, no 2º semestre do primeiro ano de mestrado, devido ao nosso interesse pessoal pela área e pelos seus trabalhos. Visando realizar um estágio numa empresa de conservação e restauro, entramos em contacto com as Oficinas Santa Bárbara, situadas em Matosinhos, porém não obtivemos resposta. Foi, no entanto, no Atelier Samthiago que a nossa proposta de estágio, intitulada: *A Importância dos Historiadores de Arte e Gestores de Património nas Intervenções de Conservação e Restauro*, foi prontamente aceite. Os nossos objetivos principais para este estágio passavam por tentar entender qual poderia ser a melhor maneira de um historiador de arte se inserir nestas equipas; no entanto, com a inserção no atelier, debruçámo-nos sobre os trabalhos que estavam a ser realizados e cooperámos com eles. Desde o início, percebemos que História da Arte tinha pouca presença neste contexto. As encomendas solicitadas ao Atelier Samthiago visavam

sobretudo o ato de conservação e restauro, cabendo apenas aos trabalhos de cariz público um estudo mais aprofundado dos contextos histórico- artísticos. Nesses caos, os profissionais de conservação e restauro conseguiam responder de forma exaustiva. O historiador de arte, como nos foi elucidado, só era ocasionalmente contratado quando esse estudo exigia uma abordagem mais técnica; por isso, são raros os casos de contratação de historiadores de arte para a integração nestas equipas. Tomemos o exemplo que nos foi dado pelo próprio Atelier Samthiago. De todas as encomendas que poderão receber num ano de atividade, apenas cinco, ou até menos, implicam uma leitura arquitetónica, iconográfica ou iconológica, bem como um contexto histórico-artístico extremamente aprofundado. Neste sentido, a contratação de um historiador de arte para integrar a equipa a tempo inteiro não faz sentido. No entanto, existem várias vertentes em que os historiadores de arte podem atuar para complementar o trabalho do conservador- restaurador, como será elucidado neste relatório.

O presente relatório está dividido em três partes: o plano e as atividades de estágio, o estudo da Ruína da Igreja de Marateca, em Palmela, e a análise das Telas da Igreja do Colégio de Nossa Senhora do Carmo de Angra do Heroísmo.

Na primeira parte do relatório desenvolveremos o que podemos realmente chamar de relatório de estágio, pois exporemos as oportunidades, as atividades e as experiências vivenciadas durante o nosso período de estágio.

Na segunda parte deste relatório, abordaremos a Ruína da Igreja de São Pedro da Marateca em Palmela, um dos projetos que se encontrava ao encargo do Atelier de Samthiago, após a atribuição resultante de um concurso público da Câmara Municipal de Palmela. Este objeto de estudo foi selecionado devido ao nosso interesse pessoal por edifícios abandonados e também pelo projeto de Estabilização Estrutural da Ruína estar a ser trabalhado aquando da nossa entrada no atelier, no início do estágio. A oportunidade que tivemos de realizar duas visitas *in loco*, uma a cargo da empresa e outra por conta própria, trouxe-nos um rico conhecimento do espaço, bastante proveitoso para compreender o projeto de Estabilização Estrutural da Ruína e, assim, contribuir para o seu desenvolvimento. Na primeira visita à ruína, surgiram-nos várias perguntas: Como é que a Igreja acabou por ser destruída e abandonada? O que é que a Igreja albergava? Qual era o seu espólio? Onde é que este se encontra atualmente, se

ainda existir? Que propostas podem ser desenvolvidas e apresentadas ao público? Estas perguntas ficaram, sobretudo destacadas para serem respondidas neste relatório, enquanto que, para o projeto de Estabilização Estrutural da Ruína, ficamos essencialmente destacados para a execução das fichas de inventário do espólio presente na ruína.

Na última parte do presente relatório, será desenvolvido o estudo das telas da Igreja do Colégio de Angra do Heroísmo, mais especificamente, as recebidas pelo Atelier de Samthiago, após concurso público. Ao todo, saíram para intervenção de conservação e restauro 21 lotes, no entanto, apenas três foram atribuídas ao Atelier Samthiago, sendo elas: a Visão Mística de São Estanislau de Kostka - São Estanislau Kostka recebe o Menino nos braços entregue pela Virgem Maria; a Tela com a Cena da vida de São Francisco de Borja - São Francisco de Borja restitui milagrosamente o juízo à rainha D. Joana; e por último, a Entrega da Casula de Santo Ildefonso. Nenhuma das telas citadas possui datação documentada, pelo que se considerou uma datação aproximada. O mesmo cenário aplica-se para o(s) seu(s) autor(es), que também é desconhecido por nós, o que levantou inúmeras questões sobre as telas. Visamos analisar o avanço das suas intervenções de conservação e restauro das telas citadas em dois momentos cruciais; pré-intervenção e durante a intervenção, pois acreditamos que há leituras distintas aquando da chegada das telas ao atelier e logo ao final da sua primeira limpeza. Iniciaremos este último tópico com a exposição da história e da arquitetura da Igreja do Colégio de Angra do Heroísmo, para além de dar a conhecer as posições das telas nas respetivas capelas. Após esta introdução ao edifício que abriga as telas que estiveram em intervenção, iremos partir para uma análise detalhada das três telas que o Atelier Samthiago recebeu. Estas tornaram-se um objeto de estudo de grande interesse, visto que tivemos a possibilidade de estar perante as mesmas e acompanhar todos os processos a realizar. Nesta análise a ser desenvolvida, elaboramos uma leitura iconográfica e iconológica detalhada de cada uma das tela, tendo como base, inicialmente, apenas o que conseguíamos observar no Caderno de Encargos[1] e nas fotografias que ele apresentava das telas. Com a Primeira limpeza detalhada, a leitura

[1] ESTRELA. 2024.

entrou, então, numa análise mais profunda, onde o estudo de fontes e de outras obras é fundamental e necessário, para percebermos o episódio que está perante nós.

Estado da Arte

O presente relatório é fruto do aproveitamento do estágio que nos foi concedido pelo Atelier Samthiago, atelier este de conservação e restauro. Para além de consultar bibliografia que respondesse a várias questões sobre História da Arte, houve a necessidade de entrarmos em contacto com bibliografia sobre a própria conservação e restauro. Neste relatório foram estudados dois casos distintos - arquitetura e pintura -, logo também foi necessário aprofundarmos esses mesmos assuntos.

A primeira parte do trabalho foca-se naquilo que é realmente o relatório de estágio, ou seja, explanamos de maneira clara tanto a nível literário como a nível imagético aquilo que foi realizado em questões de trabalhos e atividades durante a nossa frequência no atelier. Sendo que esta parte do texto é fundamentada pelos apontamentos retirados durante a execução dos trabalhos, pelo que não existe aquilo que podemos dizer uma bibliografia determinada.

No segundo ponto a ser desenvolvido neste relatório, começámos com o estudo do nosso primeiro caso de estudo: a Ruína de São Pedro da Marateca. Este tema principal divide-se em dois subtemas, sendo que um deles foca-se na história/arquitetura do edifício e o segundo na descoberta, apresentação e leitura dos painéis que fariam parte desta mesma igreja, estes que foram recuperados da ruína e introduzidos no Seminário Maior de São Paulo, em Almada. Podemos desde o início admitir que mesmo com uma pesquisa intensa, deparamo-nos com uma enorme escassez de fontes bibliográficas e sobretudo imagéticas. Começámos por procurar informação sobre o colapso do teto da igreja, para além de tentar explanar, a partir desta mesma bibliografia, a sua arquitetura. Recorremos inicialmente às Memórias Paroquiais de 1758[2], porém não encontramos nenhuma menção a São Pedro, Água de Moura, Palmela e ou Setúbal, local onde se encontra a ruína da Igreja de São Pedro.

[2] BRAGA. 2014.

Faltando-nos informação na fonte bibliográfica anteriormente citada, recorremos ao Arquivo Nacional Torre do Tombo[3], onde voltamos a encontrar as Memórias Paroquiais de 1758, porém nesta fonte encontramos os documentos originais das Memórias, sendo a sua caligrafia pouco compreensível. Não foram encontradas mais fontes sobre este tópico no Arquivo Nacional Torre do Tombo. Voltamo-nos a aprofundar-nos em termos bibliográficos, para encontrarmos alguma fonte que nos sustentasse a pesquisa da ruína da Igreja de São Pedro da Marateca. Encontramos o livro *Palmela Histórico-Artística: um inventário do património conselhio* de Vítor Serrão e José Meco[4], este que compila documentos arquivísticos, onde também encontramos citações do autor António Matos Fortuna e foi-nos fornecida fontes imagéticas que complementaram o estudo. Com a leitura deste livro, devido às referências sucessivas ao autor António Fortuna, achamos necessário consultar o livro "Marateca que já foi"[5] que nos forneceu sobretudo as visitações do Patriarcado cronologicamente. Transcreve as atas das visitações, colocando-nos a par do estado da igreja ao longo dos anos. Sendo esta igreja pertencente à Ordem de Santiago, sentimos a necessidade de explorar e expor esta ordem no contexto do relatório, visto que para tal efeito recorremos ao livro de Mário Cunha *As Origens da Ordem de Santiago (1170-1327)*[6]. Com a consulta desta fonte, conseguimos traçar uma linha orientadora desde a criação da ordem em Espanha e a sua expansão para o território português, até chegar a Palmela, sendo Palmela uma sitio extremamente importante. Para entender o porquê da localização da igreja e também "descobrir" quem a fundou ou deu a ordem da edificação do templo, debruçamo-nos no ensaio de Manuel Lamas de Mendonça *Os Furtado de Mendonça Portugueses*[7], para entender a linhagem familiar de D. Luís de Mendonça, apontado no livro já referido da autoria de Vítor Serrão e José Meco, como o impulsionador da ordem para a construção da igreja nas sua própria terras- Quinta da Marateca.

[3] ARQUIVO NACIONAL TORRE DO TOMBO. 2008.

[4] SERRÃO. MECO. 2007.

[5] FORTUNA. 2002.

[6] CUNHA. 2021.

[7] MENDONÇA.

Para o segundo subtema do estudo da ruína da Igreja de São pedro da Marateca, onde é explorado o programa azulejar que pertencia ao edificado da igreja, serviu-nos mais uma vez o livro de Vítor Serrão e de José Meco, como principal fonte bibliográfica e imagética. Com ele conseguimos entender o que aconteceu com esse mesmo programa e como, de maneira segura, este foi integrado nas dependências do Seminário Maior de São Paulo, localizado em Almada. Este livro deu-nos acesso aos painéis azulejares, o que nos permitiu observar, ler e interpretar cada tema, antes de os cruzarmos com as demais fontes. Para a leitura iconológica e iconográfica de cada uma das imagens foi necessário consultar mais duas fontes indispensáveis: a *Bíblia Sagrada*[8] e a *Legenda Áurea* de Santiago de la Vorágine[9]. Estas contribuíram para a distinção das passagens da vida de São Pedro representadas nos painéis de azulejo, sendo que na maioria deles, os episódios retratados encontravam-se descritos na *Bíblia Sagrada*. A *Legenda Dourada* foi sobretudo fundamental para entender o episódio de Simão Mago. Recorremos também a Rosário Carvalho e a Celso Mangucci, ao seu artigo "Quem faz o Quê: A produção de azulejos na época moderna (séculos XVI a XVIII)", que nos forneceu informação em relação a Francisco Jorge da Costa, artista que é apontado, no livro de Vítor Serrão e José Meco, como o possível autor dos painéis em estudo.

No terceiro ponto deste relatório, onde exploramos as telas da Igreja do Colégio de Angra do Heroísmo, os recursos aumentaram substancialmente de acordo com o exercício que queríamos realizar. O SIPA foi uma das fontes que mais contribuiu para a contextualização e descrição da Igreja do Colégio, tanto a nível exterior como interior, para além de nos fornecer datas importantes a destacar. O livro de Fausto Martins *A arquitectura dos primeiros colégios jesuítas de Portugal: 1542-1759*[10], ajudou-nos a estabelecer paralelos entre a arquitetura jesuíta. Para contextualização do armazenamento das telas, foi-nos fundamental o contacto com a Dra. Paula Romão, técnica superior da Direção Regional da Cultura dos Açores, que nos forneceu informações sobre a condição de armazenamento das mesmas. Segundo a Dra. Paula

[8] BÍBLIA SAGRADA.2024.

[9] VORÁGINE. 1996.

[10] MARTINS. 1994.

Romão, as telas terão sido retiradas da igreja após o terramoto de 1 de janeiro de 1980, que foi particularmente devastador para a cidade de Angra do Heroísmo. Para além dessas informações, forneceu-nos ainda fotografias do local em que se encontram armazenadas as telas e cedeu-nos recomendações bibliográficas que foram prontamente consultadas. O livro *História da Arte nos Açores (ca. 1427-2000)*[11], com coordenação científica de Delfim Sardo, João Vieira Caldas e Vítor Serrão ajuda-nos a traçar uma linha daquilo que foi a evolução da arte no arquipélago dos Açores, que inclui, também, a cidade de Angra do Heroísmo.

Para expor os processos iniciais de intervenção, consultamos o relatório prévio *Aquisição de Serviços de Conservação e Restauro de Pinturas em Tela da Igreja do Colégio – Santo Inácio de Loyola*[12] produzido pelo Atelier Samthiago. O Caderno de *Encargos Concurso Público com Publicação no Jornal Oficial da União Europeia para Conservação e Restauro de Pinturas sobre Tela da Igreja do Colégio – Santo Inácio de Loyola*[13] foi uma fonte também bastante utilizada a nível imagético, assim como fornecedor de informação de contextualização dos 21 lotes que se encontram a ser intervencionados. A informação que constava neste Caderno de Encargos foi sobretudo importante para o lote 12, o lote 13 e o lote 20, correspondendo, estes últimos, aos nossos objetos de estudo, pela possibilidade do contacto próximo com estas, visto que se encontram a cargo do Atelier Samthiago. O livro da autoria de Juan Carmona Muela *Iconografia De Los Santos*[14], serviu-nos como guia principal na leitura dos episódios retratados nas telas, à exceção do lote 13 da *Cena da vida de São Francisco de Borja: São Francisco de Borja restitui milagrosamente o juízo à rainha D. Joana*. Para além de nos contextualizar a nível dos episódios retratados, o livro de Muela, também nos ajudou a identificar iconografia dos santos representados nas telas.

Apontamos uma dificuldade em termos imagéticos e bibliográficos para interpretar o lote destacado acima sobre o milagre de São Francisco de Borja, em relação

[11] SARDO, CALDAS, SERRÃO.

[12] COSTA, PEREIRA, COSTA. 2025.

[13] ATELIER SAMTHIAGO. 2024.

[14] MUELA. 2003.

a Joana que foi referido acima. Esta questão, só ficou esclarecido com o artigo *La Triste historia de Juana La Loca* do *Historia National Geographic*[15]. Este elucida-nos, principalmente, para a história do últimos 50 anos da rainha e dos seus últimos dias na companhia de São Francisco de Borja. Para reforçar este episódio onde as duas personagens se encontram, utilizamos o livro *Juana I en Tordesillas: Su Mundo, Su Entorno*[16].

1. Relatório de Estágio

Este estágio surge ainda idealizado no final do primeiro ano de mestrado de História da Arte, Património e Cultura Visual. Este visava entender quais os processos e técnicas de um atelier de Conservação e Restauro, assim como compreender como a História da Arte poderia ser inserida neste ramo. Por conselho de um professor que leciona no mestrado acima citado, o Atelier Samthiago, surge como nome de referência e de exemplo da "arte" da Conservação e Restauro no país. Entrando em contacto com a empresa, conheci a amabilidade de ser logo aceite a ser integrada na mesma, para então refletir nos ideais formulados anteriormente.

Solicitado pela orientadora deste estágio e relatório, a Professora Dr.ª Ana Cristina Sousa, foi desenvolvido um "Plano Estágio", para que os objetivos pretendidos fossem expandidos e explicados com uma maior abrangência, para todos os envolvidos neste estágio pudessem compreender, claramente, aquilo que era planeado "absorver". Podemos dizer que, o relatório final de estágio foi afinando aquilo que, mesmo assim, eram as ideias vagas do "Plano de Estágio". Mesmo querendo perceber como a área de Conservação e Restauro trabalha e intervém, nas obras que recebe, teríamos, obrigatoriamente, que permanecer naquilo que é a disciplina de História da Arte. No entanto, permaneceram três pontos essenciais explanados no "Plano de Estágio": necessidade de frequentar o atelier e participar em todas as atividades que nos possam ser facultadas, principalmente, viagens que nos concedam uma observação *in loco* das

[15] HISTORIA NACIONAL GEOGRAPHIC. 2025.

[16] ZALAMA (dir.). 2010.

obras a intervencionar; consultar a maior quantidade de bibliografia que nos for cedida, assim como procurar pela mesma, para apoiar a matéria a esclarecer neste relatório de estágio e apresentar diferentes casos de estudo que foram analisados ou trabalhados durante o período de estágio.

Sendo estes pontos algo pré-estabelecido, vamos constatar ao longo deste relatório que estes foram alargados e aprofundados para tornar, não só o texto mais rico, mas também para fortalecer aquilo que é o conteúdo do mesmo.

1.1. Instituição de Estágio: ATELIER SAMTHIAGO

O presente relatório de Estágio, intitulado *Colaboração na Proteção Patrimonial junto ao Atelier Samthiago: A atuação do Historiador de Arte na Conservação e Restauro*, foi desenvolvido no âmbito do Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, ciclo de estudos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, e orientado pela Professora Doutora Ana Cristina Sousa. O estágio decorreu na instituição Atelier Samthiago, sob orientação do Doutor Carlos José Abreu Silva Costa.

Entendemos que a História da Arte é uma área de ligação entre variadíssimas vertentes e que não se concentra apenas no que se encontra nos museus aos do mundo. Vai para além do pensamento comum, que apenas considera a arquitetura, a pintura e a escultura, ao abranger também edifícios, ritos e crenças que modificam a natureza, a organização das aldeias e até a forma como as habitações comuns são construídas. A História da Arte começa na própria ideia da sua conceção e caminha até ao resultado; para além de olhar para ela, ultrapassa o seu título para estudá-la e analisá-la. Surge como ciência para compreender o significado da arte e partilhá-lo com toda a humanidade, e os diferentes pontos de vista de análise tornam-na ainda mais interessante. Por trás de cada obra existem várias "mentes", e a Conservação e Restauro acaba por ser uma vertente que existe precisamente por trás do estado das mais variadas obras.

A Conservação e Restauro surge-nos ainda como tema, no 2º semestre do primeiro ano de mestrado, devido ao nosso interesse pessoal pela área e pelos seus trabalhos. Visando realizar um estágio numa empresa de conservação e restauro,

entramos em contacto com as Oficinas Santa Bárbara, situadas em Matosinhos, porém não obtivemos resposta. Foi, no entanto, no Atelier Samthiago que a nossa proposta de estágio, intitulada: *A Importância dos Historiadores de Arte e Gestores de Património nas Intervenções de Conservação e Restauro*, foi prontamente aceite. Os nossos objetivos principais para este estágio passavam por tentar entender qual poderia ser a melhor maneira de um historiador de arte se inserir nestas equipas; no entanto, com a inserção no atelier, debruçámo-nos sobre os trabalhos que estavam a ser realizados e cooperámos com eles. Desde o início, percebemos que História da Arte tinha pouca presença neste contexto. As encomendas solicitadas ao Atelier Samthiago visavam sobretudo o ato de conservação e restauro, cabendo apenas aos trabalhos de cariz público um estudo mais aprofundado dos contextos histórico- artísticos. Nesses caos, os profissionais de conservação e restauro conseguiam responder de forma exaustiva. O historiador de arte, como nos foi elucidado, só era ocasionalmente contratado quando esse estudo exigia uma abordagem mais técnica; por isso, são raros os casos de contratação de historiadores de arte para a integração nestas equipas. Tomemos o exemplo que nos foi dado pelo próprio Atelier Samthiago. De todas as encomendas que poderão receber num ano de atividade, apenas cinco, ou até menos, implicam uma leitura arquitetónica, iconográfica ou iconológica, bem como um contexto histórico. Artístico extremamente aprofundado. Neste sentido, a contratação de um historiador de arte para integrar a equipa a tempo inteiro não faz sentido. No entanto, existem várias vertentes em que os historiadores de arte podem atuar para complementar o trabalho do conservador- restaurador, como será elucidado neste relatório.

O presente relatório está dividido em três partes: o plano e a atividades de estágio, o estudo da Ruína da Igreja de Marateca em Palmela e a analise das Telas da Igreja do Colégio de Angra do Heroísmo.

Na primeira parte do relatório desenvolveremos o que podemos realmente chamar de relatório de estágio, pois exporemos as oportunidades, as atividades e as experiências vivenciadas durante o nosso período de estágio.

Na segunda parte deste relatório, abordaremos a Ruína da Igreja de São Pedro da Marateca em Palmela, um dos projetos que se encontrava ao encargo do Atelier de Samthiago, após a atribuição resultante de um concurso público da Câmara Municipal

de Palmela. Este objeto de estudo foi selecionado devido ao nosso interesse pessoal por edifícios abandonados e também pelo projeto de Estabilização Estrutural da Ruína estar a ser trabalhando aquando da nossa entrada no estágio no atelier. A oportunidade que tivemos de realizar duas visitas in loco, uma a cargo da empresa e outra por conta própria, trouxe-nos um rico conhecimento do espaço, bastante proveitoso para compreender o projeto de Estabilização Estrutural da Ruína e, assim, contribuir para o seu desenvolvimento. Na primeira visita à ruína, surgiram-nos várias perguntas: Como é que a Igreja acabou por ser destruída e abandonada? O que é que a Igreja albergava? Qual era o seu espólio? Onde é que este se encontra atualmente, se ainda existir? Qur propostas podem ser desenvolvidas e apresentadas ao público? Estas perguntas ficaram, sobretudo destacadas para serem respondidas neste relatório, enquanto que, para o projeto de Estabilização Estrutural da Ruína, ficamos essencialmente destacados para a execução das fichas de inventário do espólio presente na ruína.

Na última parte do presente relatório, será desenvolvido o estudo das telas da Igreja do Colégio de Angra do Heroísmo, mais especificamente, as recebidas pelo Atelier de Samthiago, após concurso público. Ao todo, saíram para intervenção de conservação e restauro 21 lotes, no entanto apenas três foram atribuídas ao Atelier Samthiago, sendo elas: a Visão Mística de São Estanislau de Kostka: São Estanislau Kostka recebe o Menino nos braços entregue pela Virgem Maria, a Tela com a Cena da vida de São Francisco de Borja: São Francisco de Borja restitui milagrosamente o juízo à rainha D. Joana e por último, a Entrega da Casula de Santo Ildefonso, Nenhuma das telas citadas possui datação concreta e precisa, logo consideramos sempre uma datação aproximada. O mesmo cenário se apresenta para o seu autor, que também é desconhecido por nós, e não tardam a surgir questões sobre as telas. Visamos analisar o avanço das suas intervenções de conservação e restauro das telas citadas em dois momentos cruciais; pré-intervenção e durante a intervenção, pois acreditamos que há leituras distintas aquando da chegada das telas ao atelier e logo ao final da sua primeira limpeza. Iniciaremos este último tópico com a exposição da história e da arquitetura da Igreja do Colégio de Angra do Heroísmo, para além de dar a conhecer as posições das telas nas respetivas capelas. Após esta introdução ao edifício que abriga as telas que estiveram em intervenção, iremos partir para uma análise detalhada das três telas que o Atelier

Samthiago recebeu. Estas tornaram-se um objeto de estudo de grande interesse, visto que tivemos a possibilidade de estar perante as mesmas e acompanhar todos os processos a realizar. Nesta análise a ser desenvolvida, elaboramos uma iconográfica e iconológica detalhada de cada uma das tela, tendo como base, inicialmente, apenas o que conseguíamos observar no Caderno de Encargos[17] e nas fotografias que ele apresentava das telas. Com a Primeira limpeza detalhada, a leitura entrará, então, num carácter mais profundo, onde o estudo de fontes e de outras obras é passível e necessário para percebermos o episódio que está perante nós.

Figura 1 - Tela pertencente aos Bombeiros Voluntários de Esposende



Fonte: Atelier Samthiago.2024.

1.1.1. Limpeza de atributos de uma imagem de Nossa Senhora

Durante o período de estágio, para além da observação, foi-nos concedida a oportunidade de participar ativamente nos trabalhos de conservação e restauro. Um

[17] ESTRELA. 2024.

dos primeiros trabalhos que nos foi atribuído foi a limpeza de dois atributos de uma escultura de Nossa Senhora: uma estrela e uma coroa. Houve uma breve discussão sobre a invocação mariana a ser alvo de intervenção, sendo que as hipóteses inclinavam-se para Nossa Senhora da Guia ou para Nossa Senhora das Estrelas. A cor do manto, bem como a sua ornamentação, levantaram bastantes dúvidas. O assunto, no entanto, não conheceu mais desenvolvimentos e não se chegou a consenso quanto à atribuição correta.

Iniciamos, assim, uma limpeza manual, tanto no atributo estrela como na coroa, recorrendo a um bisturi, removendo toda a camada de sujidade, composta sobretudo por cola e purpurina. Na coroa, após esta limpeza, descobriu-se que a cruz que rematava o topo desta era de prata. Este pormenor não é um simples acaso, mas sim algo com um simbolismo cristológico, pois a cruz, que representa a Cruz de Cristo, é a única parte desta coroa de Nossa Senhora que é feito em prata, mostrando assim, a importância deste símbolo. A prata, foi imediatamente reconhecível, devido à sua maleabilidade em relação à lâmina do bisturi, pois sem muito esforço se conseguia cortar. A prata é, precisamente, conhecida pela alta maleabilidade e ductilidade, assim como pela alta refletividade da luz visível (95%)[18]. À exceção da cruz, a coroa, assim como a estrela, era inteiramente de latão.

Após a limpeza manual, passamos para uma limpeza mais profunda e precisa dos atributos, recorrendo a uma limpeza química. Por meio de decapante, uma formula química desenvolvida para remover impurezas de superfícies metálicas, e de acetona, foi realizada a limpeza até chegar à parte da policromia natural destes mesmos atributos. Já com a policromia totalmente exposta, através de uma limpeza mecânica, com recurso a escovas de aço, foi retirada a corrosão evidente de ambos os objetos, para além de pôr a descoberto pormenores de decoração inclusos nos metais, que estavam cobertas por todas as camadas retiradas. Esses pormenores de decoração eram mais abundantes na coroa, que, mais uma vez, destacava a importância deste elemento perante o outro atributo, que era, visivelmente, mais simples. Com todos estes

[18] TABELA PERIÓDICA. 2025.

processos efetuados, foram aplicados goma-laca e um verniz à base de álcool sobre a folha de prata, já aplicada por uma outra profissional.

1.1.2. Elaboração de fichas de Inventário dos Objetos de Castro do Vieito

No trabalho que se segue, a nossa participação foi bastante ativa devido ao número de horas e dias dedicados a ele. Resultado de escavações arqueológicas no Castro do Vieito, local arqueológico de Perre, Viana do Castelo, foram recebidas variadas peças em atelier para trabalhos de conservação e restauro. Estas peças variavam na sua tipologia indo de moedas a alfinetes, fíbulas, alicates, capacetes, copos, pregos, machados, etc. Estas deveriam ser limpas e inseridas em fichas de inventário com as seguintes entradas: designação da peça, proveniência, medidas da peça, peso, estado de conservação, datação do início da intervenção e breve descrição da peça. As fichas foram preenchidas sobretudo manualmente, à exceção da apresentada abaixo.

Para a limpeza destas peças foi aplicado o produto *White Spirit*, um solvente utilizado para a remoção profunda das ceras de uma intervenção anterior, que estas escondiam várias marcas de produção. Estas marcas de produção podem ser caracterizadas como imperfeições, inscrições ou até numerações. Neste exercício, o objeto mais trabalhado foram moedas.

Figura 2 - Preparação das fichas de inventário de Castro de Vieito



Tabela 1 – Inventário de Metais de Castro de Vieito

INVENTÁRIO METAIS	
Identificação	Descrição
 St1	Objeto: Fíbula Anelar Medidas: Diâmetro:22,1mm; Espessura:2,7mm Peso: 1,36g Breve descrição: aro metálico em bronze com extremidades simples com possibilidade de abertura da mesma

 St2	Objeto: Asa de Recipiente Metálico Medidas: Altura:62,9mm; Espessura:7,6mm Peso: 53,23g Breve descrição: aro metálico em bronze de altura considerável constituído por três anéis (decoração)
 St3	Objeto: Fíbula Anelar Medida: Diâmetro:24mm; Espessura:3,4mm Peso: 2,1g Breve descrição: aro metálico em bronze com extremos de botões cónicos
 St4	Objeto: Alfinete Medidas: Altura:140,8; Espessura:5,1mm Peso:9,83g Breve descrição: haste metálico em bronze com um dos seus extremos mais apontados, sendo que o outro é comparavelmente mais grosso
 St5	Objeto: Fíbula em Omega com Fuzilhão Medidas: Altura:18mm; Espessura:2mm Peso:1,54g Breve descrição: aro metálico de bronze sendo as extremidades em botões decorativos, com o fuzilhão separado da peça original; arranque do fuzilhão ainda contida na fíbula

 St6	Objeto: Moeda-Dupondius de Augusto Medidas: Altura:30,7mm; Espessura:4mm Peso:21,41g Breve descrição: moeda em bronze com a cabeça de Augusto numa das suas faces
 St7	Objeto: Fíbula com Elementos Zoomórficos Medidas: Altura:5,5mm; Espessura:5,2mm Peso:10,13g Breve descrição: fíbula em bronze com espécie de haste curva numa das pontas, sendo que na outra se encontra um motivo zoomórfico parecido com um réptil
 St8	Objeto: Fíbula Anelar Medidas: Diâmetro:28mm; Espessura:3,6mm Peso:3,19mm Breve descrição: fíbula de liga de bronze interrompido com o arranque para fuzilhão, sendo este de natureza simples
 St9	Objeto: Prego Medidas: Altura:53,8mm; Diâmetro:10,2mm Peso:2,43g

	Breve descrição: prego em bronze mais afinado numa das suas pontas, sendo que a outra é mais larga, apresentado até uma forma circular rematando o objeto
 St10	Objeto: Três copos de bronze Medidas: A-Altura: 106,7mm; Diâmetro (bordo):101,0mm Peso:183g B-Altura:97,2mm; Diâmetro (bordo):91,2mm Peso:180g C-Altura:104,2mm; Diâmetro(bordo):97,2mm; Diâmetro (fundo):95,7mm Peso:175g+18g (fundo) Breve descrição: três copos cilíndricos altos, em bronze, com base já desintegrados da peça
 St11	Objeto: Dois Capacetes Romanos tipo Montefortino Medidas: A- Altura:23cm; Diâmetro (base):23.8cm Peso:1125g B- Altura:26,2cm; Diâmetro (base):20,6cm Peso:1556g Breve descrição: capacetes em bronze com calote de perfil em arco apontado encimado por espigão cónico,

	com aba mais espessa e mais larga, aba essa adornada com dois toros repuxados
 St12	Objeto: Machado de Ferro Medidas: Altura:27,4; Espessura:44mm (no ponto alto) Peso:704g Breve descrição: machado em ferro com as duas extremidades com uma mais convexa e de forma mais aberta em leque; na parte oposta temos um ângulo mais fechado sendo que a extremidade apresenta um ângulo reto
 St13	Objeto: Escorredor/ Coador Medidas: A- Diâmetro:22mm; Espessura:6,4mm; Altura:71,9mm Peso:171g B-Comprimento:98,3mm; Largura:53,6 (fragmentos maiores) Peso: (?) C- Diâmetro:27,8mm; Espessura: 9,1mm Peso:660g Breve descrição: Escorredor/ Coador em liga de bronze sendo este constituído por três peças desagregadas

1.1.3. Colaboração na transcrição de Cartela em Latim

Para apoio de uma colega, que também se encontrava em situação de estágio, foi solicitada a nossa ajuda para a tradução de uma inscrição em latim numa cartela de uma escultura-sacra de Nossa Senhora da Orada, pertencente à Capela de Nossa Senhora da Orada em Melgaço, sugerimos a seguinte inscrição:

"SVB, TVVM PREST/ DIVM CONEVGIMVS/ SANCTA DEÎ CENTRIS/ EX(?)AVDIPREA(?)ES NOSTRA"

Figura 3 - Cartela pertencente à escultura de Nossa Senhora da Orada



Após esta contribuição, a colega entendeu que ainda deveria realizar um estudo mais aprofundado sobre a cartela em si, bem como sobre a inscrição, para obter um resultado mais preciso. O resultado desse estudo apresentou a seguinte inscrição:

"SVB TVVM PRAESIDIUM CONFUGIMUS SANCTA DEÎ GENETRIX EXAUDI PRECES NOSTRAS"

Esta traduzir-se-ia para: *Nós fugimos sob a Tua proteção, ó Santa Mãe de Deus, ouvi as nossas preces*.

Para além da inscrição retirada e acima apresentada, foi detetado um número que poderá corresponder a uma datação de produção ou pintura da escultura. Essa data aponta para 1696 (?), século XVII.

1.1.4. Viagem e participação no inventário da Ruína de São Pedro da Marateca (Palmela)

Foi recebida uma proposta da Dra. Ângela Martins, funcionária do Atelier Samthiago, para participar no inventário das peças a intervencionar na obra da Ruína de São Pedro da Marateca, proposta prontamente aceite. Com isto, aceitamos o exercício para uma produção em massa de inventários que registavam o acervo encontrado na Ruína de São Pedro da Marateca, em Palmela. Este acervo foi fotografado durante a visita realizada *in loco* no dia 30 de outubro de 2024, e o trabalho fotográfico foi realizado por nós e pela Dra. Ângela Martins. Este espólio integra pedra, metais, pintura sobre pedra e azulejo, e foram também identificadas as patologias e alterações que estes objetos podiam apresentar.

Esta visita inseriu-se numa viagem a Lisboa e Palmela, entre os dias 28 e 31 de outubro de 2024, da qual participamos ativamente, sabendo que poderíamos ver, presencialmente, o edifício acima referido. Iniciámos o primeiro dia de viagem, a 28 de outubro, com uma paragem perto da Igreja Matriz de São João Baptista de Vila do Conde, onde, foi realizada uma intervenção final numa fonte, que já se encontrava a cargo do Atelier Samthiago. Esta intervenção, de carácter necessário, passou pela aplicação de biocida em toda a sua estrutura- granito, para a prevenção de reaparecimento de organismos nocivos a este tipo de elemento, neste caso contaminação biológica.

Figura 4 - Intervenção numa fonte de água (Vila do Conde)

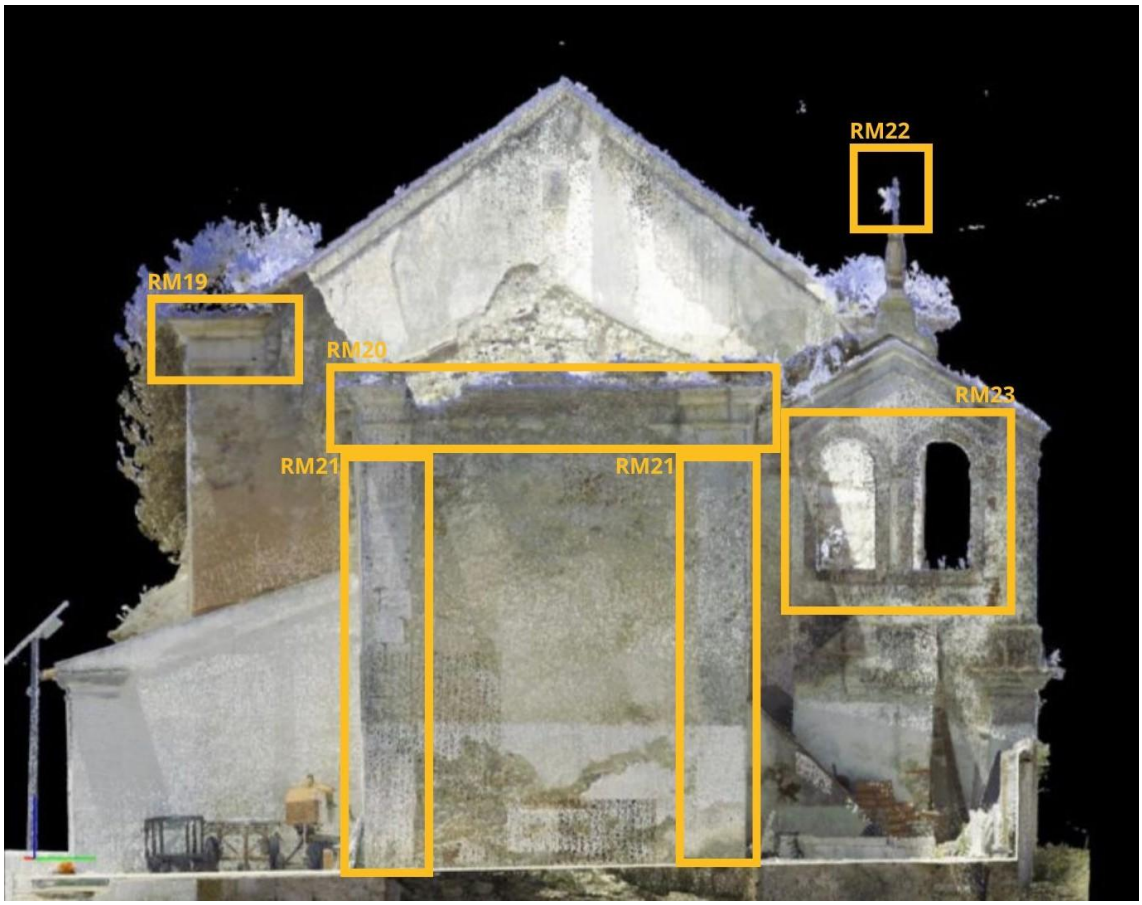


Ainda neste mesmo dia, paramos na freguesia da Golpilheira, município da Batalha, para visitar a Igreja de São Bento da Cividade. O trabalho a ser consistia numa avaliação geral do espólio da igreja, bem como num levantamento fotográfico de todas as peças de interesse do cliente para recuperação. Esta visita ainda teve um carácter de avaliação para a apresentação de um orçamento futuro. Entre as peças observadas, aquilo que mais levantou preocupação dos clientes foi o conjunto de problemas com insetos xilógrafos, que comprometiam a estrutura das obras escultóricas. Era notória a necessidade de que estas peças fossem submetidas, com agilidade, a uma intervenção para sua conservação e restauro.

O dia 29 de outubro, segundo dia de viagem, foi passado num dos campus da Universidade Nova de Lisboa, onde estivemos, no decorrer do dia, a criar os inventários prévios para o espólio que tínhamos intenção de registar fotograficamente no dia seguinte, dedicado à visita da Ruína da Igreja de São Pedro da Marateca. Este inventário prévio sofreu alterações após a visita *in loco*, pois foram recolhidos mais elementos do espólio que não eram detetáveis nas fotogrametrias que tínhamos acesso. Para além da

realização deste inventário prévio, trabalhámos na organização e finalização na ficha de inventário relativa aos objetos encontrados no Castro do Vieito, fichas essas já apresentadas e descritas acima.

Figura 5 - Fotogrametria da "Fachada Traseira" da Ruína da Igreja de São Pedro da Marateca, como inventário prévio à visita in loco



Fonte: ATELIER SAMTHIAGO.2024.

No último dia de viagem, dia 30 de outubro de 2024, visitamos a Ruína da Igreja de São Pedro da Marateca, conforme estava previsto, onde realizámos o registo fotográfico de variadíssimas peças, essas que acabaram por modificar o inventário prévio, como já foi exposto. Estas peças seriam então integradas no relatório final deste estudo e investigação, realizado pelo Atelier Samthiago, a ser entregue à Câmara Municipal de Palmela. Como atividade programada para este dia, ainda fomos ao Mercado Municipal de Santarém para realizar uns retoques mínimos na moldura do azulejo. Os azulejos externos do Mercado Municipal de Santarém tinham acabado de

ser restaurados pelo Atelier Samthiago, porém, uma nova chamada por parte da Câmara Municipal de Santarém levou-nos a deslocar-nos à cidade no último dia de viagem para realizar as últimas retificações nas molduras de alguns dos painéis de azulejo. Estes ajustes foram ainda avaliados pela técnica municipal responsável pelos trabalhos de Conservação e Restauro.

O dia 31 de outubro foi dedicado apenas ao regresso ao atelier.

Figura 6 - Processo de intervenção nos azulejos do Mercado de Santarém



1.1.5. Limpeza de Tocheiros Sacros

Novamente, em contexto de atelier, seguimos com as participações nos trabalhos que nos eram atribuídos. Foi iniciado um trabalho de restauro em doze tocheiros pertencentes à Paróquia de Pousos, Diocese de Leiria-Fátima. Iniciamos, então, as intervenções com uma limpeza manual recorrendo a decapante e acetona, para que toda a camada de purpurina pudesse ser retirada dos doze tocheiros. Este primeiro processo tinha como objetivo alcançar a camada mais "profunda" dos tocheiros- sua matéria-prima (madeira) e aos possíveis douramentos aplicados previamente. Esta primeira intervenção manual pôs à exposição várias camadas de douramentos, que seriam de épocas distintas; logo, o mesmo revelava desníveis, que foram preenchidos com massa. Os excessos destas massas foram retirados com recurso a uma lixa própria para a matéria-prima em questão e também com recurso a uma

solução de 50% álcool e 50% água, aplicada com cotonetes. A intervenção terminou com o retoque nas peças com tinta dourada e com a aplicação da técnica de craquelado, que confere deliberadamente, um efeito de gretamento sob a superfície pictórica.

Figura 7 - Pormenor de tocheiro (pós- intervenções)



Fonte: Atelier Samthiago. 2025.

Figura 8 - Tocheiros (durante intervenção)



Fonte: Atelier Samthiago. 2025.

Figura 9 - Tocheiros (pós-intervenção)



Fonte: Atelier Samthiago. 2025.

1.1.6. Montagem e Catalogação de Painel Azulejar

Como trabalho final prestado ao atelier, procedemos à remontagem de um painel de azulejo figurativo, proveniente da Fábrica do Outeiro, que agora, após uma reforma, pertence a um dos campus da Universidade de Aveiro. O mesmo apresenta, após a união dos silhares, uma mulher com um cântaro na sua mão esquerda e, na sua direita uma roda dentada que pousa no chão. Este painel representa, muito provavelmente, uma alegoria do trabalho agrícola e da produção de olaria na região. Neste trabalho, procedeu-se a uma união dos silhares de azulejo, até obter uma figura concreta. Após este procedimento, realizamos um mapeamento por meio do desenho dos limites do painel, catalogando cada silhar no desenho. À posteriori, procedeu-se à etiquetagem de cada azulejo, para que, após o seu armazenamento, o painel pudesse

ser montado novamente com facilidade, sem necessidade de passar por um processo demorado de remontagem, como ocorreu no início deste exercício.[19]

Figura 10 - Armazenamento prévio à montagem



Figura 11 - Processo de remontagem



[19] Reforçamos que a Universidade de Aveiro apenas é a entidade guardiã da coleção de cerâmica da Fábrica do Outeiro, sendo que todos os direitos de autor são reconhecidos à mesma fábrica. A coleção de cerâmica da Fábrica do Outeiro encontra-se no acervo à guarda dos SBIDM- Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

Figura 12 - Catalogação do painel

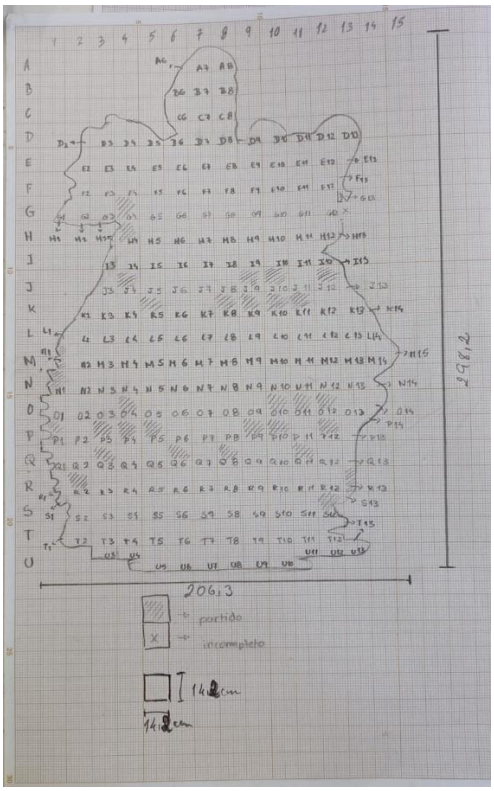


Figura 13 - Painel de azulejo finalizado



1.2. Objetos de estudo escolhidos- Porquê?

Para serem estudados neste relatório, foram escolhidos dois objetos de estudo de uma lista de trabalhos/intervenções a serem realizadas pela instituição de estágio no período de 2024/2025, sendo estes escolhidos devido à oportunidade de estarmos em contacto com os mesmos.

O primeiro objeto de estudo foi a Ruína da Igreja de São Pedro da Marateca, situada em Palmela. Como já referido acima, a oportunidade de uma viagem até à ruína, fez deste objeto um caso bastante curioso para ser explorado no âmbito do relatório de estágio. O Atelier Samthiago estava então encarregue elaborar os relatórios de estudos prévios para o projeto de Estabilização Estrutural da Ruína, nos quais participamos. No entanto, o nosso estudo não se limitou apenas a esta participação nos relatórios, optou-se por um estudo mais aprofundado sobre a história, a arquitetura e pelas leituras iconográficas e iconológicas no âmbito deste trabalho. Para além das duas viagens que conseguimos realizar ao local da ruína em questão - uma viagem com a empresa e uma outra por conta própria -, o nosso interesse pessoal por edifícios devolutos e parcialmente destruídos contribuiu, com certeza, para a atração por este caso de estudo.

O segundo caso de estudo escolhido foi o conjunto de três telas pertencentes à Igreja do Colégio, situada em Angra do Heroísmo, na Ilha Terceira, nos Açores. As telas recebidas pelo Atelier Samthiago fazem parte de um acervo de 21 telas provenientes da igreja. Os temas das telas que chegaram ao atelier eram todos eles enquadrados na imaginária dos santos jesuítas, tendo elas os seguintes temas: "*Visão Mística de São Estanislau de Kostka: São Estanislau de Kostka recebe o Meninos nos braços entregue pela Virgem Maria*", a "*Cena da vida de São Francisco de Borja: São Francisco de Borja restitui milagrosamente o juízo à rainha D. Joana*" e a "*Entrega da casula a Santo Ildefonso*". Embora pertencessem ao espólio da igreja, estas telas foram retiradas do seu espaço de origem após o terramoto que atingiu os Açores no dia 1 de janeiro de 1980. Sendo Angra do Heroísmo uma das áreas mais afetadas pelo terramoto, as telas foram conservadas no Museu de Angra do Heroísmo e, em 1991, foram movidas para o Centro de Estudo, Conservação e Restauro de Obras dos Açores. Tendo sofrido algumas intervenções ao longo dos anos em que estiveram armazenadas, esta iniciativa da

Câmara Municipal de Angra do Heroísmo, estas foram entregues a várias empresas de Conservação e Restauro, com o intuito de serem, depois, devolvidas aos seus lugares iniciais, na Igreja do Colégio. De todas as opções que nos foram apresentadas para estudo, esta foi uma das que mais nos despertou curiosidade para uma possível reflexão, pelo facto de se tratar de pintura, algo que nos é de grande interesse pessoal e pelo facto de podermos estar perante obras de um dos arquipélagos. O nosso principal objetivo recaiu numa análise mais aprofundada da sua iconografia, tendo a investigação seguido outros rumos no decurso do processo.

2. Ruína da Igreja de São Pedro da Marateca (Palmela)

Debrucemo-nos, agora, sobre a Ruína da Igreja de São Pedro da Marateca. O estudo deste objeto tornou-se bastante viável devido ao contacto próximo que o atelier estabeleceu com edifício à altura da nossa entrada na instituição de estágio. O nosso estágio iniciou-se a 14 de outubro de 2024 e a oportunidade de visitar o monumento surgiu a 28 de outubro de 2024. Logo a oportunidade temporal, aliada ao interesse pessoal por edifícios parcialmente destruídos e abandonados, levou-nos à escolha deste monumento com o objeto de estudo.

No mês de julho de 2024, a Câmara Municipal de Palmela lançou um concurso para a criação de um Projeto de Estabilização Estrutural da Ruína da Igreja de São Pedro da Marateca, que foi ganho pelo Atelier Samthiago. Com um preço base estabelecido em 24.600€, este projeto tinha de ser bastante controlado e conduzido para que esse valor não fosse ultrapassado. O objetivo era estudar e estabelecer pontos essenciais para estabilizar e recuperar a ruína de maneira a que esta pudesse ser utilizada para fins recreativos. O projeto tomado a cabo pelo Atelier Samthiago focou-se num levantamento prévio de diagnósticos, bem como num plano de ação de conservação e restauro, com o objetivo de estabilizar o edifício sem que este perdesse as características que se mantiveram desde a data da sua ruína e consequente abandono. O projeto visava tornar o local um destino de visitação local, para além da sua utilização em prol de atividades culturais. Novamente, o reforço estrutural da ruína projetou-se para que nada que esta apresentava fosse perdido. Este repousou principalmente em

ações de limpeza, encasque e capeamento do topo das paredes. Procurou, ainda, o reforço e a restituição de arcos, a reabilitação do campanário, a aplicação de gradeamento nos seus vãos de entrada, a recolocação de cantarias dispersas pelo interior do recinto, para além da normalização do pavimento do seu interior, criando soluções para evitar a acumulação de terra e águas pluviais, especialmente, perto das paredes do edifício.

Ao longo do século XX, a igreja foi sendo, gradativamente, danificada tanto interior com exteriormente, aquando do desaparecimento das janelas e de variadíssimas cantarias[20], para além dos massivos furtos do seu espólio. Os vãos acabaram por ser fechados com tijolos comuns para evitar a profanação do espaço.

2.1. História e Descrição do Edifício

Localizada no município de Palmela, distrito de Setúbal, a Ruína da Igreja de São Pedro da Marateca, reflete o que outrora foi um local importantíssimo, não só na sua história, mas também como edifício de carácter religioso que abrigava toda a população de Marateca.

No dia 1 de agosto de 1170, estava fundada a milícia na vila de Cáceres, sendo o cavaleiro Pedro Fernandes o seu primeiro mestre, como prova a sua sepultura *fundator ordinis militiae sancti jacobi*[21]. Esta surge da derrota dos mouros na vila referida, como maneira de garantir a defesa.[22] Consta-se, que em julho de 1172, houve por parte de Afonso Henriques as primeiras doações ao mestre D. Rodrigo, que usufruiria da vila de Arruda[23]. De D. Afonso I, o castelo de Monsanto, assim como havia sido o caso de Arruda é doado à Ordem *nas pessoas do mestre e do conde D. Rodrigo, mas sob uma importante reserva: os cavaleiros recebiam-no*[24]. No

[20] CÂMARA MUNICIPAL DE PALMELA. 2024.

[21] CUNHA. 2021: 37.

[22] CUNHA. 2021: 37.

[23] CUNHA. 2021: 44.

[24] CUNHA. 2021: 44.

ano seguinte, em 1173, mais concretamente no mês de setembro, ocorre mais uma doação, desta vez do castelo de Abrantes, perto do rio Tejo[25]. Arruda, Monsanto e Abrantes, não são doadas sem pensamento lógico, mas sim a pensar naquilo que é a estratégia de impedir o avanço islâmico para a Norte da linha do Tejo, sendo que o mesmo ocorre com Almada e Alcácer[26]. Estas doações estavam pensadas para proteger as terras do reino português, leonês e castelhano. A Ordem também viria a beneficiar a partir de 1186, dos castelos de Arruda, Almada, Alcácer e Palmela, doações estas por parte do rei D. Sancho I, sendo que o rei ordenava *obediência e serviço ao rei e aos seus filhos e sucessores*[27]. Aqui entra expressamente Palmela como um dos mais importantes pontos de defesa do território peninsular da conquista islâmica, sendo o que o seu castelo é posto à disponibilidade para servir a Ordem de Sant'Iago, na defesa territorial. Lembremos que, inicialmente, esta Ordem começaria como uma defesa da laicização do edifícios cristãos[28] e que mais tarde avançaria para uma defesa territorial peninsular.

Fazendo uma análise à família de Luís de Mendonça, podemos começar pelo seu avô, Nuno Furtado de Mendonça. Filho primogénito de Afonso Furtado de Mendonça, com a sua primeira esposa, Constança de Nogueira[29]. Com apenas 25 anos, é referido como fidalgo da Casa d'el Rei, D. Afonso V, quando obtém a carta de privilégio para João Galgo, besteiro e morador de Estremoz[30]. Foi seu aposentador-mor desde pelo menos 1466[31]. Fruto do seu casamento com Leonor da Silva, filha de Fernão de Carvalhal Tristão Vaz de Teixeira" e Violante Teixeira, temos António de Mendonça[32].

[25] CUNHA. 2021: 45.

[26] CUNHA. 2021: 45-46.

[27] CUNHA. 2021: 49.

[28] CUNHA. 2021:49.

[29] MENDONÇA: 17.

[30] MENDONÇA: 17.

[31] MENDONÇA: 17.

[32] MENDONÇA: 23.

António de Mendonça é dirigido para a Ordem de Avis, sendo nomeado Comendador da Santa de Beja na ordem citada a 15 de fevereiro de 1499[33]. Este também detém o título de Comendador do Cano e, pelo menos a partir de 1509, torna-se Comendador de Vieiros e Moura[34]. Em fevereiro de 1538, no Capítulo Geral da Ordem de Avis, António de Mendonça é referido como Comendador de Moura, Vieiros e Serpa[35]. É mencionado como proprietário da Quinta da Marateca[36]. Este casa-se com D. Isabel de Noronha, filha dos últimos condes de Abranches[37], do qual nasce D. Luís de Mendonça[38].

D. Luís de Mendonça sucede ao seu pai como herdeiro dos terrenos da Quinta da Marateca, como fidalgo da Casa Real, Comendador de Moura e "das pensões de Olivença na Ordem de Avis[39]", assim como sugere o diploma de 1534[40]. Terá também sucedido ao seu pai na Comenda de Vieiros até ao início da administração de D. Luís de Lencastre[41]. Casa-se com D. Isabel de Castro, filha de D. Diogo de Meneses, claveiro da Ordem de Cristo e da sua esposa D. Cecília de Meneses[42].

[33] MENDONÇA: 24.

[34] MENDONÇA: 24.

[35] MENDONÇA: 24.

[36] MENDONÇA: 24.

[37] MENDONÇA: 24.

[38] MENDONÇA: 25.

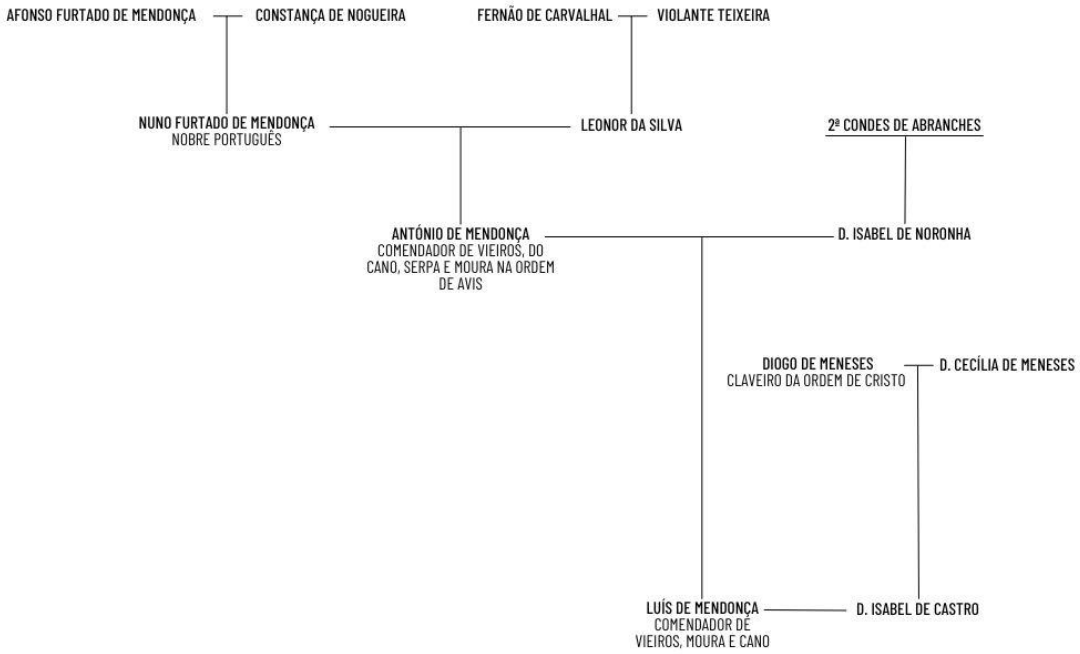
[39] MENDONÇA: 25.

[40] MENDONÇA: 25.

[41] MENDONÇA: 25.

[42] MENDONÇA: 25.

Figura 14 - Árvore Genealógica de Luís de Mendonça



Fonte: MENDONÇA, Manuel Lamas. Mendonças nas Ordens, último acesso em: 17/08/2026 Disponível em: https://www.academia.edu/38028573/Mendon%C3%A7as_nas_Ordens_doc

Contam-se dezenas de anos em que o arquivo paroquial foi alvo de um total abandono, isto que obstaculiza determinar ou conhecer a data exata da primeira igreja da Marateca, embora o ano de 1564 é indicado como o ano da inauguração da igreja pública de S. Pedro da Marateca[43]. A plano para a construção da igreja vêm por parte de D. Luís de Mendonça, comendador de Veiros, Moura e Cano *no domínio alentejano da Ordem de Avis e Senhor da Quinta da Marateca*[44] , local onde esta seria sediada.[45]

A igreja primitiva, sendo que a igreja atual e a que permanece como templo ao serviço do povo, foi inaugurada em 1966 em Águas de Moura, conta-se como sendo a quinta edificação, se houver na nossa consciência e extrema pequena, simples e pobre capela. Esta que, porém, não deve ser esquecida da nossa memória.[46] A criação da

[43] FORTUNA. 2002: 69.

[44] FORTUNA. 2002: 70.

[45] FORTUNA. 2002: 70.

[46] FORTUNA. 2002:72-73.

freguesia de São Pedro da Marateca, sabemos que antes do ano 1620, esta já se encontrava referida como tal, estas informações que se podem confirmar nos pouco documentos que sobreviveram ao abandono do arquivo paroquial já referenciado de onde *um resto de três livro e certas folhas avulsas muito mal conservadas* [47] foram capazes de serem estudadas. No entanto, António Matos Fortuna exclama que sendo esta a nossa única fonte que nos confirma tais dados, não as podemos considerar suficientes para assumir irrefutavelmente que, a criação da freguesia coincide com a inauguração da igreja e, vice-versa. A igreja não é fundada como igreja paroquial, mas sim como capela curada, no entanto a incerteza volta a cair sobre esta informação devido à contradição textual, estes que apontam que esta capela estaria anexa à Igreja de São Pedro de Palmela e mais tarde, nega-se a ele mesmo, exclamando que esta estava desmembrada de qualquer tipo de edificado[48].

-Achamos que está desmembrada a dita igreja da matriz por licença de Sua Alteza e consentimento do Ordinário. (…)

Dada na dita capela a 27 de Maio de 1565

- Está a dita capela três léguas e meia de Palmela, onde está a matriz (…)

- Esta igreja é nova e está junta à quintã de Luis de Mendonça que ele a mandou fazer. (…)[49]

Marateca ainda se encontrava sobre múnus pastoral do mesmo sacerdote, informação esta que é contrariada: São Pedro de Palmela estava sob a orientação

[47] FORTUNA. 2002: 73.

[48] FORTUNA. 2002: 73-74.

[49] FORTUNA. 2002: 201-212.

do padre Gaspar Rodrigues, enquanto São Pedro da Marateca era assistida pelo pároco Francisco Vaz[50].

O templo que é mandado erguer por D. Luís de Mendonça, é substituído pelo sacro edifício, este que mais tarde acabaria por ficar danificado pelo terramoto de 2b de novembro de 1755, este que segundo a ata da visitação do Patriarcado de 1738, seria o segundo edificado:

Achei na sacristia ornamentos antigos que não se usa, principalmente de frontais por pequenos, por serem maiores os altares que se fizeram quando se fez de novo a igreja [51]

Desde o ano de 1738, que esta igreja não apresentava ou assegurava condições a nível de segurança, como foi também destacado na ata da visitação anteriormente referida[52]. A visitação que ocorre dois anos depois volta a alertar para a urgência da conservação do templo, para além de reforçar a necessidade de assegurar as condições necessárias para que as cerimónias pudessem continuar a ser realizadas no local sem qualquer tipo de risco[53].

Na visitação de 1782, já com D. Maria I como rainha reinante de Portugal, os visitadores do Patriarcado, lamentam o estado da igreja, isto depois de 27 anos do terramoto que avassalou Lisboa.

Não há palavras com que se possa explicar o deplorável estado em que se acha esta paróquia desde o fatal terramoto de 1755…

(…)

[50] FORTUNA. 2002: 74.

[51] FORTUNA. 2002: 75.

[52] FORTUNA. 2002: 75.

[53] FOTUNA. 2002: 76.

Por todas estas tão atendíveis causas, como a igreja pertence à Ordem de Sant'Iago da Espada, de que Sua Majestade Fidelíssima é Grã-Mestra, ordeno que o reverendo prior desta igreja faça copiar estes capítulos em pública forma e os ponha na presença da Rainha Nossa Senhora para que, com zelo santo que pratica no culto divino, mande com brevidade dar as providências que costuma para a reedificação desta casa do Senhor Todo Poderoso Deus e Senhor Nosso. [54]

A última igreja é então mandada construir pela rainha reinante D. Maria I. Esta soberana que ao passar pelo local da Marateca, quando seguia para o seu palácio do Pinheiro, este localizado na margem esquerda do Sado, viu a igreja totalmente danificada e ordena a imediata construção de um novo templo. Esta edificação deveria estar pronta para que a mesma pudesse assistir à eucaristia quando regressa-se do seu palácio do Pinheiro. Segundo a tradição, essa mesma ordem da rainha foi atendida e, regressada do palácio e coutada do Pinheiro a mesma assistiu à missa no novo edifício[55].

A antiga igreja da Marateca, ainda hoje conhecida como tal, mas como já entendemos ter sido a quarta edificação, restam apenas as paredes. Os moradores vizinhos do local reconhecem bem o local e o seu estado, destacando o telhado que caiu em agosto de 1926[56] há mais de três quartos de século, no momento deste relatório.

[54] FORTUNA. 2002: 77.

[55] FORTUNA. 2002: 78-79.

[56] FORTUNA. 2002: 78.

2.2. A ruína na atualidade

Atualmente, a Ruína da Igreja de São Pedro da Marateca encontra-se isolada de qualquer outro edifício, à exceção do cemitério que lhe é adossado. Este tem uma dependência, da qual não sabemos a sua antiga funcionalidade, intervencionada, provavelmente por moradores, que ainda se encontra em uso e tem acesso por uma das portas interiores da capela-mor. A igreja encontra-se atualmente sem telhado desde a data referida, sendo possível ver vestígios desta cobertura sob as terras acumuladas dentro da ruína. Até aos dias de hoje, não encontramos qualquer registo de reconstrução da cobertura. Exteriormente, é possível perceber o completo abandono do edifício, principalmente na estrutura, que se encontra gravemente danificada, e já se percebe alguns materiais internos, como suportes metálicos, sendo que o vigamento já se encontra exposto. Embora apresente um número significativo de entradas, o único acesso ao interior da ruína é pela porta exterior da sacristia, pois todas as demais foram posteriormente fechadas com tijolo e argamassas. Ao entrar na sacristia, temos um vão que nos dá acesso à capela-mor e outro que nos dá acesso à única nave da igreja. A sacristia também se encontra sem qualquer resguardo quanto à cobertura, apresentando vários pedras de tamanhos significativos no solo, que provavelmente pertenciam à cobertura desta dependência. Voltando ao tema de acumulação de terras e resíduos no solo de toda a igreja, para além de poderem ocultar, como já foi referido, os despojos do telhado, ainda encobrem o pavimento original e partes da estrutura que foram desabando com o passar dos anos.

2.3. Perceção do Património Azulejar da Igreja

Como já referido, foi realizada uma visita *in loco* à Ruína da Igreja de São Pedro da Marateca, que nos possibilitou participar na elaboração das fichas de inventário a serem inseridas no Projeto para a Estabilização Estrutural da Ruína. O contacto com o edificado foi igualmente fundamental. Já no interior do edifício, detetámos marcas nas paredes que correspondiam, claramente, a painéis de azulejo, sendo que ainda podíamos ver vestígios destes colados no seu local original, junto ao chão. Durante a recolha das peças para inventário, houve uma reflexão profunda sobre o que poderíamos estudar neste

mesmo edifício e percebemos que os azulejos seriam um ótimo tema para analisar e aprofundar. Em conversa com Dr.ª Ângela Martins, funcionária do Atelier Samthiago, descobrimos que tais painéis azulejares encontravam-se "abrigados" pelo Seminário Maior de São Paulo de Almada, informação confirmada no livro de Vítor Serrão e José Meco[57]. Estabeleceu-se como objetivo o estudo iconológico e iconográfico desses elementos, situando-os na ruína da Igreja da Marateca, a fim de identificar a sua ordem desde o pórtico até à capela-mor. Foi considerada, ainda, a proposta de reintegração destes painéis, retirados devido à destruição, no edificado. Para a leitura, partiremos, do pórtico, seguiremos para a nave e acabaremos na capela-mor. É necessário ter em atenção que os únicos painéis de que temos a certeza da colocação no edifício original são os que ladeiam a entrada.

2.3.1. O destino dos azulejos da igreja de São Pedro da Marateca

Mesmo tendo sido recolhidos do seu local original- Igreja de São pedro da Marateca (ruína), não encontramos registos, como já foi referido, da posição original destes painéis na antiga Igreja de São Pedro da Marateca, exceto os dois que ladeiam a porta principal da igreja. No total, a Ruína da Igreja de São Pedro da Marateca apresentava 10 painéis de azulejo, dos quais 9 deles estão distribuídos pelas dependências do Seminário Maior de São Paulo de Almada. Quanto ao décimo painel de azulejo, no livro *Palmela Histórico-Artística um inventário do património artístico concelhio*, Vítor Serrão e José Meco defendem que este poderá estar encaixotado, ainda por montar[58]. Os painéis de azulejos, provenientes da antiga igreja, embora estejam expostos no seminário, apresentam alguns erros de montagem, com azulejos trocados e alguns em falta. Os painéis não estão, assim, completos, principalmente no que diz respeito às suas molduras. A antiga Igreja de São Pedro da Marateca, como já foi referido, apresenta ainda as marcas das argamassas dos painéis azulejares nas paredes do edifício, massas essas que foram "expostas" após o ano de 1926, ano em que ocorreu o

[57] SERRÃO, MECO. 2007.

[58] SERRÃO, MECO. 2007:401.

desmoronamento do telhado[59]. Todos os nove painéis expostos no seminário são pintados de azul sobre branco, tipologia característica da primeira metade do século XVIII; a sua parte inferior era caracterizada por um tom alaranjado com um sombreado castanho, sendo que estas azulejos ainda eram visíveis na ruína à data da nossa visita, em abril de 2025.

Figura 15 - Destaque da zona inferior da moldura do azulejo com a cena S. Pedro a fazer andar um coxo



Fonte: SERRÃO, Vítor; MECO, José. (2007). Palmela Histórico-Artística: um inventário do património artístico concelhio. Edições Colibri/Câmara Municipal de Palmela

Assim como já foi indicado, estamos perante um programa azulejar incompleto- nove de dez painéis. No entanto, apesar de não termos o conjunto completo, iremos aprofundar-nos nos painéis que é possível observar *in loco* no Seminário Maior de São Paulo de Almada, ou apenas nas imagens que podemos encontrar no livro *Palmela*

[59] SERRÃO, MECO. 2007:398.

histórico artística um inventário do património artístico conselhio, fonte fundamental para este nosso estudo. Neste mesmo livro, vemos que estes azulejos são indicados como possivelmente da autoria de Francisco Jorge da Costa, devido à análise estilística que pode ser feita aos azulejos[60].

A revista ARTis On N.º 6 (2018) "Quem Faz O Quê: Processos Criativos em Azulejos[61]", apresenta-nos um artigo dentre vários, denominado "Quem Faz O Quê: A Produção de Azulejos na Época Moderna (séculos XVI a XVIII)[62]", da autoria de Rosário Carvalho e Celso Mangucci, no qual Francisco Jorge da Costa é considerado "mestre azulejador da Casa do Infantado e da Real Casa das Obras[63] ". Embora Francisco Jorge da Costa seja mencionado brevemente para sustentar a matéria que estava a ser debatida, os autores do artigo remetem-nos ao colóquio da Dr.ª Professora Sandra Costa Saldanha, no qual a biografia do "mestre ladrilhador" é reanalisada. Do colóquio da Dr.ª Professora Sandra Costa Saldanha, tivemos acesso apenas ao seu resumo de apresentação, o que foi suficiente para enriquecer o nosso relatório. No resumo do colóquio, intitulado "Francisco Jorge da Costa (1749-1829): um mestre ladrilhador ao serviço da Casa Real[64]", somos informados sobre a importância de Francisco Jorge da Costa. Este foi uma ilustre figura da azulejaria portuguesa, durante o seu tempo de atividade (2ª metade do século XVIII), trabalhando tanto em azulejo ornamental como em azulejo figurativo. A escassez de fontes bibliográficas suscita dúvidas quanto ao papel efetivo deste artista na atividade azulejar. O exato título deste autor, na história da arte do azulejo ainda permanece uma incógnita, ou seja, não podemos assumir que Francisco Jorge da Costa era apenas pintor, somente ladrilhador, exclusivamente azulejador, ou se desempenhava até todos estes papeis como artista completo[65]. Como referido anteriormente, este era mestre azulejar da Casa do Infantado e da Real Casa das Obras. Os seus trabalhos concentravam-se principalmente em encomendas de

[60] SERRÃO, MECO. 2007:401.

[61]CARVALHO, MANGUCCI. 2018.

[62] CARVALHO, MANGUCCI. 2018.

[63] CARVALHO, MANGUCCI. 2018.

[64] SALDANHA, Sandra. 2017.

[65] CARVALHO, MANGUCCI. 2018:16.

índole régia, como os exemplos do Palácio de Queluz, o Palácio da Ajuda, do Convento da Estrela, da Cadeia do Castelo, dos Quarteis do Campo de Ourique, etc. Filho do mestre ladrilhador, António Jorge da Costa, Francisco Jorge da Costa dá continuidade ao ofício familiar, preservando-o através da oficina estabelecida em Lisboa[66].

Seguindo a ideia da atribuição destes painéis[67] a Francisco Jorge da Costa, podemos confirmar um rococó na arquitetura e no gosto decorativo da moldura, sendo esta quase sempre igual em todos os painéis apresentados. Sobre um fundo marmoreado, Vítor Serrão e José Meco descrevem-nos a arquitetura da moldura da seguinte forma:

> *apresenta três pedestais e pilastras laterais ondulantes, terminado por ábacos de remate reto (...) ao meio dos quais pousam vasos floridos (...). A parte historiada está envolvida por uma densa moldura de concheados, volutas e elementos vegetais (...) a cartela da base de cada painel, com legendas alusivas aos temas representados. Esta moldura sobrepõe-se às pilastras laterais, ressaltando dos ábacos destas e formando um elevado espaldar recortado (...) no centro do qual se destaca uma cabeça feminina com toucado em forma de concha, contornado por coroa de flores e folhagens.*[68]

Nem todos os azulejos apresentam, porém, a moldura completa ou apresentam uma moldura.

---

[66] SALDANHA, Sandra. 2017.

[67] De maneira geral, podemos dizer que os painéis azulejares apresentam medidas de 13 a 17/18 azulejos de altura, 13 quando apresenta os vasos que ladeiam e rematam a arquitetura da moldura do azulejo nas extremidades laterais e 17/18 quando contabilizamos através da zona central. Quanto à sua largura é comum encontrar até 12 azulejos, por norma

[68] SERRÃO, MECO. 2007:402.

Figura 16 - Moldura do azulejo



Fonte: SERRÃO, Vítor; MECO, José. (2007). Palmela Histórico-Artística: um inventário do património artístico concelhio. Edições Colibri/Câmara Municipal de Palmela

2.4. Estudo Iconográfico e Iconológico dos painéis de Azulejo

Como referido anteriormente, a igreja apresentava dez painéis azulejares: dois que ladeavam a porta principal da igreja, quatro colocados nas paredes da única nave, um de cada lado do arco triunfal e ainda dois na capela-mor. Conseguimos perceber estes posicionamentos, numa visita *in loco*, pois as argamassas onde os azulejos estavam assentados ainda são visíveis.

2.4.1. S. Pedro faz andar um coxo

Figura 17 - S. Pedro faz andar hum coxho em nome de Iezus



Fonte: SERRÃO, Vítor; MECO, José. (2007). Palmela Histórico-Artística: um inventário do património artístico concelhio. Edições Colibri/Câmara Municipal de Palmela

Assim sendo, comecemos com um dos painéis de azulejo que estaria nas paredes da entrada, no lado da epistola, à direita de quem entra. Com a inscrição *S. Pedro faz andar/ hum coxho em nome de Iesus*, presente na cartela, este painel encontrava-se colocado na parede à entrada da igreja, do lado das escadas que davam acesso ao coro alto.

Na parte historiada, podemos ver três homens: dois em pé e um no chão, sob uma arquitetura que os abriga a todos. O homem que se está no chão tem as pernas irregulares estendidas à sua frente e as muletas que o ladeiam. Este ainda parece dirigir

a palavra aos outros dois que o olham. Os dois homens em pé têm vestes semelhantes, sendo estas uma túnica interior e um manto que se enrola em volta dos seus corpos. No caso do homem sentado no chão, este tem a sua nudez tapada por um pequeno e simples tecido que alcança o seu ombro e lhe caí pelas costas. Todos os homens descritos encontram-se descalços. O episódio apresentado no painel azulejar pode ser considerado o momento que antecede o milagre exposto na cartela. Descrito nos Act 3,1-9[69], São Pedro estaria na companhia de São João, dirigindo-se ao Templo para orar. Num certo momento, um homem coxo de nascença é trazido e colocado à porta do templo para pedir esmola como sempre fazia, dirigindo-se aos dois apóstolos. Pedro reporta-se para o homem, dizendo que não possuía qualquer objeto de valor, porém poderia oferecer-lhe o que tinha. São Pedro, invocando o nome de Jesus Cristo, ordena ao homem que se levante e comece a caminhar. Com a ajuda do apóstolo, o homem levanta-se do chão e começa a andar. Este acompanha Pedro e João no louvor ao Senhor no próprio Templo, sendo todos os presentes testemunhas deste milagre.

Após a análise deste episódio, podemos assumir que o coxo será representado pelo homem que se encontra no chão, devido à representação das suas pernas retorcidas e ao facto de este se fazer acompanhar de um par de muletas. Já os dois apóstolos, Pedro e João, serão representados pelos dois homens de pé, voltados para o homem deitado. São João, normalmente o mais jovem, logo acreditamos que seja o homem da esquerda devido ao seu cabelo farto e à ausência de barba. Enquanto São Pedro normalmente apresenta-se de cabelo ralo e barba cheia, sendo um dos apóstolos mais velhos da esfera de amigos de Jesus Cristo e São João o mais novo deste grupo. É importante referir que o posicionamento deste painel à entrada da igreja não é por acaso, pois trata-se de um milagre de S. Pedro e a igreja é dedicada a este apóstolo.

[69] Act 3,1-9.

2.4.2. Cornélio Centurião é baptizado por S. Pedro

Figura 18 - Cornelio Centurião he baptizado por S. Pedro



Fonte: SERRÃO, Vítor; MECO, José. (2007). Palmela Histórico-Artística: um inventário do património artístico concelhio. Edições Colibri/Câmara Municipal de Palmela

O outro painel que estaria a ladear a porta principal da entrada na igreja, à esquerda de quem entra, o lado do evangelho, onde se encontra a pia batismal, exibe, na sua cartela, a inscrição *Cornelio Centurião he/ Baptizado por S. Pedro*. O facto de este painel estar instalado do lado da pia batismal da igreja é bastante curioso, dado que o tema tratado estar diretamente ligado ao batismo; ou seja, não estamos perante uma mera coincidência, mas sim algo meticulosamente pensado.

Neste painel, podemos ver um vasto conjunto de pessoas que se reúnem à esquerda, em grupo, e ainda podemos observar um homem ajoelhado ao centro da cena e outro, à direita, que estende a sua mão sobre quem se ajoelha. Todos estes encontram-se abrigados naquilo que parece ser um "cenário interior", ou seja, estarão dentro de algum edifício, com panejamentos que caem atrás do grupo de pessoas à

esquerda. O ambiente interior referido parece ser intercomunicante com o exterior, podendo ser observado através das colunas que são representadas atrás dos panejamentos. Na Bíblia, o episódio descrito acima é retratado nos Act 10, 1-48[70], *Cornélio, centurião da corte itálica*[71]. Cornélio, membro do grupo dos temente de Deus, é uma figura extremamente generosa com o povo, fazendo doações em grandes quantidades. Este rezava bastante a Deus, como crente que era, e, certo dia, teve a visão do anjo de Deus, que lhe ordenou, a procura de Simão, mais conhecido como Pedro. Cornélio não demorou muito para reunir dois dos seus servos e um dos seus guardas para partirem em direção a Jope, a fim de encontrar Pedro e trazê-lo até Cornélio Centurião. São Pedro, encontrava-se hospedado em Jope quando recebeu os homens de Cornélio, convidando-os a entrar e combinando que partiriam no dia seguinte. Assim como foi proferido, Pedro, os guardas e o servo de Cornélio tomaram o caminho em direção a Cesareia, onde Cornélio Centurião já o esperava, acompanhado de parentes e demais amigos. Nesse espaço, Pedro inicia um sermão perante todos os presentes, quando o Espírito Santo desceu sobre todos os que escutavam a Palavra, entrando também em todos os pagãos. Pedro, então, ordenou que fossem batizados em nome de Jesus Cristo.

> *Pedro então declarou: "Poderá alguém recusar a água do baptismo aos que receberam o Espírito Santo, como nós?" E ordenou que fossem baptizados em nome de Jesus Cristo*[72]

Seguindo para a leitura dos painéis da nave, encontramos expostos no Seminário Maior de São Paulo de Almada apenas três dos quatro que originalmente ocupavam as paredes da nave. A ordem da leitura a seguir, não indica o posicionamento dos painéis, visto que não encontramos documentos que indique a posição original dos painéis na

[70] At 10, 1-48.

[71] At 10, 1.

[72] At 10, 47-48.

nave da antiga igreja. Assim sendo, iremos seguir a ordem de leitura utilizada no livro de Vítor Serrão e José Meco.

2.4.3. Oração de S. Pedro e Queda de Simão Mago

Figura 19 - O Apostolo orando, em virtude de cuya oração se percipitou Simão Mago no Seo voo



Fonte: SERRÃO, Vítor; MECO, José. (2007). Palmela Histórico-Artística: um inventário do património artístico concelhio. Edições Colibri/Câmara Municipal de Palmela

Iniciamos então a nossa leitura pelo painel que apresenta na sua cartela a seguinte inscrição: *O Apostolo orando, em virtude/ de cuya Oração se percipitou Simao*

Mago no/ Seo voo[73]. A parte historiada, apresenta-nos uma multidão reunida junto a um edifício, atrás de um homem entronado no topo de um lanço de escadas. Estes parecem ser militares e clérigos daquele que se encontra sobre o trono, que, por sua vez, parece ser um membro da realeza. Ainda observamos mais duas multidões, quase frente a frente, rodeando categoricamente a composição central do azulejo: um homem ajoelhado e um homem caído sobre o chão. O homem que se encontra de joelhos ergue a cabeça aos Céus, acompanhando o gesto com uma união das mãos, em sinal de oração. O fundo desta composição é preenchido por elementos vegetalistas e arquitetónicos como árvores e edifícios.

Na *Legenda Dourada*[74], encontramos no capítulo de *São Pedro, apóstolo* ta descrição do episódio de Simão Mago. Também nos Act 8, 9.24[75], temos acesso a uma breve menção à tentativa de compra do *Dom de Deus*[76] por Simão Mago. A *Legenda Dourada*, conta-nos a história de Simão Mago, o mágico que se dizia ser o Filho de Deus por meio dos seus feitiços. São Pedro e São João, vão em "missão" de desmascarar Simão Mago e os seus feitiços perante o imperador Nero e o povo. Estes teriam de provar que Simão Mago não passava de um feiticeiro e que não era, de forma alguma, o prometido Filho de Deus. Muitas foram as provas que Simão Mago propôs, principalmente a Pedro, como o episódio da ressuscitação de um jovem que já havia falecido. Ao contrário de Pedro, que cumpria todas as provas com sucesso através da invocação do nome de Cristo, Simão Mago nunca saía triunfante das suas próprias provas. Após esta última prova, Simão Mago é expulso do império de Roma pelo próprio Imperador Nero. Após alguns anos, este volta à cidade, onde restitui imediatamente a sua amizade com o imperador, convocando também uma multidão para que testemunhassem mais um dos seus "milagres". O mago afirmava conseguir voar pelos céus ao atirar-se de uma altíssima torre. Com recurso aos feitiços, Simão Mago consegue realmente voar pelos céus impressionando todos os que o observavam. Pedro e João encontravam-se junto à multidão e, ao testemunhar tal ato, João comunicou a Pedro

[73] SERRÃO, MECO. 2007.

[74] VORÁGINE. 1996: 347 e 351.

[75] At 8, 9-24.

[76] At 8, 19.

que a sua função era rezar, comunicação que foi logo atendida por Pedro, que se lançou sobre os seus joelhos em oração. Durante a sua oração, Pedro proclama: *Espíritos de Satanás que levais este homem pelo ar! Eu vos ordeno que não o segures mais e que o deixes só para que caia e falhe*[77], fazendo com que Simão Mago caísse sobre o chão, perante todos os que ali se encontravam reunidos. Após a leitura desta passagem da *Legenda Dourada* e da observação da imagem descrita, podemos afirmar que o homem deitado no chão é Simão Mago após a queda do voo, enquanto o homem ajoelhado com as mãos juntas em oração é Pedro. Este invocava, como nos desafios anteriores propostos por Simão Mago, Jesus Cristo para que Ele retirasse o demónio do mago e revelasse a farsa ao Imperador e ao Povo de Jerusalém. O homem que se encontra sentado no trono, com militares e clérigos ao seu redor, será o Imperador Nero, a quem Simão Mago tentava convencer ser o Filho de Deus. Os restantes personagens que acompanham estas figuras de destaque e que compõem a reprodução representam o povo de Jerusalém.

[77] VORÁGINE. 1996:351.

2.4.4. Cena da Pregação de S. Pedro no Cenáculo

Figura 20 - A sua primeira pregaçao no Ce(n)aculo feita as diversas gentes q ahi Sea chauão no sagrado dia de pentecostes



Fonte: SERRÃO, Vítor; MECO, José. (2007). Palmela Histórico-Artística: um inventário do património artístico concelhio. Edições Colibri/Câmara Municipal de Palmela

Um dos outro painéis que estariam na nave da Igreja de São Pedro da Marateca, encontram-se com a seguinte inscrição na sua cartela: *A sua primeira pregaçao no/ Ce(n)aculo feita as diversas gentes q ahi Sea/ chauão no sagrado dia de pentecostes*.

Na parte historiada observamos um homem de braços abertos, rodeado por dois grupos, que parece dirigir a palavra a ambos. O grupo que se encontra atrás do homem parece prestar total atenção ao que é dito, enquanto o grupo em frente a este parece discutir entre si. Conseguimos ainda perceber um terceiro grupo, no fundo da composição, que provavelmente ouviria o que o homem dizia. Todas as personagens mencionadas acima encontram-se abrigadas por um edifício, pormenor percetível pelo avanço de colunas até metade da representação. Segundo esta observação e pela

inscrição na cartela do painel, encontramos nos Act 2, 14-36[78], a passagem onde Pedro, acompanhado pelos restantes apóstolos, dirige a palavra aos homens da Judeia e a todos os outros que residiam em Jerusalém, proclamando, assim, a vontade do Senhor. Explica a todos os presentes que tudo o que decorre e decorrerá será apenas a vontade de Deus. Como descendente do profeta David, Jesus Cristo foi o enviado à terra como o prometido Filho de Deus, aquele que se sentaria à direita do Pai nos Céus. Partindo da leitura desta passagem, o homem de pé que gesticula será Pedro, a proferir o discurso acima citado, tendo o grupo dos apóstolos à sua retaguarda, que o ouvem atentamente. Sabendo que o grupo apostólico é composto por doze apóstolos, conseguimos contar apenas onze apóstolos nesta imagem. As restantes gentes que se apresentam dispersas pela composição serão o povo a quem Pedro falava, sendo que estas se encontravam sob o abrigo do Cenáculos, sala onde Jesus Cristo ceou pela última vez com os seus apóstolos.

[78] At 2, 14-36.

2.4.5. Cena da Entrega das chaves a S. Pedro

Figura 21 - Osenhor entregando Aschaves, a S. Pedro



Fonte: SERRÃO, Vítor; MECO, José. (2007). Palmela Histórico-Artística: um inventário do património artístico concelhio. Edições Colibri/Câmara Municipal de Palmela

Partindo agora para análise do último painel disponível que pertenceria à nave da antiga igreja da Marateca, encontramos a seguinte inscrição na sua cartela: *Osenhor entregando/Aschaves, a S. Pedro*.

O painel apresenta-nos uma cena exterior com árvores que parecem ser palmeiras, casas e um rebanho de ovelhas, destacado à frente das casas, mais próxima do primeiro plano da representação. Podemos constatar a presença de um grupo de dez pessoas em pé e apenas um homem ajoelhado perante o grupo citado e perante um homem com resplendor sobre a sua cabeça, que indica divindade. Localizado em Mt 16,

18.19[79], estamos perante a passagem do ato da entrega das chaves a São Pedro por parte de Jesus Cristo:

> *(...) Também Eu te digo: Tu és Pedro, e sobre esta Pedra edificarei a Minha Igreja e as portas do inferno nada poderão contra ela. Dar-te-ei as chaves do reinos dos céus, e tudo quanto ligares na terra ficará ligado nos céus, e tudo quanto desligares na terra será desligado nos céus*[80]

A partir da análise destes dois versículos e fazendo um paralelo entre o texto e a imagem que nos é apresentada, concluímos que o homem com o resplendor é Jesus Cristo, no ato exato da entrega das duas chaves da Igreja a Pedro- uma de ouro e outra de prata [81], e que São Pedro será o homem prostrado perante Jesus Cristo. Os restantes personagens que se encontram atrás de Pedro são os apóstolos, sendo que, novamente, contamos apenas dez elementos na totalidade [82]. O rebanho de ovelhas que ladeiam Jesus Cristo assumem aqui um significado cristológico, como o Cristo Bom Pastor, fazendo uma menção aos cristãos *Apascenta os meus cordeiros*[83], ordem esta que também foi dirigida a São Pedro.

[79] Mt 16, 18-19.

[80] Mt 16, 18-19.

[81] MUELA. 2003:364

[82] Temática explorada mais à frente neste relatório

[83] Jo 21, 15.

Seguimos com a nossa leitura para os painéis que estariam colocados nas paredes colaterais ao arco triunfal. Estes são de menor altura que os restantes e apresentam os seguintes temas: “São Pedro curando os enfermos com a sua sombra” e “São Pedro e a visão dos animais impuros”.

2.4.6. Cena de S. Pedro curando os enfermos com a sua sombra

Figura 22 - S.Pedro Sarando os Imferm-os com aSua Sombra, passeando per onde estauao postos aesse fim



Fonte: SERRÃO, Vítor; MECO, José. (2007). Palmela Histórico-Artística: um inventário do património artístico concelhio. Edições Colibri/Câmara Municipal de Palmela

Iniciamos a nossa leitura destes dois painéis com aquele o que exibe o seguinte título *S. Pedro Sarando os Imferm-/os com aSua Sombra, passeando/Per onde estauão postos aesse fim*, esta que assim como nos painéis anteriores, encontra-se na sua cartela.

O painel azulejar acima permite-nos perceber que este episódio decorre em ambiente exterior, devido à presença de um edifício, com as respetivas portas e janelas e com aquilo que se assemelha a uma *loggia*. Podemos ver um homem de pé, que agarra o seu manto com a mão direita e estende a esquerda para a frente do seu corpo, apontando ligeiramente, para um outro homem. Este outro homem, para quem aponta, encontra-se ajoelhado à sua frente, separados apenas por uma muleta. Atrás do homem de pé, apresentam-se três pessoas que o observam, e este pequeno grupo também está sentado no chão. Dois deles têm as mãos unidas em posição de oração, e o outro terceiro elemento encontra-se mais afastado, com um muleta caída do seu lado esquerdo, tendo a sua outra mão apoiada sobre uma outra muleta. Situado em At 5, 14-15[84], temos descrito o episódio retratado no painel azulejar:

> *Sempre em maior número, se agregavam em massa homens e mulheres acreditando no Senhor, a tal ponto que traziam os doentes para as ruas e colocavam-nos em enxergas e catres, a fim de que à passagem de Pedro, ao menos a sua sombra cobrisse alguns deles.*[85]

Após a leitura desta passagem bíblica, podemos considerar que a personagem central da representação, é São Pedro. Como referido na passagem bíblica, este demonstra-se a caminhar na rua e os enfermos foram-se agregando à sua volta. Tanto do seu lado esquerdo quanto do seu lado direito, encontramos pessoas ajoelhadas ou semideitadas no chão, esperando a cura, tendo estas sido, propositalmente, trazidas à rua para serem curados apenas pela sombra de Pedro, que passava por ali. Alguns

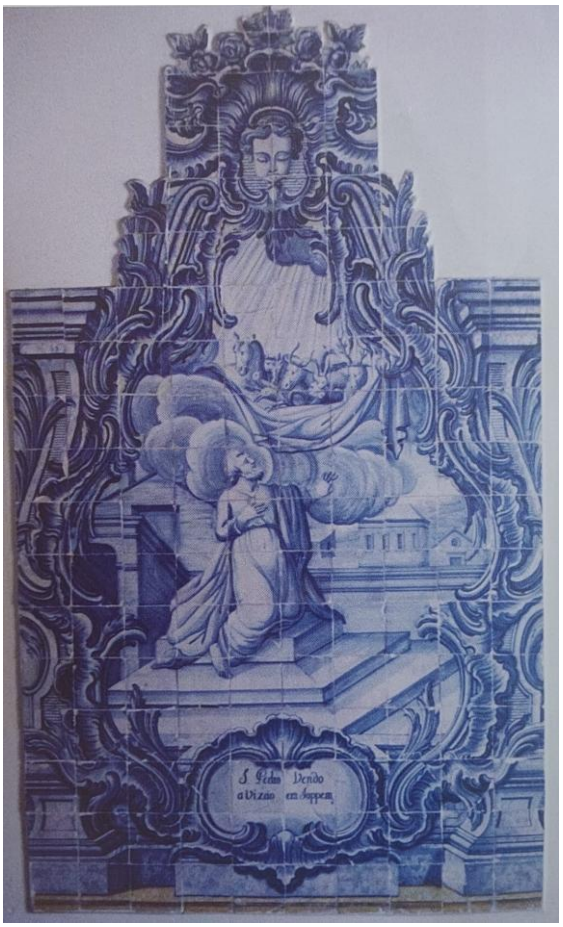
[84] At 5, 14-15.

[85] At 5, 14-15.

objetos que sustentam a ideia de que estas personagens são doentes são as bengalas e as muletas caídas ao lado delas.

2.4.7. Cena de S. Pedro e a visão dos animais impuros

Figura 23 - S.Pedro Vendo aVizão em loppem



Fonte: SERRÃO, Vítor; MECO, José. (2007). Palmela Histórico-Artística: um inventário do património artístico concelhio. Edições Colibri/Câmara Municipal de Palmela

O outro painel que pertenceria ao conjunto instalado nas paredes do arco triunfal da igreja apresenta, na sua cartela, a seguinte inscrição: *S. Pedro Vendo/A Vizão em Ioppem*.

A parte historiada deste painel, permite-nos observar um homem ajoelhado sobre três escadas, com vestes longas, entre as quais um manto, que se estende para trás das suas costas, pendendo no seu braço esquerdo. Este repousa a sua mão direita

sobre o peito enquanto a mão esquerda estende-se para o lado onde surge uma nuvem. Esta nuvem apresenta sobre si vários animais, como cavalos, vacas, cabras, etc. Por trás dos animais, surge um resplendor de luz que desce em direção ao homem e aos animais. Nos Act 10, 10-15[86], temos relatada a visão de Pedro sobre os animais impuros. Enquanto orava, Pedro foi interrompido pela fome e, enquanto lhe preparavam algo para comer, foi surpreendido por uma visão vinda dos Céus. Uma voz arrebatadora surgiu, tentando-o a matar e a comer os animais, a tal ponto que Pedro negou veemente, pois este nunca tinha comido nada profano ou impuro. No entanto, a voz soou novamente, dizendo que aquilo que Deus tinha purificado não poderia ele achar impuro. Isto foi repetido três vezes antes de se recolher novamente aos Céus, deixando Pedro confuso. No azulejo, vemos retratado São Pedro no momento de contemplação perante o céu aberto que lhe revelava esse cenário. São Pedro encontra-se ajoelhado, olhando para o céu admirando os animais envolvidos nas nuvens, provavelmente prestando atenção àquilo que a voz lhe dizia. Este painel encontra-se incompleto devido à falta de remates nas pilastras.

Transitando agora para os dois últimos painéis deste programa, que se encontrava na Igreja de São Pedro da Marateca, agora em ruínas, iremos abordar os seguintes temas: *Pregação de S. Pedro em Jerusalém* e o *Encontro de S. Pedro e S. Paulo*.

[86] At 10, 10-15.

2.4.8. Cena da Pregação de S. Pedro em Jerusalém

Figura 24 - Aprodigiosa Missao q fez em Ieruz-alem de q Seconurterão Sinco mil almas



Fonte: SERRÃO, Vítor; MECO, José. (2007). Palmela Histórico-Artística: um inventário do património artístico concelhio. Edições Colibri/Câmara Municipal de Palmela

Iniciamos esta leitura com o painel que apresenta a seguinte inscrição: *Aprodigiosa Missao q fez em Ieruz-/alem de q Seconurterão Sinco mil almas*.

No painel, podemos visualizar um homem entre os demais, que se vão agregando em torno dele. Este está de pé, em relação a algumas outras personagens da multidão, que se estão sentados ou ajoelhados. Este tem a sua mão esquerda à disposição do grande manto que carrega sobre os ombros, segurando-o à altura da sua cintura, enquanto a sua mão direita encontra-se estendida para a frente do seu corpo, em direção à multidão. É ainda percetível que esta cena se desenrola num ambiente exterior, devido aos edifícios visíveis no fundo da composição. A multidão parece prestar atenção ao que o homem poderá estar a dizer enquanto o olham. Como já foi descrito, as pessoas que compõem a multidão estão em diferentes posições: ajoelhadas, sentadas

ou até a pé, e algumas ainda apresentam pormenores gestuais como as mãos juntas ao peito ou diante do corpo em oração. O episódio descrito acima e escrito na cartela do azulejo pode ser localizado nos Act 3, 12-36[87]; Act 4, 1-4[88], onde é exposta a pregação de São Pedro ao povo em Jerusalém, bem como a conversão das cinco mil almas, como resultado das palavras proferidas pelo apóstolo. Poderemos então assumir que o homem no centro da composição é São Pedro que se dirige à população, pregando a morte de Jesus Cristo e a libertação de Barrabás. As suas palavras de conversão e o consequente arrependimento da multidão, permitir-lhes-iam alcançar o perdão dos seus pecados. Este prega ao povo por ter negado Cristo como o único salvador. Em meio à pregação de Pedro surgiram os *sacerdotes, o chefe da guarda do Templo e os saduceus*[89], que prenderam Pedro e João, que o acompanhava. A multidão que rodeia Pedro é, neste sentido, o povo de Jerusalém que se juntava aos milhares para ouvir o apóstolo, e podemos observar, através dos gestos deles, já descritos acima, sinais de oração, conversão e arrependimento pelo que sucedeu com Jesus Cristo.

[87] At 3, 12-36.

[88] At 4, 1-4.

[89] At 4,1.

2.4.9. Cena do Encontro de S. Pedro e S. Paulo

Figura 25 - O encontro com S. Paulo E adisputa q tiverao aCerca dos Indeos egentios



Fonte: SERRÃO, Vítor; MECO, José. (2007). Palmela Histórico-Artística: um inventário do património artístico concelhio. Edições Colibri/Câmara Municipal de Palmela

Analisando agora o último painel do programa a que temos acesso, deparamo-nos com o tema de São Pedro e São Paulo em Roma e a sua discussão sobre os gentios algo que é intitulado na cartela do painel azulejar com a seguinte inscrição: *O encontro com S. Paulo/E adisputa q tiverao aCerca dos Indeos/ egentios*.

No painel azulejar, podemos ver dois homens de frente um para o outro. O que está de costas para o espetador vira-se ligeiramente para a sua direita, dando-nos um vislumbre de "intimidade" da provável conversa que ocorre entre ambos. Ambos olham para o lado direito da representação estendendo um dos seus braços para este mesmo lado. No fundo desta representação, podemos também observar vegetação e edifícios, o que nos faz presumir que estamos perante um episódio ambientado no exterior. O

episódio que nos é apresentado no painel azulejar é descrito em Gl 2, 11-21[90], onde Pedro é chamado pelo nome de Cefas, uma das suas denominações mais conhecida. Nesta passagem bíblica, é-nos dito que Pedro encontrava-se a comer entre os pagãos em Antioquia. Porém, com a chegada dos homens por parte de Tiago, Pedro afastou-se imediatamente do local onde estava, com receio da possível censura destes[91]. Paulo, na Carta aos Gálatas[92], enfrenta Pedro, que, aos seus olhos não agia corretamente. Na parte historiada do painel azulejar, podemos ver então dois homens em pé que se falam, podendo assim assumir que estes serão Pedro e Paulo aquando da sua discussão. No episódio conhecido como *O incidente de Antioquia*[93], os dois são representados a gesticular, ambos virados para o mesmo lado apontado nessa mesma direção. Embora conheçamos a identidade dos dois homens representados, a sua distinção é bastante difícil; no entanto, dada esta circunstância, podemos ter em conta as vestes, a importância de Pedro neste programa azulejar e as características iconográficas das personagens. Se partirmos da primeira premissa, Paulo seria aquele que se encontra de frente do espetador, devido à maneira que o seu manto se cruza frente ao seu peito e se dobra sobre o seu pescoço, algo bastante comum nas suas representações. A segunda hipótese colocada, apresentar-nos-ia Pedro de frente para o espetador devido às suas características como personagem principal nestes painéis azulejares. Outra questão é que Paulo é normalmente representado com uma barba mais farta e comprida, enquanto Pedro apresenta-se com uma barba mais curta, encaracolada, tal como os seus cabelos. Com base nas hipóteses levantadas acreditamos que São Pedro seria a figura voltada para o observador.

Ao longo da análise dos azulejos, pudemos constatar que São Pedro era sempre acompanhado apenas por dez apóstolos que, com ele, deveriam completa onze dos doze apóstolos de Jesus Cristo. Recorrendo à passagem bíblica Mt 26, 14-16[94], ficamos a saber que Judas Iscariotes, conhecido comumente como "O Traidor", viria a entregar

[90] Gl 2, 11-21.

[91] Gl 2, 11-13.

[92] GL 2. 11-13.

[93] Gl 2, 11.

[94] Mt 26, 14-16.

Jesus Cristo aos príncipes dos sacerdotes, o que culminaria na sua crucificação e morte. Colocamos a hipótese de o artista não o colocar junto dos outros apóstolos, por não achar que este mereça estar perto do Salvador, sendo esta prática já bastante recorrente. Esta solução é recorrente na iconografia desde a Idade Média, como é o caso do fresco da autoria de Giotto de Bondone pertencente à Capela Scrovegni, intitulado "Ascensão de Cristo, Detalhe da Vida e Paixão de Cristo" (c.1226-1337).

Figura 26 - Fresco da Capela Scrovegni, da autoria de Giotto de Bondone intitulados "Ascensão de Cristo, Detalhe da vida e Paixão de Cristo" (c.1226-1337)



Fonte: MEISTERDRUCKE. Ascensão de Cristo, Detalhe da Vida e Paixão de Cristo. Último acesso em: 17/08/2016. Disponível em: https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Giotto-(c.1266-1337)/1119627/Ascens%C3%A3o-de-Cristo,-Detalhe-da-Vida-e-Paix%C3%A3o-de-Cristo,-de-Giotto.html

Como podemos ver na figura, sobre um fundo azul e rodeado por anjos de ambos os lado, Jesus Cristo, sobre uma nuvem, eleva os braços e o olhar ao Céu. Na parte inferior da pintura, dois anjos foram representados entre dois grupos de pessoas: do nosso lado direito observamos seis homens aureolados e, do lado esquerdo do observador, uma mulher aureolada, assim como os cinco homens que se encontram à

sua retaguarda. Este episódio é destacado na bíblia em dois momentos: nos Act 1, 9-11 e em Lc 24,50-53. Novamente, na parte inferior, temos a Virgem Maria que presenciou este milagre, acompanhada pelos apóstolos, totalizando 11 homens.

Em Mt 28, 16[95] podemos ler o seguinte: *Os onze discípulos partiram para a Galileia, para o monte que Jesus lhe tinha indicado* [96]

Em Mc 16, 14[97], também lemos o texto abaixo:

> *Por fim, Jesus apareceu aos onze discípulos enquanto estavam a comer. Jesus repreendeu-os por falta de fé e pela dureza de coração, porque não tinham acreditado naqueles que O tinham visto ressuscitado* [98]

Por fim em Lc 24, 9[99], vemos aquilo que é conhecido pelo *Undecim*, usado por Louis Réau no seu livro *Iconographie de l'Art Chrétien*[100]: *Voltaram do túmulo e anunciaram tudo isto aos Onze, bem como a todos os outros*[101]

A partir do momento da Traição de Judas, onde este ganha mais destaque pelas suas ações, os apóstolos são sempre referidos como apenas onze homens. Referimo-nos à teoria, *Undecim* (Aux Onze) utilizado por Louis Réau no livro referido, exatamente para se referir à redução do colégio apostólico, assim como podemos ler na transcrição abaixo:

---

[95]Mt 28, 16.

[96] Mt 28, 16.

[97] Mc 16, 14.

[98] Mc 16, 14.

[99]Lc 24, 9.

[100] RÉAU, 1957.

[101] Lc 24, 9.

Scènes

Les scènes se répartissent topographiquement en deux séries :

Les Apparitions aux femmes, aux pèlerins de Emmaüs, aux Onze, à saint Thomas qui eurent lieu à Jérusalem (…) [102]

C'est pourquoi on multiplia les Apparitions aux disciples : à Pierre, à Jacques le Mineur, aux Collège de Onze, à Thomas, sans trop savoir s'il fallait les localiser à Jérusalem ou en Galilée. [103]

Um outro termo que podemos usar para estas práticas de exclusão de Judas Iscariotes é *Demnatio Memoriae*, ato intencional de apagar a memória dos traidores, principalmente, em Roma.[104] Temos ainda de apontar o seguinte: após o episódio da Traição de Judas, devemos considerar do apóstolo, porém, ainda outros factos impõem-se, como a morte como consequência dos seus próprios atos:

Então Judas, o traidor, ao ver que Jesus fora condenado, sentiu remorso e foi devolver as trinta moedas de prata aos sumos sacerdotes e anciãos, dizendo: "Pequei, entregando à morte sangue inocente". Eles responderam: "E o que é que nós temos a ver com isso? O problema é teu". ***Judas atirou as moedas para o santuário, saiu e foi enforcar-se.*** [105]

[102] RÉAU, Louis, 1957 : 554.

[103] RÉAU, Louis, 1957 : 560.

[104] OMISSI, 2016.

[105] Mt 26, 3-5.

Resumindo de maneira mais global, a ausência de um dos apóstolos no programa azulejar pode acontecer devido a um certo desprezo que se cria em torno do "traidor" de Jesus Cristo; ou seja, os artistas entendem que, por tradição, Judas Iscariotes não deve acompanhar o Salvador, a não ser quando este desempenha o papel principal Última Ceia, onde a traição é anunciada e na consequente Traição. Esta ideia estaria mais associada ao conceito ao termo *Damnatio Memoriae*, onde a ausência é premeditada. Se assumirmos o conceito *Undecim* (Aux Onze), utilizado e explorado por Louis Réau, este explora a redução apostólica após a Traição de Judas, que também é seguida pelo suicídio do apóstolo.

Enquanto comiam; Jesus disse: "Eu vos garanto: um de vós vai trair-Me". Eles ficaram muito tristes e, um por um, começaram a perguntar-Lhe: "Senhor, serei eu?" Jesus respondeu "Quem Me vai trair é aquele que mete comigo a mão no prato. O Filho do Homem vai morrer, conforme está escrito a respeito d'Ele. Porém, ai dele que trair o Filho do Homem. Seria melhor que nunca tivesse nascido!"
Então Judas, o traidor, perguntou: "Mestre, serei eu?" Jesus respondeu-lhe. "É como acabas de dizer" [106]

2.5. Breve estudo de peças outrora pertencentes à ruína

Para além do programa azulejar acima explorado, foram recuperados ainda algumas outras peças pertencentes à igreja, mesmo após a queda do telhado no ano de 1926. Após esta data, o espólio da Igreja de São Pedro da Marateca, ficou "acessível" a todos os públicos, tornando-se alvo de variadíssimos roubos. No entanto, ainda foi possível recolocar algumas peças do espólio sobrevivente, tais como um emblema[107]

[106] Mt 26, 21-25.

[107] SERRÃO, Meco. 2007: 409.

pétreo, um lavabo, uma imagem de São Pedro, a pia batismal, uma imagem de Nossa Senhora do Rosário com o Menino e um *Missale Romanum*.

Acima do portal da Igreja Paroquial de São Pedro da Marateca, em Águas de Moura, foi instalado o emblema pétreo alusivo a São Pedro e à Ordem Militar de Santiago, à qual a antiga igreja pertencia, como já foi explanado acima. Este é constituído pela cruz relativa a Santiago. Sobrepondo a cruz de Santiago, temos uma coroa papal com tripla coroa e duas chaves que se aplicam uma sobre a outra, obtendo a forma de "X". A tiara papal com tripla coroa e as duas chaves estão diretamente relacionadas com a iconografia de São Pedro, visto que este foi o primeiro papa da Igreja, assim como foi o escolhido por Jesus Cristo para receber as chaves da Igreja e do Céu, sendo uma de ouro e outra de prata, como já vimos anteriormente na análise dos episódio azulejar. A tiara papal tem as suas fitas a cair sobre as chaves, entrelaçando-se nas mesmas[108].

Figura 27 - Emblema pétreo de S. Pedro proveniente da igreja antiga



Fonte: SERRÃO, Vítor; MECO, José. (2007). Palmela Histórico-Artística: um inventário do património artístico concelhio. Edições Colibri/Câmara Municipal de Palmela

[108] SERRÃO, MECO, 2007:409.

Onde se ergue, tradicionalmente, o guarda-vento[109], este colocado logo depois da porta principal para resguardo dos fieis das condições meteorológicas, foi levantada uma parede para ser integrado o lavabo. O lavabo encontrava-se na sacristia da antiga Igreja de São Pedro da Marateca e possivelmente pertencia à época da intervenção, no tempo de D. Maria I. A sua pia é alongada e retangular, de mármore rosa, e ainda são apresentadas duas carrancas das quais saía água. O seu remate e base apresenta apontamentos mais trabalhados, com detalhes em volutas de mármore branco que entram em contraste como mármore rosa mais escuro no preenchimento dos espaços vazios, sendo que ainda é apresentada uma cruz com uma cor marmoreada rosa mais clara no remate da peça.

Figura 28 - Lavabo barroco proveniente da igreja antiga



Fonte: SERRÃO, Vítor; MECO, José. (2007). Palmela Histórico-Artística: um inventário do património artístico concelhio. Edições Colibri/Câmara Municipal de Palmela

[109] MUSEU DOS TERCEIROS DE PONTE DE LIMA. 2026.

Do espólio da Ruína da Igreja de São Pedro da Marateca, sobreviveu uma escultura de madeira que representa São Pedro trajado como papa. Este facto pode ser constatado a partir da tiara papal de tripla coroa encimada por uma cruz. Esta tiara de tripla coroa, também já foi observada e analisada no emblema pétreo. Nesta escultura, São Pedro segura na sua mão direita uma cruz pontifícia, caracterizada por ter três braços horizontais, todos de diferente tamanhos[110]. Na sua mão esquerda, como é próprio da sua iconografia, segura um livro e as chaves. Original da antiga Igreja de São Pedro da Marateca, esta escultura poderá remontar ao século XVI[111].

Figura 29 - Imagem de S. Pedro proveniente da igreja antiga



Fonte: SERRÃO, Vítor; MECO, José. (2007). Palmela Histórico-Artística: um inventário do património artístico concelhio. Edições Colibri/Câmara Municipal de Palmela

[110] MUSEU DE ALBERTO SAMPAIO. 2020

[111] SERRÃO, MECO, 2007:412.

Do lado oposto à escultura, do outro lado da nave, está a pia batismal que pertencia à antiga igreja. Esta apresenta-se com taça e com pé canelados. Ambos em granito, como é adotado nas decorações pétreas que ainda se encontra na ruína, principalmente na base dos púlpitos. Quanto à parte de cima desta pia batismal, não podemos afirmar que pertencerá à pia batismal primitiva.

Figura 30 - Pia batismal proveniente da igreja antiga



Fonte: SERRÃO, Vítor; MECO, José. (2007). Palmela Histórico-Artística: um inventário do património artístico concelhio. Edições Colibri/Câmara Municipal de Palmela

As próximas duas peças das quais vamos falar, não poderão ser acompanhadas de imagens devido à indisponibilidade de visitar a Igreja Paroquial de Águas de Moura. No entanto, sabemos que se trata de uma imagem setecentista de Nossa Senhora do Rosário com o Menino, para além de um *Missaloe Romanum* de 1890, impresso Ratisbona, na Alemanha, que se encontra guardado nas dependências da Igreja Paroquial de Águas de Moura[112].

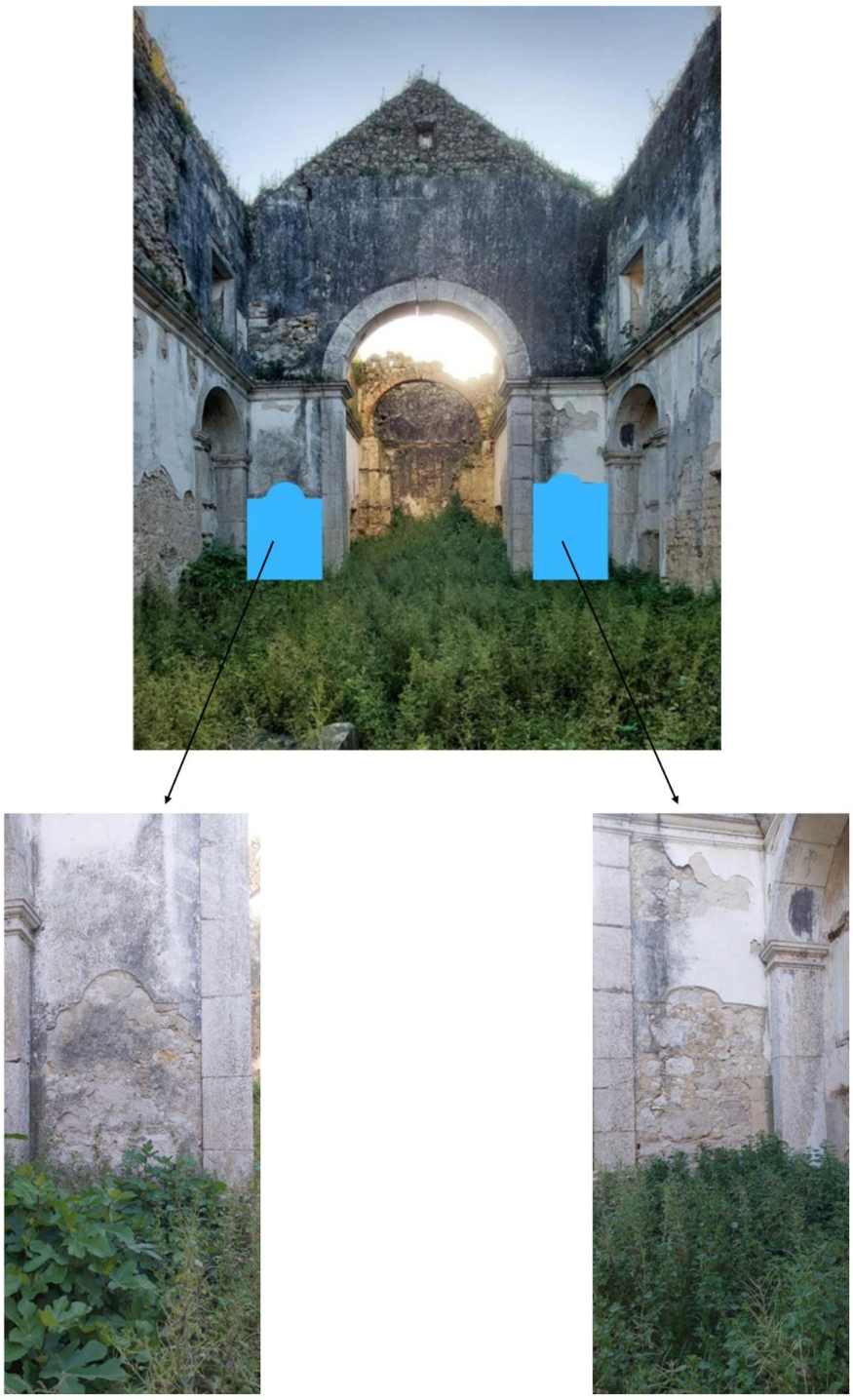
[112] SERRÃO, MECO, 2007:412 e 413.

2.6. Proposta de reprodução de dois painéis azulejares

Como já referido acima, no ponto (adicionar após retificação de títulos) a viagem a Setúbal, para a realização completa do inventário das peças a serem alvo de intervenções de conservação e restauro na Ruína da Igreja de São Pedro da Marateca, contribuiu bastante para o nosso interesse pelo estudo dos azulejos que se encontravam na igreja. Como também já foi explanado, este programa não se encontra no seu local de origem; porém as marcas de argamassa nas paredes foram, precisamente, o fator que mais nos levou a aprofundar este tema. Também por iniciativa da Dr.ª Ângela Martins, debruçamo-nos logo sobre a iconografia explorada acima, com a ideia de idealizar uma maneira de devolver este contexto à ruína. Infelizmente, por impossibilidade de visitar o Seminário Maior de São Paulo de Almada, não conseguimos apresentar a posição dos nove painéis instalados nos aposentos do seminário, não nos sendo também permitido, neste relatório, apresentar um contexto de como estão atualmente. Após compreendermos que era necessário dar contexto ao programa azulejar, fazer e explicar os temas nele retratados, entendemos que poderíamos, eventualmente, avançar com uma proposta para que esta obra fosse "reintroduzida" no local de origem. Esta reintrodução, não poderia ser de todo invasiva, sob pena de recorrer aos exemplares originais, o que poderia levar à sua degradação. A proposta que melhor se adequa à finalidade dos trabalhos de estabilização estrutural, para transformar a ruína num espaço recreativo para a população, assenta nas réplicas azulejares. Ora, como este espaço ficará a céu aberto, a solução em papel ficou fora de questão. Soluções em painéis acrílicos também são uma alternativa bastante perecível, devido aos danos que a impressão sofreria com a exposição prolongada ao sol e às águas da chuva. Mesmo que esta solução fosse eventualmente usada, num curto espaço de tempo os painéis teriam de ser substituídos devido ao desgaste das cores da reprodução azulejar. Com estas possibilidades analisadas, acreditamos que as réplicas azulejares seriam a melhor solução para devolver este tipo de património à ruína. Sabendo que a réplica dos nove painéis seria um grandioso investimento, optamos por sugerir as réplicas dos painéis azulejares que pertenceriam às paredes contíguas ao arco triunfal, considerando que esta seria uma posição estratégica em relação à entrada e ao observador. Os painéis a serem replicados são o de *S. Pedro Sarando os Imferm-/os com*

aSua Sombra, passeando/ Per onde estalão postos aesse fim e o de *S. Pedro Vendo/A Vizão em Ioppem*.

Figura 31 - Construção Ilustrativa da Proposta de Reintegração Azulejar



Para perceber melhor esta dinâmica e auscultar os preços, entramos em contacto com a profissional em réplica azulejar, Anabela Cardoso. Esta, depois de visualizar as imagens dos painéis, apresentou-nos não só orçamentos, mas também alguns conceitos. A profissional estabeleceu, desde logo, a barreira que separa a réplica e a Conservação e Restauro: a réplica corresponde a uma reprodução idêntica ou estilizada do original noutro suporte, enquanto, na Conservação e Restauro, há intervenção diretamente na peça, que lhe devolve contexto histórico-artístico. Para esta proposta, a profissional Anabela Cardoso, apresentaria a réplica com os conceitos que foram expostos acima. Os novos azulejos seriam então colocados nas paredes que ladeiam o arco triunfal, onde se encontrariam os originais, preservando, assim, uma atividade ou intervenção invasiva que poderia, eventualmente, levar ao desgaste ou perda dos exemplares originais.

Figura 32 - Azulejo com a cena de S. Pedro curando os enfermos com a sua sombra



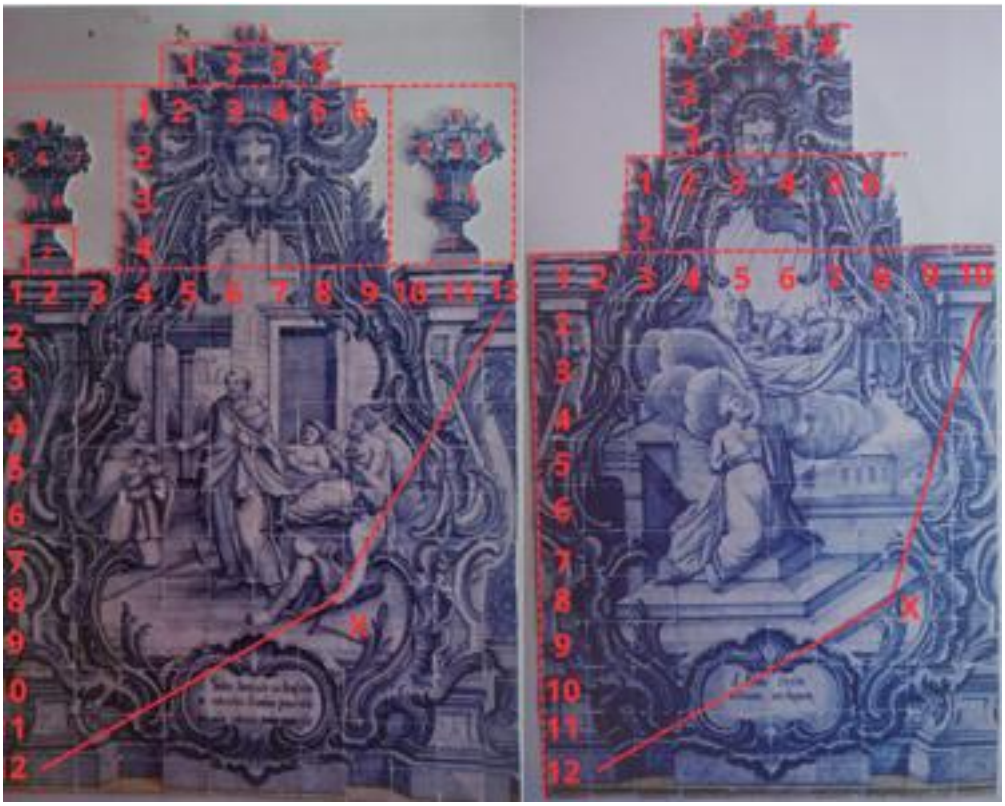
Fonte: SERRÃO, Vítor; MECO, José. (2007). Palmela Histórico-Artística: um inventário do património artístico concelhio. Edições Colibri/Câmara Municipal de Palmela

Figura 33 - Azulejo de S. Pedro e a visão dos animais impuros



Fonte: SERRÃO, Vítor; MECO, José. (2007). Palmela Histórico-Artística: um inventário do património artístico concelhio. Edições Colibri/Câmara Municipal de Palmela

Figura 34 - Esquema de Contagem de Azulejos



Com este contacto, como já foi referido acima, tentamos também perceber qual poderia ser o orçamento possível para a reprodução dos dois painéis. A especialista em réplica azulejar, contactada para nos apresentar alguns valores, indicou que cada azulejo ficaria na ordem dos 17€ + IVA (23%). Através do método de contagem apresentado na imagem, concluímos que a réplica do painel *S. Pedro Sarando os Imferm-/os com aSua Sombra, passeando/ Per onde estalão postos aesse fim*, ficaria a um total de 3.213€ + IVA (23%) e o painel *S. Pedro Vendo/A Vizão em Ioppem* estaria na casa dos 2.516€ + IVA (23%). Nesta proposta apresentamos apenas os dados orçamentais para as réplicas azulejares, sem incluir a mão de obra de colocação dos painéis e nem o transporte.

Abaixo, é apresentada uma tabela com aquilo que são as contas dos azulejos e dos custos para a reprodução das réplicas.

Tabela 2 – Tabela elucidativa do Sistema de Contagem

Valor de Azulejo	Metodologia de Contagem (Fotos)	Metodologia de Contagem	Total por Painel	Total de Ambas as Réplicas
17€ + IVA		12x12= 144 4x6= 24 144+24+8+7+4+2= 189 189x17€ = **3.213€ + IVA**	**3.213 + IVA**	**5.729€ + IVA**
		10x12= 120 2x6= 12 3x4=12 120+12+12+4= 148 148x17€ = **2.516€ + IVA**	**2.516€ + IVA**	

Na tabela acima, como referido, procedeu-se à contagem dos azulejos de cada painel, além de se apresentar as contas em relação ao orçamento. Na primeira coluna foram inseridos os valores de cada azulejo e a percentagem do IVA. A segunda coluna, apresenta os painéis a serem alvo de réplica, com uma solução de cotagem por multiplicação, sendo este sistema de contagem apresentado em números na terceira coluna. Na quarta coluna é apresentado o valor orçamental por painel e, na quinta, o orçamento total de ambas as réplicas.

Mesmo já tendo apresentado os dados nos parâmetros orçamentais, esta proposta não pode ignorar aquilo que é considerado um falso histórico. Por falarmos de réplicas azulejares, temos de ter em atenção alguns pontos para que os espetadores não confundam aquilo que vêm com um original, mas sim reconheçam tratar-se de uma réplica. No art. 12º da Carta de Veneza de 1964, *Carta sobre a Conservação e restauro de Momentos e Sítios*, podemos ler o seguinte:

> *Os elementos destinados a substituir as partes inexistentes de uma edificação devem integrar-se harmoniosamente no conjunto, distinguindo-se sempre das partes originais, a fim de que o restauro não falseie o significado artístico ou histórico do documento.*[113]

Percebemos, de maneira clara, com a citação acima, que algo que seja acrescentado ao edifício que não seja proveniente da própria edificação tem de ser devidamente identificado em relação ao que é a própria arquitetura. Este tipo de medidas previstas, em cartas e convenções, discutidas e redigidas ao longo dos anos, pretende precisamente evitar o erro do espetador, bem como almejam preservar os mais variados patrimónios da maneira mais correta e segura, para que este não se perca.

[113] CARTA DE VENEZA. 1964.

Neste caso, após a instalação dos painéis, com as devidas autorizações, terá de existir informação que os acompanhem e indiquem que estes são apenas réplicas dos originais expostos no Seminário Maior de São Paulo de Almada- nove dos dez painéis totais. Estes dados, que poderão ser colocados numa placa informativa, terão de conter uma ficha mais técnica, data de produção, autor, bem como a identificação e uma breve descrição do episódio retratado.

Para além desta proposta, incentivamos o destaque das marcas de argamassa visíveis nas paredes internas da ruína, como parte importe do legado azulejar que outrora pertenceu à Igreja de São Pedro da Marateca. Ou seja, propomos que estas não sejam intervencionadas, a não ser para o seu eventual destaque, propondo ao espetador o contexto do programa completo de azulejos, marcas estas que seriam, mais uma vez acompanhadas com a devida informação principalmente a nível de enquadramento histórico-artístico.

Estas duas propostas pretendem, no final da intervenção, a nível Estrutural e a nível de Conservação e Restauro, trazer de volta à ruína-viva a memória do que no seu passado, foi o seu legado, espólio e ornamentação. Pretende levar os visitantes a colocarem-se no papel de viajantes no tempo e voltar à igreja antes do seu abandono e, com toda a informação disponível, a imaginar-se a viver o seu cotidiano com este edifício como parte dele. As propostas querem não só permitir uma viagem no tempo, mas também suscitar aos visitantes da ruína questões sobre a sua história como um todo e tentar perceber que rumo tomou o edificado até chegar ao que podem observar.

3. Telas da Igreja do Colégio de Angra do Heroísmo

3.1. Igreja do Colégio de Angra do Heroísmo

Localizada no Largo Prior do Crato, no Centro Histórico de Angra do Heroísmo, comumente conhecida como Igreja do Colégio ou Igreja dos Jesuítas, ladeia o Palácio dos Capitães-Generais e é considerada um Imóvel de Interesse Público.[114] Em meados do século XVI, no ano de 1568, por vontade de D. Sebastião, surge a iniciativa da criação de um Colégio nas ilhas, o viria a acontecer em data posterior. No mês de março de 1570, chegam à ilha Terceira os primeiros 11 religiosos jesuítas, enviados pelo Provincial Leão Henriques. Estes religiosos ocuparam a Casa da Santa Casa da Misericórdia a partir do dia 1 de junho desse mesmo ano. João da Silva do Canto, oferece, no ano de 1575, para instalação do Colégio, várias casas com uma capela anexada, casas estas que seriam ocupadas pelos religiosos referidos. Nesse mesmo ano, é destacado para criar o desenho oficial do Colégio, o arquiteto Francisco Dias, que se desloca a Angra do Heroísmo para esse mesmo efeito, sendo que 56 anos depois, quem assume a direção das obras é o mestre Bento Tinoco. A Igreja do Colégio, com invocação de Santo Inácio de Loyola, fundador da Companhia de Jesus, é então fundada no dia 17 de junho de 1651.[115]

Santo Inácio de Loyola, como referido, foi o fundador da Companhia de Jesus, Ordem aprovada e aceite pelo papa Alessandro Farnese no dia 27 de setembro de 1540. Mesmo tendo sido idealizada por sete estudantes da Universidade de Paris, foi Inácio de Loyola aquele que avançou como oficial fundador. Para além de fundador da Companhia, foi o grande "filosofo" por detrás de todas os ideais desta instituição, incluindo a vertente arquitetónica. Tratando-se de uma ordem de missionários que visava a *defesa e propagação da fé e aperfeiçoamento das almas e na vida e na doutrina cristã*[116], os mosteiros foram substituídos, amplamente, por casas, residências e colégios, como é o caso do que estamos a tratar. O lado pedagógico que esta ordem

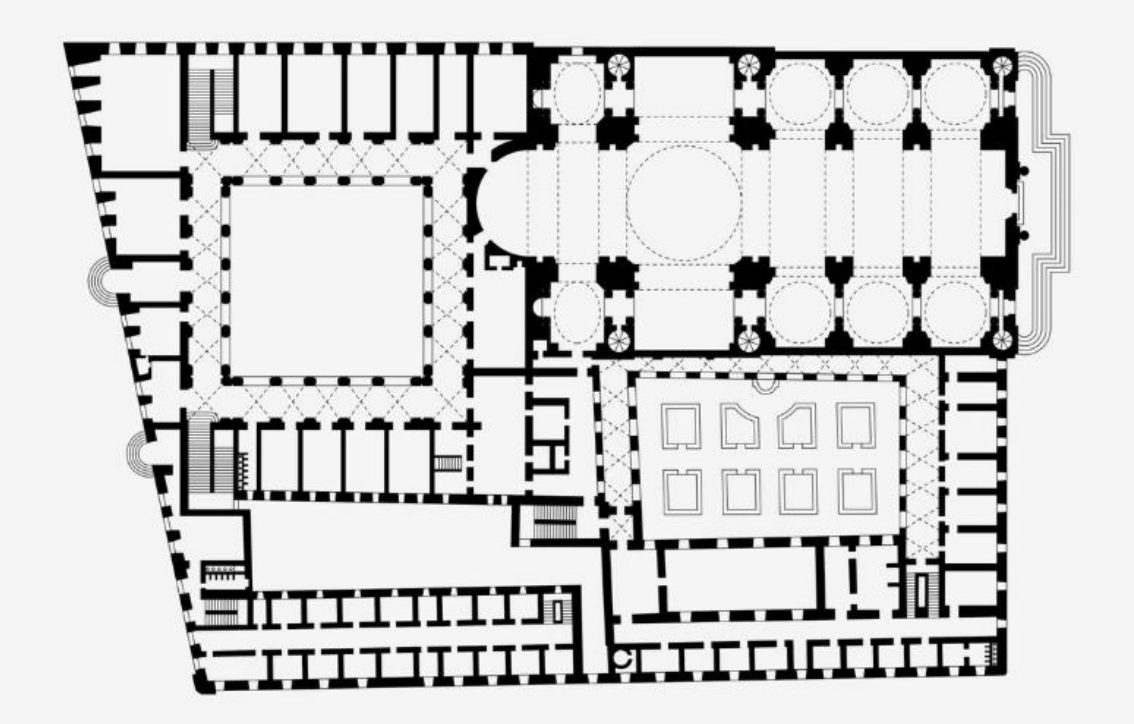
[114] GOVERNO DOS AÇORES.

[115] FIGUEIREDO. 2005.

[116] ROCHA, Vítor. 2010: 54

promovia, inicialmente, para um grupo mais específico e que se foi alargando para todos os tipos de público, influenciou diretamente na arquitetura dos próprios colégios, onde os jesuítas se reuniam para catequizar.[117] Durante os meados do séculos XVI (1558-1578), Giovanni Tristano foi o responsável pela arquitetura pertencente à Companhia de Jesus, em Itália, tendo como modelo o Colégio Romano, modelo este que se espelhou na casa-mãe da Companhia, a Chiesa del Gesù.[118]

Figura 35 - Planta do Colégio Romano

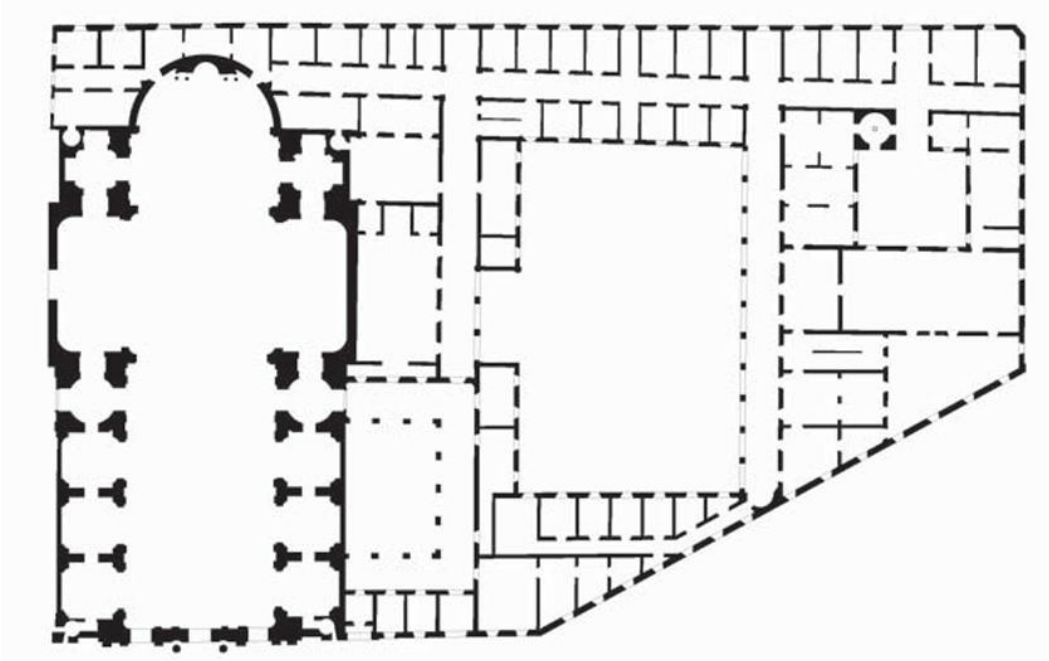


Fonte: KORBI, Marson. (2023) From College to Campus The Architecture of Education from medieval Europe. Burning Farm. Último acesso em: 17-09-2026, disponível em: https://burning.farm/essays/from-college-to-campus

[117] ROCHA, Vítor. 2010: 55

[118] ROCHA, Vítor. 2010: 58

Figura 36 - Planta da Chiesa del Gesù



Fonte: ROCHA, Vítor (2010). Colégio do Espírito Santo – Contributos para uma aproximação a estética da Companhia de Jesus, Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura na Universidade de Évora. Universidade de Évora.

Francisco Dias, irmão jesuíta que traçou a ilustre Igreja de São Roque, em Lisboa e, como já referido, foi também o homem destacado para traçar o Colégio em Angra do Heroísmo. Esta prática de serem religiosos responsáveis pela arquitetura foi bastante comum na Companhia de Jesus, principalmente padres arquitetos pertencentes à ordem.[119] Um nome bastante ilustre e referido na construção jesuíta continental, nas ilhas e mais tarde no Brasil.

Como podemos ver no Colégio Romano (fig.), e na Chiesa del Gesù (fig.) constatamos que a Igreja do Colégios, em Angra do Heroísmo apresenta uma estrutura bastante semelhante a ambas. A igreja apresenta uma única nave, capelas laterais intercomunicantes entre si, um transepto inscrito e capela-mor que corresponde à largura da nave. Na planta da Chiesa del Gesù e na Igreja do Colégio, encontram-se duas

[119] ROCHA, Vítor. 2010: 59

capelas em ambos os lados da capela-mor, algo que não se pode ver no Colégio Romano. Porém, compreende-se que os espaços sacros evoluem conforme a mudança dos tempos e mudança de arquitetos, que, no entanto, mantêm o princípio da casa-mãe da Companhia de Jesus.

Passando para a parte exterior do edifício, temos uma fachada principal bastante simétrica, com o corpo central ladeado por dois corpos laterais da mesma altura, estes rematados com platibanda e pináculos. O edifício é marcado por dois registos, sendo que, no primeiro, no corpo central, destaca-se o vão principal retangular. Este vão é emoldurado por pilastras toscanas, rematadas com pináculos sobre o entablamento e é ainda ladeado por outros dois vãos menores, encimados por frontões semicirculares. O vão principal é encimado por janela de varandim de guarda metálica, esta ladeada por pilastras rematadas com pináculo. A janela com varandim é coroada com um óculo circular. Os vão laterais são encimados por janelas com grades metálicas, rematadas por cornija sobressaída de onde surge uma segunda janela. No segundo registo, existem três vãos retilíneos, sendo o vão central emoldurado por pilastras. O vão central é encimado por um frontão triangular e os laterais são rematados por frontões semicircular. Nos corpos laterais, observam-se dois vãos retangulares gradeados, encimados por janela com varandim de grade metálica, rematada com uma cornija sobressaída de onde surge um vão semicircular, no primeiro registo. O segundo registo dos corpos laterais é composto por vãos de volta perfeita emoldurados por pilastras. O edifício é, exteriormente, marcado por uma coloração branca e ocre[120].

Continuando agora com a descrição apenas da Igreja do Colégio, encontramos uma apenas uma nave em falsa abóbada de berço, caixotões de talha, com moldura e rosetões centrais. As capelas laterais abrem-se para a nave única, através de arcos de volta perfeita assentes em pilastras toscanas. As capelas laterais intercomunicantes, apresentam, assim como a nave, uma solução em cobertura em falsa abóbada de berço, sendo ainda adornadas, no seu interior, com retábulos de talha dourada. A capela-mor

[120] FIGUEIREDO, 2005.

apresenta-se com cobertura em falsa abóbada de berço composta por vinte e cinco caixotões. As suas paredes laterais são revestidas com azulejos azul e branco, com representações de cenas pastorais, sendo que acima deste silhar são visíveis tribunas e telas. Na parede fundeira ergue-se um retábulo-mor de talha dourada com dois andares, definido por três eixos de colunas coríntias. No sacrário embutido, observa-se uma tribuna de arco de volta perfeita, que ocupa toda a altura do retábulo sendo que nos eixos laterais encontramos dois nichos sobrepostos (dois de cada lado). Este conjunto é rematado por um frontão semicircular com uma ornamentação de ordem fitomórfica[121].

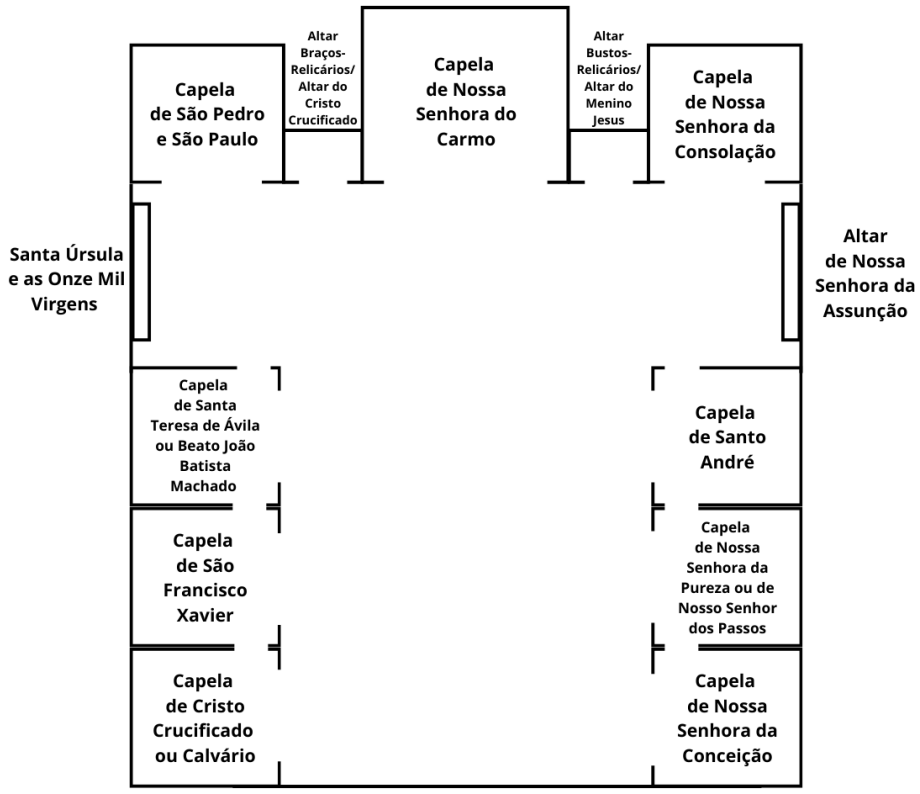
Figura 37 - Igreja do Colégio (exterior)



Fonte: Fotografia da autoria de Raul André dos Santos Xavier. (Google).

[121] FIGUEIREDO, 2005.

Figura 38 - Planta do interior da Igreja do Colégio



3.2. Contextualização histórica das Telas da Igreja do Colégio

Contando com 36 pinturas de cavalete no total, sendo 35 pinturas em tela e uma sobre madeira, a Igreja do Colégio, viu estas obras serem retiradas após o sismo que atingiu os Açores, a 1 janeiro de 1980. Este afetou, principalmente, as ilhas de São Jorge, Graciosa e Terceira, sendo que a cidade de Angra do Heroísmo foi a cidade mais afetada pelo abalo[122]. A tomada desta medida foi efetuada na igreja em estudo e noutras igrejas da cidade que sofreram ou poderiam vir a sofrer qualquer tipo de danos, como medida preventiva. Entre as igrejas em que tal ocorreu temos a Catedral de Angra do Heroísmo e a Igreja do antigo Convento das Concecionistas, entre outras. As telas da Igreja do Colégio foram colocadas, separadamente, em placas de madeira e fixadas com agrafes

[122] FERREIRA (aut.). 2016.

de inox nas margens. Depois deste procedimento, estas foram armazenadas no Museu de Angra de Heroísmo, instalações estas que estavam operacionais desde o ano de 1977. Em 1991, as telas foram transferidas para as novas instalações do Centro de Estudo, Conservação e Restauro de Obras de Arte dos Açores, onde foram armazenadas ainda nas placas de madeira e sempre na posição vertical, sendo que estas eram periodicamente verificadas e alvo de tratamentos esporádicos. Foram executados trabalhos de Conservação e Restauro em 14 pinturas ao longo dos anos, sendo que, em 2024, inicia-se estes mesmos trabalhos para as últimas 22 pinturas que restavam armazenadas[123].

Figura 39 - Sistema de Armazenamento das Telas (exterior)



Fonte: Paula Romão (Direção Regional da Cultura dos Açores).

[123] Informação cedida por Paula Romão (Direção Regional da Cultura dos Açores).

Figura 40 - Sistema de Armazenamento das Telas (interior)



Fonte: Paula Romão (Direção Regional da Cultura dos Açores)

Através do livro *História da Arte nos Açores (ca.1427-2000)*[124], no capítulo escrito por Vítor Serrão, nomeado *A pintura do Renascimento e da Bella Maniera*, conseguimos informações que, embora não sejam conclusivas, são bastante profícuas para o conhecimento das telas. É-nos apresentada, neste capítulo, uma das obras pertencentes à Igreja do Colégio, com o tema *Santa Úrsula e o Martírios das Onze Mil* Virgens, datada dos finais do século XVI e tem a sua autoria atribuída a um mestre flamengo de Antuérpia[125]. Embora tenha sido intervencionada antes dos trabalhos que se realizaram em 2024/2025, esta aponta para uma pintura flamenga realizada por pintores sediados na Flandres. No entanto, assim como o autor expõe, também havia diversas importações de pintura provenientes de Lisboa para o arquipélago, podendo estas pertencer às mais diversas oficinas europeias.

[124] SARDO, CALDAS, SERRÃO. 115-153.

[125] SARDO, CALDAS, SERRÃO. 122.

No capitulo *A Pintura do Renascimento e da Bella Maniera*[126] escrito por Victor Serrão, podemos constatar um avanço significativo da produção de arte no arquipélago. Durante o século XVI, o arquipélago assistiu a uma instalação de pintores locais, com as suas próprias oficinas nos mais importantes centros urbanos das ilhas, como Angra do Heroísmo, Ponta Delgada e Horta.[127] A viagem de imagens é entendida como uma realidade frequente, assim como a inspiração nas obras que as ilhas apresentavam. Surgem então obras de pintores regionais com influências estrangeiras e com adaptações dos próprios artistas.[128] Apesar de não sabermos a quem estas pinturas em estudo pertencem a nível autoral, existe a possibilidade destas serem encomendas de artistas da geografia europeia, mas deve-se considerar, também, a possibilidade de haver alguma proveniência original do arquipélago. No entanto, sendo esta Casa[129] uma encomenda régia, construída entre os séculos XVI e XVII, a última hipótese é talvez menos consistente, devido à grandeza tanto da encomenda como da própria Companhia de Jesus, que avançava com força e se sediava em vários países do mundo.

3.3. Enquadramento das Primeiras Intervenções de Conservação e Restauro

À exceção das telas que acompanharão a ficha de identificação das mesmas imagens provenientes do Caderno de Encargos, serão apresentadas no ponto "Análise durante Intervenção de Conservação e Restauro", novas imagens, que nos oferecem uma diferente perspetiva e também uma nova leitura do tema. Desde as pinturas que acompanham as fichas de identificação, até chegarmos ao ponto de "clareza" da imagem inserida no ponto aludido, houve Intervenções de Conservação e Restauro, essas que iremos descrever. Reforçamos que toda a informação fornecida

[126] SARDO, CALDAS, SERRÃO.475-525.

[127] SERRÃO, Vítor. 116.

[128] SERRÃO, Vítor. 116-125.

[129] Igreja do Colégio

anteriormente resulta de uma somatização daquilo que está exposto através de registo escrito e fotográfico no Relatório Prévio[130]. As fontes são bastante claras, ou seja, o uso da fotografia acompanha bastante bem aquilo que é o texto descritivo das atividades executadas e nada do que acima foi citado surgiu de registo ou entendimento pessoal. Pelo contrário, houve uma tentativa de entendimento pessoal daquilo que foi executado nas telas e daquilo que foi descrito pelos especialistas do Atelier Samthiago. Embora tenhamos contribuído para este relatório em termos históricos, artísticos e arquitetónicos, aquilo que corresponde à descrição dos processos de Conservação e Restauro não nos competiu redigir, se não apenas entender.

Segundo o Relatório Prévio[131], ainda em Angra do Heroísmo foi aplicado um *facing* sobre a superfície da pintura, usando o método florentino com papel japonês e cola animal (solução de água destilada com cola de coelho 6%). Este método pretende estabilizar as camadas da superfície da pintura para o transporte, tendo este sido realizado com um tubo de PVC, onde a parte policromada foi colocada para cima e foi protegida por espuma polietileno.[132] Quando as telas chegaram ao Atelier Samthiago executou-se a sua planificação e ambientalização, sendo estas colocadas sobre placas da espécie sandwich por um determinado tempo e à posteriori retirado o painel superior para uma ambientação higrométrica (grau de humidade do ambiente).[133]

Relativamente à limpeza mecânica do verso das três telas, esta iniciou-se com a retirada de sujidade superficial com a ajuda de um aspirador de sucção controlado e trinchas de cerdas sintéticas. Para além da acumulação de poeiras, os versos das telas apresentavam adesivos degradados, assim como ceras e óxido de ferro que pertenciam ao antigo sistema de fixação.[134]

---

[130] COSTA, PEREIRA, COSTA. 2025.

[131] COSTA, PEREIRA, COSTA. 2025.

[132] COSTA, PEREIRA, COSTA. 2025: 18.

[133] COSTA, PEREIRA, COSTA. 2025: 19.

[134] COSTA, PEREIRA, COSTA. 2025: 20.

Uma vez que as telas foram transportadas por via marítima e terrestre, o *facing* mostrou-se um procedimento indispensável para a preservação da pintura em si. Dado que este foi realizado com papel japonês e cola animal, foi necessário apenas água destilada quente para a retirada do mesmo.[135]

Após o procedimento apontado anteriormente, houve a necessidade de fortalecer a fixação pontual da camada pictórica. Para isso usou-se um adesivo de marca comercial- *Primal Ac33®*, onde foi utilizado um pincel fino na sua aplicação nos estratos.[136] Após este procedimento, foi necessário retirar excessos/resíduos que poderiam secar à superfície e, para a remoção destes, utilizou-se um cotonete embebido em água destilada.[137]

Após todas as intervenções assinaladas, procedeu-se à limpeza química das camadas pictóricas e, como se concluiu, estas reagiram bem à adição de humidade após a remoção do *facing*, percebendo-se que havia uma boa resistência e estabilidade dos materiais.[138] A camada pictórica foi dividida em seis áreas de tratamento, ou seja, foi dividida por zonas de cores, limitando o branco, o preto, o vermelhão, as carnações, as tonalidades azul/verde e castanhos/fundo.[139] Iniciando com a pintura "Entrega da Casula de Santo Ildefonso", começaram os testes de solubilidade na pintura pelo método desenvolvido por Paolo Cremonesi, esta que consiste na elaboração de vinte e quatro combinações de ligroína (substituído aqui por isooctano), acetona e etanol utilizados nos seus estados puros ou em misturas binárias. A solução de solventes que melhor resultado apresentou foi o LA8. Este não apresentou dificuldades na remoção de vernizes oxidados, sem sacrifício de remoção de pigmentos.[140]

---

[135] COSTA, PEREIRA, COSTA. 2025: 20.

[136] COSTA, PEREIRA, COSTA. 2025: 22.

[137] COSTA, PEREIRA, COSTA. 2025: 22.

[138] COSTA, PEREIRA, COSTA. 2025: 23.

[139] COSTA, PEREIRA, COSTA. 2025: 23.

[140] COSTA, PEREIRA, COSTA. 2025: 23.

As pinturas *Visão mística de São Estanislau de Kostka: São Estanislau de Kostka recebe o Menino nos braços, entregue pela Virgem* (lote12) e *Cena da vida de São Francisco de Borja: São Francisco de Borja restitui milagrosamente o juízo à rainha D. Joana* (lote 13), foram submetidas a limpeza de áreas com cera, com o método de fixação da camada pictórica, sendo que no lote 12 este processo era generalizado.[141] Nestas iniciaram-se a limpeza química, verificando-se se todos os resíduos do *facing* tinham sido retirados. Entendeu-se que a camada superficial de sujidade se dissolvia com água destilada, tendo-se alcançado com limpeza excelentes resultados em relação à paleta cromática. Nas áreas da tela, onde havia concentração de cera foi aplicado uma fonte de calor, através de um comum secador e posteriormente, foi aplicado *White Spirit* para proceder à remoção dessa cera. Nos tons mais claros da pintura, assim como nas carnações, houve uma utilização de *White Spirit* e *C2000* a 15%.[142]

Com o processo de limpeza terminado, iniciou-se a aplicação de bandas de tensão. Havia uma fragilidade notória nas margens da tela, resultante dos sistemas de fixação antecedentes, que provocaram deterioração da tela, como presença de óxidos derivados da oxidação da pregaria. Com isto, houve a decisão de aplicar apenas bandas de tensão, sendo que os danos a nível do suporte, rasgões e deterioração têxtil encontravam-se nas periferias das bandas de pregaria. A limpeza da tela foi necessária, para uma boa adesão do adesivo a utilizar para a fixação das bandas à tela original. Esta banda de tensão tem como objetivo reforçar as periferias da pintura original, daí estas serem aplicadas em todo o perímetro da tela original. Neste tratamento, procedeu-se a uma preparação de quatro faixas de suporte têxtil para cada tela, sendo que a escolha do material para as bandas debruçou-se na espessura do material original de suporte utilizado. Usou-se, assim, linho de espessura média que garantiu o reforço necessário. Este material foi lavado com água para a retirada de goma, tendo sido à posteriori

[141] COSTA, PEREIRA, COSTA. 2025: 24.

[142] COSTA, PEREIRA, COSTA. 2025: 25.

desfiado e cortado. O material utilizado para as bandas de tensão foi *Beva 371* (adesivo sintético), como foi sugerido no Caderno de Encargos.[143]

3.4. Análise Iconológica e Iconográfica das Telas ao encargo do Atelier Samthiago

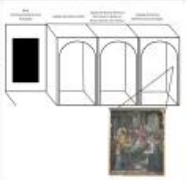
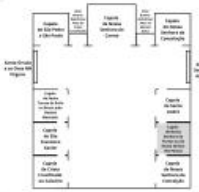
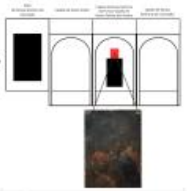
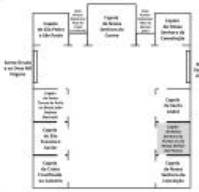
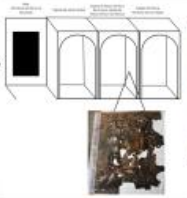
Como objetos de estudo temos três telas pertencentes à Igreja do Colégio de Angra de Heroísmo, que ficaram ao encargo do atelier Samthiago, para intervenções de Conservação e Restauro. As telas estavam identificadas por lotes e pelo título do seu episódio. Tivemos então acesso para estudo o lote 12, com o tema *Visão Mística de São Estanislau de Kostka: São Estanislau de Kostka recebe o Menino nos braços entregue pela Virgem Maria*, o lote 13 que retrata a *Cena da vida de São Francisco de Borja: São Francisco de Borja restitui milagrosamente o juízo à rainha D. Joana* e, por fim, o lote 20 onde o tema *Entrega da casula de Santo Ildefonso* é retratado. O objetivo fundamental das intervenções do Atelier Samthiago foram restituir a iconografia original às pinturas, permitindo uma melhor identificação, e devolver o valor histórico-artístico das telas em questão.

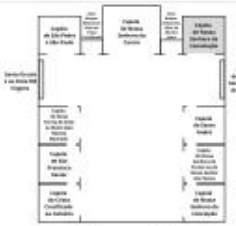
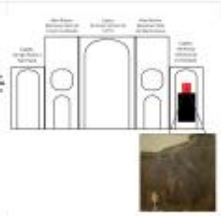
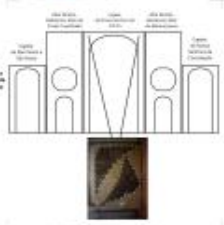
Como já foi referido acima, existiam no total 21 lotes que foram intervencionados no ano 2024/2025, sendo que estes foram atribuídos a diferentes empresas de Conservação e Restauro pelo país, a saber: Atelier de Conservação e Restauro de Obras de Arte S. Jorge, Lda.; N-Restauros, Conservação e Restauro, Lda.; EMPATIA-Arqueologia, Conservação e Restauro, Lda.; REVIVIS-Reabilitação, Restauro e Construção, Lda. e Marta Bretão- Conservação e Restauro de Obras de Arte[144].

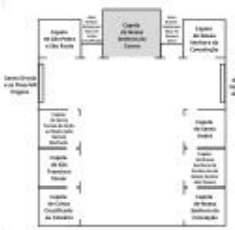
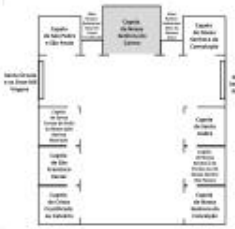
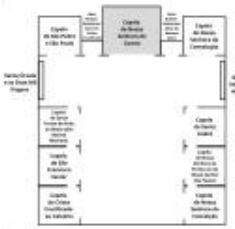
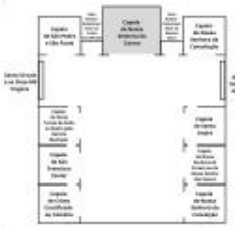
[143] ESTRELA.2024.

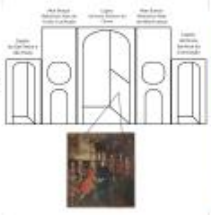
[144] ESTRELA.2024.

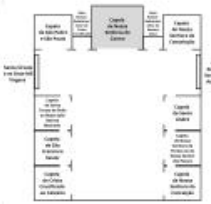
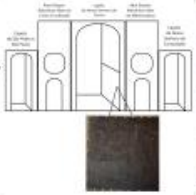
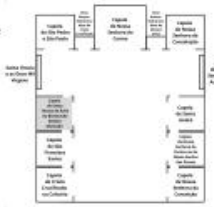
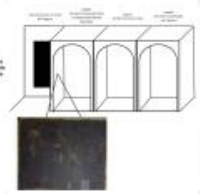
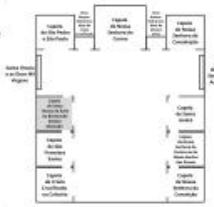
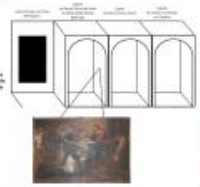
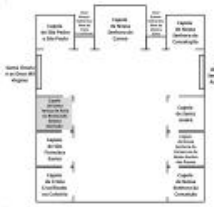
Tabela 3 – Tabela de Compilação dos 21 lotes

Numeração do Lote	Tema da Tela	Informação Base	Localização na Planta	Localização na Capela	Tela Pré-Intervenções	Telas durante Intervenção	Telas Pós-Intervenções	Empresa Atribuída
Lote 1	"Apresentação de Jesus no Templo"	**Localização:** Capela de Nossa Senhora da Conceição, parede lateral direta **Autor:** Desconhecido **Dimensões:** 202cm x 250cm **Datação:** XVIII (?)						Atelier de Conservação e Restauro de Obras de Arte S. Jorge, Lda
Lote 2	"Nascimento da Virgem"	**Localização:** Capela de Nossa Senhora da Pureza/ Capela de Nosso Senhor dos Passos, parede lateral esquerda **Autor:** Desconhecido **Dimensões:** 230cm x 286cm **Datação:** XVIII (?)						N-Restauros, Conservação e Restauro, Lda.
Lote 3	"Caminho da Cruz/ Jesus consola as filhas de Jerusalém"	**Localização:** Capela de Nossa Senhora da Pureza/ Capela de Nosso Senhor dos Passos, centro do ático do retábulo **Autor:** Desconhecido **Dimensões:** 150cm x 110cm **Datação:** XVII (?)						N-Restauros, Conservação e Restauro, Lda.
Lote 4	"Calvário/ Crucificação"	**Localização:** Capela de Nossa Senhora da Pureza/ Capela de Nosso Senhor dos Passos, ao centro do corpo do retábulo **Autor:** Desconhecido **Dimensões:** 236cm x 142cm **Datação:** XVII (?)						Atelier de Conservação e Restauro de Obras de Arte S. Jorge, Lda
Lote 5	"Nossa Senhora da Conceição"	**Localização:** Capela de Nossa Senhora da Pureza/ Capela de Nosso Senhor dos Passos, parede lateral direita **Autor:** Desconhecido **Dimensões:** 245cm x 298cm **Datação:** XVIII (?)						EMPATIA - Arqueologia, Conservação e Restauro, Lda.

Lote 6	"São Miguel Arcanjo"	**Localização:** Capela de Nossa Senhora da Consolação, centro do ático do retábulo **Autor:** Desconhecido **Dimensões:** 96cm x 90cm **Datação:** XVII (?)						N-Restauros, Conservação e Restauro, Lda.
Lote 7	"Jesus Salvador do Mundo"	**Localização:** Arco Triunfal, parede à esquerda do observador **Autor:** Desconhecido **Dimensões:** 215cm x 160cm **Datação:** XVII (?)					-	EMPATIA - Arqueologia, Conservação e Restauro, Lda.
Lote 8	"Anjos Turiferários"	**Localização:** Arco Triunfal, parede à esquerda e direita do observador **Autor:** Desconhecido **Dimensões:** 211cm x 174cm/ 208cm x 168cm **Datação:** XVIII (?)						N-Restauros, Conservação e Restauro, Lda.
Lote 9	"Nossa Senhora da Conceição"	**Localização:** Arco Triunfal, parede à direita do observador **Autor:** Desconhecido **Dimensões:** 213cm x 158cm **Datação:** XVII(?)					-	EMPATIA - Arqueologia, Conservação e Restauro, Lda.

Lote 10	"Adoração dos Magos"	**Localização:** Capela de Nossa Senhora do Carmo, lado do envangelho, fila superior à esquerda do observador **Autor:** Desconhecido **Dimensões:** 199cm x 241cm **Datação:** XVII (?)						N-Restauros, Conservação e Restauro, Lda.
Lote 11	"Adoração dos Pastores"	**Localização:** Capela de Nossa Senhora do Carmo, lado do envangelho,fila superior, à esquerda do observador **Autor:** Desconhecido **Dimensões:** 199cm x 238cm **Datação:** XVII (?)				-		REVIVIS - Reabilitação, Restauro e Construção, Lda.
Lote 12	"Visão mística de São Estanislau de Kostka: São Estanislau de Kostka recebe o Menino nos braços, entregue pela Virgem"	**Localização:** Capela de Nossa Senhora do Carmo, lado do evangelho, fila inferior, à esquerda do observador **Autor:** Desconhecido **Dimensões:** 242cm x 220cm **Datação:** XVIII (?)						Carlos José Abreu da Silva Costa, Lda
Lote 13	"Cena da vida de São Francisco de Borja: São Francisco de Borja restitui milagrosamente o juízo à rainha D. Joana"	**Localização:** Capela de Nossa Senhora do Carmo, lado do evangelho, fila inferior, ao meio **Autor:** Desconhecido **Dimensões:** 230cm x 216cm **Datações:** XVIII (?)						Carlos José Abreu da Silva Costa, Lda

Lote 14	"Apresentação do Menino no Templo"	**Localização:** Capela de Nossa Senhora do Carmo, lado da epístola, fila superior à esquerda do observador **Autor:** Desconhecido **Dimensões:** 199cm x 249cm **Datação:** XVII (?)				-		REVIVIS - Reabilitação, Restauro e Construção, Lda.
Lote 15	"Menino Jesus entre os Doutores"	**Localização:** Capela de Nossa Senhora do Carmo, lado da espístola, fila superior, à direita do observador **Autor:** Desconhecido **Dimensões:** 220cm x 244cm **Datação:** XVII (?)				-		REVIVIS - Reabilitação, Restauro e Construção, Lda.
Lote 16	"Cena da vida de São Francisco Xavier: Santo Inácio de Loyola arrefecendo o coração ardente de São Francisco de Xavier"	**Localização:** Capela de Nossa Senhora do Carmo, lado da epístola, fila inferior, à esquerda do observador **Autor:** Desconhecido **Dimensões:** 94cm x 144cm **Datação:** XVII (?)						Marta Bretão- Conservação e Restauro de Obras de Arte
Lote 17	"Cena da vida de São Francisco de Borja: Santo Inácio de Loyola recebe o Duque de Gandia à porta do Colégio de Roma" (ou "Entrada de São Francisco de Borja para a Companhia de Jesus"	**Localização:** Capela de Nossa Senhora do Carmo, lado da epístola, fila inferior, ao meio **Autor:** Desconhecido **Dimensões:** 237cm x 218cm **Datação:** XVIII- 1º quartel (?)						Marta Bretão- Conservação e Restauro de Obras de Arte

Lote 18	"Visão mística de São Estanislau de Kostka: Comunhão de São Estanislau de Kostka na presença de Santa Bárbara"	**Localização:** Capela de Nossa Senhora do Carmo, lado da epístola, fila inferior, à direita do observador **Autor:** Desconhecido **Dimensões:** 218cm x 242cm **Datação:** XVII (?)						N-Restauros, Conservação e Restauro, Lda.
Lote 19	"Aparição de Santa Leocádia"	**Localização:** Capela de Santa Teresa de Ávila ou do Beato João Baptista Machado, parede esquerda **Autor:** Desconhecido **Dimensões:** 202cm x 287cm **Datação:** XVII (?)						N-Restauros, Conservação e Restauro, Lda.
Lote 20	"Entrega da casula de Santo Ildefonso"	**Localização:** Capela de Santa Teresa de Ávila ou do Beato João Baptista Machado, parede à direita do observador **Autor:** Desconhecido **Dimensões:** 199cm x 288cm **Datação:** XVII (?)						Carlos José Abreu da Silva Costa, Lda
Lote 21	"Virgem com o Menino"	**Localização:** Capela de Santa Teresa de Ávila ou do Beato João Baptista Machado, centro do ático do retábulo **Autor:** Desconhecido **Dimensões:** 135cm x 103cm **Datação:** XVII (?)						N-Restauros, Conservação e Restauro, Lda.

O exercício a que nos propusemos realizar, enquanto estagiária no Atelier Samthiago, foi um acompanhamento dos trabalhos a serem realizados nas telas, fazendo, inicialmente, uma leitura icnográfica das pinturas que chegaram ao atelier numa condição razoável, segundo os técnicos especialistas de conservação e restauro. Esta primeira leitura pretendeu captar os "visíveis e invisíveis" das telas pois, mesmo apresentando-se em condições razoáveis, os episódios identificados pelo título atribuído a cada uma delas não eram totalmente legíveis. Num segundo momento de análise das obras, após os processos que foram expostos, aprofundámos a nossa leitura dos episódios, contextualizando a nível histórico-artístico e comparando os temas com outras representações coetâneas. Este exercício foi realizado com o objetivo de se obter uma leitura esclarecedora e mais completa dos temas representados.

Na tabela acima apresentada, encontramos na coluna intitulada *Tela Pré-Intervenções*, imagens pertencentes ao Caderno de Encargos[145], enquanto que nas seguintes colunas nomeadas *Tela durante Intervenção* e *Tela Pós-Intervenção*, o crédito das imagens tem de ser dado às respetivas empresas que realizaram os trabalhos de conservação e restauro nas mesmas. As empresas responsáveis por cada um dos lotes, encontram-se identificadas na última célula de cada linha constituinte da tabela.

[145] ESTRELA.2024.

3.4.1. Lote 12

Tema: *Visão Mística de São Estanislau de Kostka: São Estanislau de Kostka recebe o Menino nos braços entregue pela Virgem Maria*

Contextualização Espacial: Capela-Mor (lado do Evangelho na fila inferior)

Autor: Desconhecido

Dimensões: 242 cm x 220 cm

Datação: séc. XVIII (?)

Figura 41 - Visão Mística de São Estanislau de Kostka: São Estanislau de Kostka recebe o Menino nos braços entregue pela Virgem Maria



Fonte: ESTRELA, Marina. (2024). *Concurso Público com Publicação no Jornal Oficial da União Europeia para Conservação e Restauro de Pinturas sobre Tela da Igreja do Colégio – Santo Inácio de Loyola*. Último acesso em: 20/09/2025. Disponível em: https://community.vortal.biz/Public/contract-notice-view/PT1.NTC.2783842/?currentLanguage=en

Figura 42 - São Estanislau Kostka



Fonte: THE BRITISH MUSEUM. D. Stanislaus Kostka. Último acesso em: 19/09/2025. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_F-1-184

Nascido no seio de uma família abastada polonesa, Estanislau de Kostka (1550-1568) foi enviado com apenas 14 anos, juntamente com o seu irmão, para Viena, para começar os seus estudos. Paulo - o seu irmão -, menosprezava Estanislau, agredindo-o ao ponto do futuro santo ficar gravemente doente. Durante o tempo de recuperação, Estanislau presenciou uma aparição da Virgem Maria nos seus aposentos. Nossa Senhora informa-o que Estanislau se deveria juntar à Companhia de Jesus, em Roma.

Nesta aparição, conhecida com um dos primeiros milagre da vida do santo, a Virgem entrega-lhe o Menino Jesus nos braços, ficando Estanislau imediatamente curado da doença que a atormentava. Após a sua recuperação, Estanislau acatou de imediato o pedido que a Virgem lhe havia feito e parte para Roma. Durante a sua travessia pela Alemanha, São Estanislau entra numa igreja para assistir à sagrada eucaristia e comungar. Porém, foi avisado que tinha entrado numa igreja luterana, a qual não lhe oferecia aquilo que procurava e tal não agradava, tão pouco, à Virgem Maria que o tinha visitado. Devastado por ainda não ter encontrado o lugar que corresponde a sua vocação, um coro de anjos que lhe entrega o Sagrado Corpo de Deus. Chegando o jovem a Roma foi recebido pelo responsável da Ordem à data: São Francisco de Borja. Este recebe Estanislau de Kostka com as seguintes palavras: *Estanislau, eu te recebo, e não posso negar-te este gosto, porque tenho muitas provas de que Deus te quer na nossa Companhia*[146]. Devido à sua saúde frágil, após dez meses a envergar o hábito jesuíta, Santo Estanislau de Kostka faleceu, repentinamente, com apenas 18 anos.

Os atributos característicos associados a São Estanislau de Kostka são o Menino Jesus nos seus braços, querubins e a custódia[147].

No lote 12, embora se apresentasse com muita sujidade, pudemos efetuar uma leitura daquilo que, possivelmente, estaria representado. Conseguimos observar uma personagem, com o que parecia ser um bebé, no seu colo, o que nos remeteu, imediatamente, para o Milagre da Cura de São Estanislau. Partimos, então, da premissa que a personagem citada seria necessariamente São Estanislau com o Menino Jesus no colo, entregue pela Virgem. A personagem aparentava vestir vestes pretas. Atrás destas primeiras figuras, temos o que parece ser uma face, provavelmente de um querubim, que é atributo habitual do santo. Conseguimos discernir uma outra criança em primeiro plano, à qual não conseguimos atribuir um identidade totalmente correta. Assim levantamos uma hipótese de se tratar de uma imagem sinóptica, onde o Menino pode aparecer mais que uma vez ou, podemos ainda estar perante um anjo ou querubim que

[146] MUELA.2003:120.

[147] MUELA.2003:121.

complementa a cena. No canto inferior esquerdo, identificamos uma figura ajoelhada, sendo que é difícil atribuirmos uma identidade, no entanto, conseguimos perceber as diferentes tonalidades das suas vestes, caracterizadas pelo uso do rosa e vermelho e ainda o branco. Percebemos que este estende os braços para a frente. Apresenta uma tez clara para além de cabelos longos, que aparentam ter coloração acastanhada.

Acima desta figura percecionamos o que parece ser um conjunto de crianças, as quais podemos considerar, tratar-se de um grupo de querubins ou anjos que complementam a composição, sendo estes atributos habituais de São Estanislau. Consideramos incomum nesta representação, a ausência da Virgem Maria, que protagoniza um importantíssimo papel neste milagre da vida de São Estanislau de Kostka. A ocultação da Virgem, poderá querer dar um maior destaque ao momento em que São Estanislau se encontra com o Menino no colo, este ato que coloca termo à sua doença.

3.4.1.1. Análise durante Intervenção de Conservação e Restauro

Figura 43 - Visão Mística de São Estanislau de Kostka: São Estanislau de Kostka recebe o Menino nos braços entregue pela Virgem Maria já com intervenções

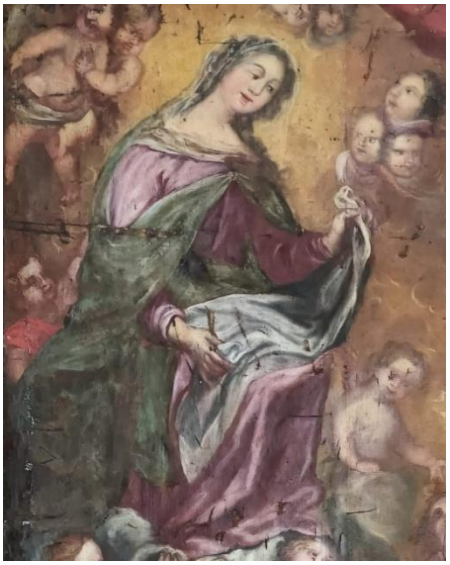


Fonte: ATELIER SAMTHIAGO

Após os procedimentos descritos no ponto *Enquadramento das Primeiras Intervenções de Conservação e Restauro*, o tema apresentou-se de uma maneira

completamente diferente daquele que foi descrito anteriormente. Para além de podermos confirmar algumas das personagens que já haviam sido identificadas, conseguimos identificar novas figuras que a sujidade anterior da tela não permitia.

Figura 44 - Visão Mística de São Estanislau de Kostka: São Estanislau de Kostka recebe o Menino nos braços entregue pela Virgem Maria (pormenor)



Fonte: ATELIER SAMTHIAGO. (2025)

Depois de uma primeira limpeza da tela, surge no canto superior esquerdo uma das figuras mais importantes do milagre representado: a Virgem Maria. Tínhamos colocado a hipótese da sua ocultação, para haver um maior destaque para São Estanislau de Kostka com o Menino em seus braços. No entanto, a Virgem Maria é fundamental neste episódio, sendo que é ela que expressa o desejo que o santo ingresse na Companhia de Jesus. Encimando uma nuvem que é suportada por querubins, a Virgem encontra-se sentada, trajando um vestido púrpura sobreposto por um manto de coloração verde. Por estas não serem consideradas as cores canónicas usadas nas roupagens da Virgem - vestido vermelho ou rosa com um manto azul-, levantámos a hipótese de uma invocação. Depois de uma alguma pesquisa encontrámos resultados

que apontam para a iconografia de Nossa Senhora da Revelação[148], que faz todo o sentido ser incorporada neste milagre devido à revelação do futuro de São Estanislau, como membro da Companhia de Jesus. Voltando para a descrição das vestes da Virgem, esta apresenta uma gola que lhe envolve os ombros, mostrando um pouco do seu colo, para além de envergar um véu translúcido sobre os seus cabelos castanhos soltos que atingem os ombros. Esta segura, em ambas as mãos, um lenço branco que deixa repousar sobre as suas pernas, o mesmo que deveria "acolher" o Menino antes de ter sido entregue a São Estanislau. Com a cabeça inclinada e com o olhar direcionado para o centro da tela, a Virgem apresenta um semblante calmo e terno.

Figura 45 - Visão Mística de São Estanislau de Kostka: São Estanislau de Kostka recebe o Menino nos braços entregue pela Virgem Maria (pormenor)



Fonte: ATELIER SAMTHIAGO. (2025)

[148] POMPEI. 2022.

São Estanislau de Kostka, como figura principal deste milagre, encontra-se representado no ponto central da tela. Segundo Juan Carmona Muela[149], aquando deste milagre da entrega do Menino ao santo, este estaria gravemente doente, o que explica a representação do leito atrás de si, onde, provavelmente, repousava antes deste acontecimento. Com lençóis brancos e com uma estrutura que nos lembra uma cama de dossel, São Estanislau, encontra-se sentado na borda da cama, enquanto segura, ternamente em seus braços, o Menino que lhe havia sido entregue pela Virgem. Ao fundo da cama descrita podemos observar uma coluna que não só funciona como ornamentação dos aposentos de São Estanislau, mas, também, como um objeto de divisão entre o ambiente interno e externo, sendo que esta apresenta-se da altura da tela, criando uma barreira visível. Ao lado direito, encontramos uma pequena escadaria que aparenta ser de madeira, que é acompanhada por um corrimão do mesmo material, sendo que este é rematado no seu nível mais abaixo e no seu topo por balaústres. Trajado com uma batina preta, o hábito tradicionalmente usado pelos clérigos da Companhia de Jesus, São Estanislau segura o Menino nos seus braços com delicadeza, delicadeza esta que é também percetível no olhar que dirige para a criança que carrega no colo. Esta doçura é retribuída pelo Menino que também fixa o seu olhar no santo e que lhe toca meigamente na face. O menino encontra-se desprovido de qualquer veste, tendo apenas, sobre a barriga, uma pequena faixa branca. O jovem santo sustenta o Menino Jesus com ambas as mãos, sendo que uma delas repousa no fundo das suas costas e a esquerda aguenta, de uma maneira tranquila, o início das suas pernas, elevando-o, levemente, para cima. Com a cabeça encostada à face do Menino, São Estanislau aproveita o carinho que recebe. O santo é representado segundo a sua tradicional iconografia: jovem imberbe e com cabelos curtos, estes num tom castanho-claro[150].

[149] MUELA.2003:120.

[150] MUELA.2003 :121.

Figura 46 - Visão Mística de São Estanislau de Kostka: São Estanislau de Kostka recebe o Menino nos braços entregue pela Virgem Maria (pormenor)



Fonte: ATELIER SAMTHIAGO. (2025)

A figura acima é uma das que chama mais atenção em toda a composição, depois da Virgem Maria e de São Estanislau de Kostka com o Menino em seus braços. Só depois da primeira intervenção foi possível identificar a figura do anjo. Este parece assumir um papel de veneração à Virgem. Anjos que não interferem diretamente com as cenas onde são representados são comumente identificados como Anjos Adoradores - anjo passivo, um anjo que testemunha e adora o milagre em causa. Este apoia o joelho esquerdo no chão, enquanto a sua perna direita se encontra fletida. As suas mãos estão levantadas à altura do peito, indicando ao espetador o foco da representação, foco este para o qual dirige o seu próprio olhar. Traja uma túnica em tons bege e branco que se recolhe em camadas sobre a sua coxa direita, recolhimento este que nos permite visualizar o seu joelho e uma bota de cano alto que prolonga até meio da perna. A túnica referida tem ainda a particularidade de se assentar sobre o ombro esquerdo do anjo e fechar-se sobre o braço direito, expondo parte do colo do mesmo. Em contraste com a túnica, o anjo ainda paramenta um pequeno manto vermelho que repousa no seu braço e que se

estende até às suas asas, entrelaçando-se sobre as mesmas. Com o seu rosto de perfil, este ainda apresenta cabelos aloirados que se estendem até aos seus ombros.

Figura 47 - Visão Mística de São Estanislau de Kostka: São Estanislau de Kostka recebe o Menino nos braços entregue pela Virgem Maria (pormenor)



Fonte: ATELIER SAMTHIAGO. (2025)

A reprodução do milagre da vida de São Estanislau de Kostka vai-se complementando, sobretudo com um dos seus mais famosos atributos: os querubins. Na tela podemos ver querubins mais simplificados, representados sob a forma de uma cabeça alada e anjos bebés igualmente alados. Estes levantam uma pesada cortina que nos revela um cenário exterior. A cortina mencionada apresenta-se num tom de vermelho forte, com franjas douradas na sua extremidade inferior e alguns detalhes dourados pela sua dimensão. O cenário que nos é revelado é composto por uma nuvem de tons acastanhados e dourados, sendo os pormenores de iluminação destacados na

cor branca. Este levantar da cortina pelo querubim é tido com um sentido cenográfico, algo que é bastante característico da linguagem artística barroca. Estes gestos são criados com o propósito de acentuar a teatralidade e drama, assim como também de proporcionar ao espetador uma maior intimidade em relação à cena, que beneficia de um acesso privilegiado ao milagre que ocorre. Esta cena pode ser equiparada à abertura das cortinas de um teatro, que também nos oferece conexão à cena que está ou será representada, para além de sugerir movimento, este compatível com as ideologias da linguagem artística barroca[151].

Figura 48 - Judite e a sua criada com a cabeça de Holofernes



[151] RIUTORT. 2010 :83-84.

Fonte: DETROIT INSTITUTE OF ARTS. “Judith and Her Maidservant with the Head of Holofernes”. Último acesso 14/09/2025. Disponível em: https://dia.org/collection/judith-and-her-maidservant-head-holofernes-45746

Na pintura *Judite e a sua criada com a Cabeça de Holofernes*[152], da pintora barroca Artemisia Gentileschi, conseguimos constatar a cenografia acima falada, assim como o levantar da cortina para revelação de uma ação. Esta cenografia mostra procura, na linguagem artística barroca, da teatralidade e dramatismo, valores que se “espelharam” em todas as formas artísticas como pintura, escultura, arquitetura, assim como no teatro e na música.

[152] DETROIT INSTITUTE OF ARTS.

Figura 49 - Visão Mística de São Estanislau de Kostka: São Estanislau de Kostka recebe o Menino nos braços entregue pela Virgem Maria (pormenor)



Fonte: ATELIER SAMTHIAGO. (2025)

No fundo da composição, à direita do observador, é possível distinguir um edifício que surge depois da coluna referida, elemento fundamental na divisória da composição, visto que ocupa toda a sua extensão. Depois desta surgem apenas dois elementos: as escadas de madeira acompanhadas do corrimão que já foram referidas e descritas e o edifício. Este é constituído por uma *loggia* que é suportada por colunas toscanas, *loggia* esta que apresenta aquilo que parece ser uma barreira de proteção, que evolui, lateralmente, para uma espécie de corrimão que acompanha uma escadaria. No segundo registo desta igreja é utilizada uma solução em varandim que antecede um

janelão. A fachada é ainda rematada no seu topo por um frontão semicircular. A arquitetura descrita é familiar àquela usada pela Companhia de Jesus, podendo este edifício ser uma alusão à Chiesa del Gesù, a casa-mãe da ordem em Roma.

Figura 50 - Igreja de Gesù



Fonte: Google Maps

3.4.2. Lote 13

Tema: *Cena da vida de São Francisco de Borja: São Francisco de Borja restitui milagrosamente o juízo à rainha D. Joana*

Contextualização Espacial: Capela-Mor (lado do Evangelho; fila inferior)

Autor: Desconhecido

Dimensões: 238 cm x 216 cm

Datação: séc. XVIII (?)

Figura 51 - Cena da vida de São Francisco de Borja: São Francisco de Borja restitui milagrosamente o juízo à rainha D. Joana



Fonte: ESTRELA, Marina. (2024). *Concurso Público com Publicação no Jornal Oficial da União Europeia para Conservação e Restauro de Pinturas sobre Tela da Igreja do Colégio – Santo Inácio de Loyola*. Último acesso em: 20/09/2025. Disponível em: https://community.vortal.biz/Public/contract-notice-view/PT1.NTC.2783842/?currentLanguage=en

Figura 52 - São Francisco de Borja (por Alonso Cano)



Fonte: MUSEO BELLAS ARTES DE SEVILLA. (2024). “San Francisco de Borja”. Último acesso: 21/09/2025. Disponível em: https://www.museosdeandalucia.es/web/museodebellasartesdesevilla/obras-singulares/-/asset_publisher/GRnu6ntjtLfp/content/san-francisco-de-borja

Francisco de Borja (1510-1572) nasceu da união entre João de Borja, terceiro duque de Gandía e de Joana de Aragão. Nascido no seio de uma família nobre e bastante próxima da realeza, João de Borja planeou um futuro de estudos para Francisco, algo comum em famílias abastadas. Francisco de Borja é enviado para Tordesilhas, em serviço de Catarina de Áustria, futura esposa do rei de Portugal, D. João III. Realizado o

casamento, Francisco regressa a Zaragoza, onde continua e termina os seus estudos filosóficos no palácio do arcebispo D. João de Aragão, seu tio. Aos seus 17 anos, este recolhe-se à corte de D. Isabel, rainha consorte de Espanha, onde contrai matrimónio com Leonor de Castro, uma das damas de companhia da rainha, sendo nomeado, pelo rei, Marquês de Lombay. Com a morte repentina de D. Isabel, o rei e seu esposo D. Carlos V, encarrega São Francisco de Borja de escoltar o caixão da rainha até Granada, onde a rainha seria sepultada na Capilla Real. Na chegada à capela, Francisco de Borja teve pela primeira vez o vislumbre de um cadáver e da decomposição ao qual o corpo humano, da pessoa mais bela que já havia visto, poderia chegar. Chocado com tal situação, instantaneamente exclamou: *Não Senhor, não Senhor; nunca mais irei servir a quem pode morrer*[153], decidindo que se tornaria religioso e seguiria a Deus, após a morte da marquesa Leonor, sua esposa. Regressando à corte, Carlos V nomeia-o vice-rei da Catalunha e comendador da Ordem de Santiago, tendo-se tornado ainda o quarto duque de Gandía após a morte do seu pai. Em 1546, falecia a esposa de Francisco de Borja e este não tardou a realizar aquilo que havia decidido. Para tal, deixa todas os seus bens ao filho mais velho e faz o seu voto na Companhia de Jesus. Seguindo o conselho de Santo Inácio de Loyola, o fundador da Companhia de Jesus, São Francisco de Borja ruma à Universidade de Gandía para se doutorar em teologia, regressando a Roma, em 1550, onde receberia as ordens sacerdotais no ano seguinte. Correspondendo às intenções da cúria espanhola, Francisco de Borja regressa ao seu país de origem para ser nomeado e desempenhar o papel de cardeal. No ano de 1565, após a morte de Diego Laínez, sucessor de Santo Inácio de Loyola, São Francisco de Borja é nomeado responsável da Companhia de Jesus, papel que desempenhou em Roma até à sua morte, em 1572. Inicialmente foi sepultado em Roma, porém, mais tarde, a mando de um dos seus netos, é transladado para a Casa Professa de Madrid, hoje conhecida como a Catedral de Santo Isidro.

[153] MUELA.2003 :163.

Os atributos, habitualmente atribuídos a São Francisco de Borja, são uma caveira coroada, alusiva à morte e à finitude da vida (e ao cadáver de D. Isabel e, particular) e o hábito jesuíta[154].

Numa primeira observação da tela, conseguimos destacar duas figuras centrais, sendo uma claramente feminina, que representa a rainha D. Joana e uma masculina, que correspondente a São Francisco de Borja. Em pé, a figura feminina, traja um vestido em tons de rosa e vermelho, sendo que o seu braço esquerdo se dobra para frente do seu corpo a nível da cintura. Do lado oposto a esta, a figura masculina traja aquilo que parece ser uma casula branca, enquanto estende o seu braço esquerdo para a frente do corpo e repousa o seu olhar na figura feminina já descrita. A cena representada é bastante complexa, ou seja, não se resume só à presença destas duas personagens já descritas, visto que é possível discernir mais pessoas representadas, estas que poderão fazer parte da corte de D. Joana.

Inicialmente, nenhuma fonte escrita ou imagética foi encontrada para podermos explicar e explorar este episódio. Portanto, tivemos de partir de hipóteses para tentarmos chegar a um resultado concreto ou uma explicação, pelo menos, plausível. O principal problema com o qual nos deparamos foi, exatamente, a identificação de D. Joana. De quem estamos e falar? Quem é D. Joana? Tivemos em consideração três nomes, sendo eles, D. Joana de Aragão, D. Joana de Castela ou D. Joana de Áustria[155]. Se considerarmos D. Joana de Aragão, estamos perante a mãe de São Francisco de Borja, como já foi explicado acima, mas não existem registos de qualquer tipo de doença mental que esta possa ter sofrido, tal como em relação a D. Joana de Áustria, prima do santo. Para além disso, temos de descartar de imediato D. Joana de Aragão, visto que esta era duquesa e não desempenhou o papel de rainha. Estamos perante duas personalidades que eram familiares de Francisco de Borja, mas que não apresentam qualquer registo, principalmente, biográfico, sobre episódios de loucura ou doença mental como já foi referido acima. Ao contrário das duas personalidades descritas, D.

[154] MUELA.2003 :163- 164.

[155] TAVARES:1.

Joana de Castela, era vulgarmente conhecida pela sua própria família e pelo povo como *Joana, a Louca*, nome pelo qual é ainda identificada nos dias de hoje. De facto, à priori podemos descartar de imediato dois nomes e assumir que esta seria a rainha ligado ao milagre de São Francisco de Borja. No entanto, nenhuma fonte parecia querer comprovar tal coisa. A pesquisa tornou-se exaustiva, e, mesmo procurando entre pinturas, esculturas, gravuras e livros, este milagre não era representado ou descrito. Finalmente, duas informações confirmaram não só o encontro de São Francisco de Borja com D. Joana de Castela, como especificam precisamente o milagre representado na tela da igreja do Colégio da Companhia de Jesus de Angra do Heroísmo.

No site espanhol *Historia Nacional Geographic* encontrámos o artigo *La triste Historia de Juana la Loca*[156], com o subtítulo *Encierro de por Vida*. Durante toda a sua extensão, pudemos conhecer a trágica história de vida de Joana I de Castela, tendo nele descrito dois assuntos chave: os quase 50 anos de reclusão da rainha e os seus últimos dias e anos de vida, sendo nestes que encontra São Francisco de Borja. Reclusa no castelo-palácio de Tordesilhas, desde 1509, D. Joana foi tratada pela sua própria família como uma pessoa incapaz de socializar e, principalmente, incapaz de governar o país deixado por sua mãe. Durante a sua "prisão", segundo a historiadora Bethany Aram[157], D. Joana não foi visitada regularmente pelos filhos, nem pelos netos. No entanto, pairava sobre a família a desconfiança de que a rainha pudesse estar a ser vítima do próprio demónio. Desde o ano de 1536, D. Joana não conseguia cuidar de si própria. Então o seu filho, Carlos I de Espanha, fazia aquilo que achava mais adequado para tentar sanar a doença da mãe. Este tentava que a rainha-mãe voltasse a frequentar as eucaristias, algo que a mesma se recusava, havia bastante tempo. Já no tempo do reinado do seu neto, Filipe II, a rainha recebe a visita de Francisco de Borja, religioso jesuíta e futuro santo em Tordesilhas, onde permanecia "encarcerada". São Francisco de Borja teria de avaliar o estado da rainha e trazer uma explicação para a sua relutância em comparecer às eucaristias. Francisco alerta a rainha para a sua falta de sensibilidade

[156] HISTORIA NACIONAL GEOGRAPHIC. 2025.

[157] HISTORIA NACIONAL GEOGRAPHIC. 2025.

perante a religião num país extremamente devoto, pela renitência em testemunhar a Sagrada Eucaristia, para além de a acautelar para a ausência de imagens religiosas nos seus aposentos. No ano de 1555, D. Joana I faleceu em Tordesilhas na companhia de São Francisco de Borja que, nos últimos minutos de vida, testemunhou as seguintes palavras da rainha: *Jesus Cristo Crucificado, ajude-me*[158].

No livro de Miguel Ángel Zalama (ed.), intitulado *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*[159] encontramos, no capítulo 9, *Saturno y la reina "impía". El oscuro retiro de Juana I en Tordesillas*, da autoria de Juan Luis González García[160], a seguinte frase:

> *Con el fin de persuadirla a que se allegase a los sacramentos,*
> *Francisco de Borja (en 1552 y 1554) y Domingo de Soto (en 1555)*
> *también fueron a visitarla…161*

Como já esclarecido anteriormente, São Francisco de Borja é requisitado por Filipe II de Espanha para comparecer no castelo-palácio de Tordesilhas, para que este observasse o estado de saúde da avó do rei. Esta fonte bibliográfica confirma e sustenta que realmente, o santo, presenciou os últimos anos de vida de D. Joana I de Espanha, assim como nos acrescenta a informação de que este não teria sido o único a ser chamado à corte. O frade dominicano Domingo de Soto, também havia sido solicitado para entender as questões que já foram explanadas acima.

[158] HISTORIA NACIONAL GEOGRAPHIC. 2025.

[159] ZALAMA (dir.). 2010.

[160] GARCÍA. 2010.

[161] GARCÍA. 2010:164.

3.4.2.1. Análise durante Intervenção de Conservação e Restauro

Figura 53 - Cena da vida de São Francisco de Borja: São Francisco de Borja restitui milagrosamente o juízo à rainha D. Joana depois da intervenção de conservação e restauro



Fonte: ATELIER SAMTHIAGO. (2025)

Iniciando uma nova leitura, após as intervenções de Conservação e Restauro já elucidadas, compreendemos que o episódio é muito mais complexo do que aquilo que, inicialmente, se podia discernir do tema representado.

Figura 54 - Cena da vida de São Francisco de Borja: São Francisco de Borja restitui milagrosamente o juízo à rainha D. Joana (pormenor)



Fonte: ATELIER SAMTHIAGO. (2025)

Executando uma leitura do lado esquerdo para o lado direito, em relação ao observador, podemos identificar uma mulher que se encontra com a cabeça velada com um véu branco. Esta traja um vestido em tons de verde e preto, sendo que a saia aparenta ser rosa. Na sua gola, uma tira de tecido branco descai até ao nível do seu peito, para além de paramentar em frente ao corpo uma tira de tecido que sai por debaixo da gola e que se estende até aos seus pés. As suas mãos encontram-se juntas, também ao nível do seu peito, como se estivesse num momento de oração, enquanto olha diretamente para a cena retratada no centro da tela. O véu, assim como as suas mão em posição de orante, tendem a sugerir que esta mulher poderá ser uma religiosa que acompanhava D. Joana durante o seu tempo de encarceramento em Tordesilhas, como cuidadora, ou apenas uma religiosa que foi convocada nos últimos minutos de vida da rainha para rezar pela mesma.

Ao lado da personagem descrita, observa-se uma possível dama de companhia da rainha. Esta enverga um rico vestido vermelho, rosa e em tons de verde. A gola do vestido apresenta um folho branco rendilhado, assim como as mangas à altura dos cotovelos. A saia do vestido apresenta riscas, alternadas entre o rosa e verde. Com os cabelos negros presos acima do nível do pescoço, ornamentados com acessórios vermelhos, dourados e prateados. Exibe ainda um curto colar de pérolas. Esta possível dama fixa o olhar diretamente no espectador, enquanto curva o braço direito até à altura do peito, abrindo a mão delicadamente à sua frente, na vertical.

Figura 55 - Cena da vida de São Francisco de Borja: São Francisco de Borja restitui milagrosamente o juízo à rainha D. Joana (pormenor)



Fonte: ATELIER SAMTHIAGO. (2025)

O centro da tela exibe o momento que dá o nome à composição: São Francisco de Borja e D. Joana de Castela. O santo encontra-se do lado esquerdo do observador, em pé, trajado com duas vestes distintas, sendo uma delas uma batina[162] preta, que é sobreposta por uma casula[163] branco, com um rendilhado na gola e em todo o comprimento da sua extremidade inferior. São Francisco de Borja repousa o seu olhar na rainha que se encontra acamada. Este estende o seu braço esquerdo para a frente do corpo com a palma da mão aberta para cima. Simultaneamente, o seu braço direito está dobrado até ao nível do peito, sendo que a sua mão segura, delicadamente, um ramo de açucenas brancas[164], símbolo de pureza do corpo e da alma, muitas vezes também associadas à Virgem Maria. Perto dos seus pés encontramos dois querubins sobre nuvens caracterizados como crianças desnudas e aladas. Um deles direciona o seu olhar para a cena central e o outro gesticula ao mesmo tempo que volta a cabeça para o seu lado esquerdo.

[162] MUELA.2003:165.

[163] MUELA.2003:165.

[164] MUELA.2003:35.

Figura 56 - Cena da vida de São Francisco de Borja: São Francisco de Borja restitui milagrosamente o juízo à rainha D. Joana (pormenor)



Fonte: ATELIER SAMTHIAGO. (2025)

Continuando a leitura pela linha de orientação pré-estabelecida, encontramos uma mulher deitada e resguardada por um lenço branco, subjacente a uma colcha rosada. Sobre uma cama de dossel, coberta por panejamentos vermelhos rematados por franjas douradas nas suas extremidades, vemos D. Joana I de Castela, durante a sua enfermidade e, provavelmente, nos seus últimos minutos de vida. Assumimos, também, que é neste preciso momento que acontece o milagre, que dá o nome ao episódio

retratado. D. Joana encontra-se trajada com uma túnica interior branca, visível no decote e nas mangas. Esta é sobreposta por um outro traje castanho. O decote apresenta-se rendilhado na sua extremidade e o traje castanho é decorado com uma fina fita vermelha, que o colmata ao centro. A rainha tem a cabeça velada com um véu branco que não obstrui, porém, a nossa perceção dos seus cabelos castanhos. A mesma levanta os braços. D. Joana orienta a face para o lado direito, focando o olhar num feixe de luz que surge do canto superior esquerdo em relação ao observador.

Figura 57 - Cena da vida de São Francisco de Borja: São Francisco de Borja restitui milagrosamente o juízo à rainha D. Joana (pormenor)



Fonte: ATELIER SAMTHIAGO. (2025)

D. Joana dirige o olhar para o raio de luz que atravessa a cena e dirige-se, diretamente, para o leito onde a rainha repousa. Para além do raio de luz, oito querubins sobrevoam a cama.

Figura 58 - Cena da vida de São Francisco de Borja: São Francisco de Borja restitui milagrosamente o juízo à rainha D. Joana (pormenor)



Fonte: ATELIER SAMTHIAGO. (2025)

Num plano posterior ao que acabamos de descrever do leito e de D. Joana I, encontramos a silhueta de uma mulher entre as aberturas dos tecidos da cama. Esta personagem foi particularmente difícil de identificar, pois nem as suas roupas ou a maneira como ostenta o seu cabelo, são passíveis de fornecer alguma informação. Não é possível perceber se se trata de uma camareira, religiosa ou dama da corte da rainha. Temos um vislumbre do seu rosto, porém este apresenta pouquíssimos pormenores.

Figura 59 - Cena da vida de São Francisco de Borja: São Francisco de Borja restitui milagrosamente o juízo à rainha D. Joana (pormenor)



Fonte: ATELIER SAMTHIAGO. (2025)

Prosseguindo com a nossa leitura, encontramos mais duas mulheres, muito provavelmente damas de companhia da corte de D. Joana I. A que se encontra do lado esquerdo, do ponto de vista do observador, encontra-se trajada com um rico vestido, exibindo igualmente joias emblemáticas. O seu vestido é rosa com um rendilhado branco na gola, sendo que este mostra um peitilho em bege, onde uma fita vermelha se cruza em toda a sua extensão. Encontramos ainda o rendilhado branco, nas bordas das mangas, que se encontram ao nível do cotovelo da dama. A saia do vestido, de carácter mais simples, é constituída por tiras de cor alternadas entre o ocre, rosa e o verde-escuro. A sua mão encontra-se ocultada por uma manga de aquecimento, enquanto a sua esquerda eleva a saia exterior, revelando a coloração branca da saia interior e os pormenores na sua extremidade em vermelho. Os seus cabelos acastanhados encontram-se presos acima do nível do pescoço, decorados com ornamentos nas cores prata e dourada. Tal como a primeira dama que descrevemos, esta também fixa diretamente o espetador, introduzindo-o igualmente na cena.

Ao lado desta, encontramos uma outra mulher dama vestida de maneira luxuosa. Esta também enverga um vestido num tom aproximadamente cinzento-esverdeado que contrasta com o peitilho branco e com uma fita alaranjada, para além da gola vistosa em rendilhado branco. Esta tem os cabelos penteados acima do nível do pescoço, este adornado por um diadema e outros ornamentos em vermelho e dourado. Esta ainda enverga brincos num tom dourado. Ao contrário das outras damas, esta é a única que desvia o seu olhar do espetador, orientando-o para a sua esquerda.

As roupas que as personagens trajam em determinada obra, torna-se um meio para identificação cronológica dessa obra, visto que a indumentária, em termos iconográficos torna-se um "método" para essa identificação. Observando a personagem acima descrita podemos destacar o vestido longo que apresenta uma notável volumetria e diversas camadas. O uso de ricos acessórios, como colares, brincos e ornamentos para o cabelo, que também pudemos observar é algo bastante comum. Vestida ao modo barroco, a personagem consegue colocar a obra no século XVIII, século este ao qual esta mesma pintura se encontra atribuída[165]. Isto reforça mais uma vez a capacidade da iconografia de situar cronologicamente as mais diversas obras, apenas através da sua correta leitura.

Aceitando a análise realizada acima sobre as modas das diferentes épocas, constatamos que, para além da volumetria e das várias camadas presentes nos vestidos, o luxo é uma característica bem demarcada, principalmente nas damas de companhia de D. Joana I, características estas que seriam ainda mais percetíveis na rainha se a mesma tivesse num momento de perfeita saúde. Para além da riqueza de joias e ornamentos que as damas exibem, podemos ainda focar na característica da sua fina silhueta demarcada pelos vestidos na parte superior do corpo, algo que já referimos ser ainda mais utilizado no século XVIII. Com isto, podemos compreender que esta representação encaixa-se mais nos padrões do século XVIII.

[165] ASHELFORD.2000.

Analisando outras obras com o intuito de comparação, conseguimos encontrar semelhanças entre os vestuários descritos e os que são retratados nestes novos exemplos.

Figura 60 - The Wedding of Stephen Beckingham and Mary Cox 1729 (pormenor)



Fonte: THE MET MUSEUM. (2024). *The Wedding of Stephen Beckingham and Mary Cox*. Último acesso em 10/09/2025. Disponível em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436656

Na obra de William Hogarth, intitulada *The Wedding of Stephen Beckingham and Mary Cox*, datada de 1729[166], encontramos a riqueza da moda característica à época da produção da obra. Direcionando o nosso foco para as damas de honra do casamento que se realiza, podemos observar, novamente, os valiosos vestidos que as mesmas envergam que se caracterizam pelos espartilhos/peitilhos que afinam o seu torso e

[166] THE MET MUSEUM.2024.

cintura. Notamos também os folhos trabalhados a nível das saias, mangas e golas, estes semelhantes às damas cortesãs de D. Joana I, que apresentamos nas descrições e pormenores acima.

Figura 61 - Cena da vida de São Francisco de Borja: São Francisco de Borja restitui milagrosamente o juízo à rainha D. Joana (pormenor)



Fonte: ATELIER SAMTHIAGO. (2025).

Para terminar a nossa leitura da obra, focamos agora no ponto extremo esquerdo onde encontramos a última personagem passível de análise. De estatura baixa e com uma tez escura, este direciona o seu olhar para o centro da composição. Trajado ricamente com uma veste num tom de ocre vivo, com um manto verde-escuro sobre os ombros e calçado com umas meias vermelhas, este ainda ostenta um lenço branco ao pescoço. Usa um turbante branco sobre a cabeça, decorado do seu lado esquerdo com um espécie de penas também brancas e cujo panejamento lhe caí sobre o lado direito da cara. O único movimento notório que este executa, para além da direção do seu olhar, são os seus dedos indicador e médio levantados e apontados também para o

centro da composição. Tendo em conta que o episódio corresponde a 1555, ano da morte de D. Joana I e atentando também a altura da personagem, este pode tratar-se de um serviçal da corte da rainha ou até mesmo um escravo. Pela baixa estatura, podemos colocar a hipótese deste sofrer de nanismo, sendo que pessoas com estas condições eram muitas vezes membros da corte sobretudo para apoiar e entreter as crianças. Estes foram alvo de variadíssimas representações do pintor espanhol Diego Velázquez, como por exemplo, na sua famosíssima pintura, "Las Meninas[167].

Figura 62 - Las Meninas (pessoas com nanismo em destaque)



Fonte: MUSEO DEL PRADO. (2025). *Las Meninas*. Diego Velázquez. Último acesso em 09/09/2025. Disponível em: https://www.museodelprado.es/en/whats-on/multimedia/las-meninas-diego-velazquez/c43f1c8d-e6c9-a8c2-44dc-0c9be2e10177

[167] MUSEO DEL PRADO. 2025.

Para se inserirem na corte, estas pessoas eram trajadas com o mesmo rigor e riqueza que os demais membros, assim como podemos ver na pintura de Velázquez e na tela que analisamos acima. Estes tinham, principalmente, o papel de suportar e acompanhar as crianças com mais importância na corte, sendo que neste caso acompanham a Infanta Margarida[168].

Estando o episódio retratado situado, cronologicamente, no ano de 1555, como já foi referido acima, sabemos que a circulação de pessoas negras nas cortes europeias já se tinha tornado uma prática comum, sendo que estes desempenhavam papeis de serviçais ou escravos na maioria das situações. Acontecia também destes serem "presentes diplomáticos"[169] para as cortes europeias como é exemplo de Omaba Aina. Mais tarde, batizada como Sarah Forbes Bonetta, esta foi "oferecida" ao capitão Frederick Forbes como "presente" pelo rei Gezo de Daomé.[170] Mais tarde, Ainda é apresentada à Rainha Vitória que a decide proteger e custear a sua educação, fazendo com a pequena menina de 7 anos cresce-se e prosperasse na Alta Sociedade Britânica.[171] Ao contrário de variadíssimos casos, onde crianças era "presenteadas" como escravos para as cortes europeias, havia exceções com é o exemplo de Omaba Aina, esta que passou a ser protegida que traçou um caminho notável durante toda a sua vida[172].

[168] MUSEO DEL PRADO. (2025).

[169] ENGLISH HERITAGE.

[170] ENGLISH HERITAGE.

[171] ENGLISH HERITAGE.

[172] ENGLISH HERITAGE.

3.4.3. Lote 20

Tema: *Entrega da casula de Santo Ildefonso*

Contextualização Espacial: Capela de Santa Teresa de Ávila ou do Beato João Baptista Machado (parede direita do lado do observador)

Autor: Desconhecido

Dimensões: 119 cm x 288 cm

Datação: séc. XVII (?)

Figura 63 - Entrega da casula de Santo Ildefonso



Fontes: ESTRELA, Marina. (2024). *Concurso Público com Publicação no Jornal Oficial da União Europeia para Conservação e Restauro de Pinturas sobre Tela da Igreja do Colégio – Santo Inácio de Loyola*. Último acesso em: 20/09/2025. Disponível em: https://community.vortal.biz/Public/contract-notice-view/PT1.NTC.2783842/?currentLanguage=en

Figura 64 - San Ildefonso (por El Greco)



Fonte: MEISTERDRUCKE. (2025). San Ildefonso. Último acesso: 21/09/2025. Disponível em: https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/El-Greco/30103/San-Ildefonso.html

Criado no seio de uma família nobre visigoda, Santo Ildefonso (606-667) nasce em Toledo, cidade que o toma como patrono, tanto que este é mais conhecido como Ildefonso de Toledo. Como membro de uma família nobre, este tem a sua educação primordial "encomendada" pelos seus pais ao arcebispo de Toledo, Eugénio III, seu tio. Ao 10 anos de idade, Ildefonso foi enviado para Sevilha, onde foi discípulo de Santo Isidoro durante 12 anos, acabando por regressar à cidade de Toledo após este período, ingressando então no mosteiro beneditino em Agali contra a vontade do seu pai. No ano de 632, Santo Ildefonso foi ordenado diácono do mosteiro e mais tarde abade, sucedendo a Adeodato, tendo assistido já com este cargo aos concílios VIII e IX realizados em Toledo, nos anos 653 e 655, respetivamente. Este sucedeu ainda ao seu tio na cátedra pontifícia de Toledo, em 659, até à sua morte, a 23 de janeiro de

667/668[173]. Durante a vida de Ildefonso distinguem-se dois milagres extremamente importantes, sendo eles a aparição de Santo Leocádia de Toledo, padroeira da cidade, à época, e a Imposição da Casula, o episódio que iremos analisar mais profundamente, visto tratar-se do tema de uma das telas em estudo. No primeiro milagre que referimos, Santo Ildefonso, na companhia do rei e do povo, rumava em direção à Igreja de Santa Leocádia para celebrar essa festividade. Prostrados em oração, apareceu incorporada, sobre o seu próprio sepulcro, Santa Leocádia exclamando *Ildefonso, por ti vive minha Senhora*[174]. Apoquentado pela situação, Ildefonso rompe em gritos pedindo aos demais algo para que pudesse cortar um pouco do véu da padroeira. O rei que o acompanhava foi o único que conseguiu, no meio do alvoroço, entregar a Santo Ildefonso um punhal[175]. O segundo milagre aconteceu no dia de celebração de Nossa Senhora da Encarnação, quando o santo, acompanhado pelo demais clero, encontra a igreja aberta, que expunha um enorme esplendor. Ninguém se atreveu a entrar, à exceção de Ildefonso que, enfrentando a luz que provinha do edifício, encontrou a Virgem Maria sentada na cadeira arcebispal rodeada por anjos. O santo imediatamente ajoelhou-se perante a Virgem, a qual proferiu:

> *Porque tu, Ildefonso, guardando virgindade com limpeza de coração e ardor da fé, defendeste a minha, serás hoje honrado com um dom do tesouro celestial de Meu Filho, e pelo meu manto adornei-te desta gloriosa roupa para que as uses durante as minhas festividades176*

Após a fala da Virgem, a mesma entrega a casula a Santo Ildefonso[177].

---

[173] MUELA.2003:200.

[174] MUELA.2003:200.

[175] MUELA.2003:200 e 201.

[176] MUELA.2003:201.

[177] MUELA.2003:203.

Os atributos de Santo Ildefonso podem ser, assim, a casula, o livro sagrado e, excecionalmente, a faca e o véu de Santa Leocádia, alusivo ao seu primeiro milagre[178].

A tela em estudo é a que se encontrava em melhor estado, das três que o Atelier Samthiago recebeu. Na composição, é visível a Virgem sentada na cadeira arcebispal enquanto estende, com a ajuda de um anjo, a casula sobre a cabeça de Santo Ildefonso. A Virgem apresenta-se trajada com as suas cores canónicas, ou seja, esta traja um vestido rosa avermelhado e um manto azul-escuro. A mesma segura a casula com ambas as mãos e baixa um pouco a sua cabeça em direção à ação que desempenha. O anjo que ajuda diretamente a Virgem na entrega da casula destaca-se, dos demais, devido ao modo de trajar: uma veste vermelha sobreposta por uma couraça, assemelhando-se a um anjo da milícia celeste. Encontramos duas figuras no canto extremo esquerdo da tela, as quais não conseguimos atribuir uma identificação clara numa primeira análise. Podemos ainda identificar Santo Ildefonso prostrado perante a Virgem Maria, com a cabeça baixa e as mãos juntas contra o peito, em sinal de submissão e humildade, enquanto a casula lhe está a ser imposta. O mesmo traja uma veste branca com um outro paramento preto.

[178] MUELA.2003:203.

3.4.3.1. Análise durante a intervenção de Conservação e Restauro

Figura 65 - Entrega da casula de Santo Ildefonso já com intervenções



Fonte: ATELIER SAMTHIAGO. (2025)

Enquadrando novamente os processos de intervenção de conservação e restauro explanados anteriormente, novos detalhes revelam-se ao olhar. No entanto, assim como podemos ver no caso de estudo anterior, *Cena da vida de São Francisco de Borja: São Francisco de Borja restitui milagrosamente o juízo à rainha Joana*, lote 13, nem todas as figuras eram passíveis de serem reconhecidas de imediato.

Figura 66 - Entrega da casula de Santo Ildefonso (pormenor)



Fonte: ATELIER SAMTHIAGO. (2025)

Seguindo a mesma lógica de leitura, iniciando do lado esquerdo da perspetiva do observador, deparamo-nos com uma personagem que conseguimos identificar como uma santa mártir, devido à folha de palma que ergue com a mão esquerda. Com os cabelos acastanhados presos acima da linha dos ombros, estes estão decorados com uma espécie de tiara/fita dourada na parte de trás da cabeça. A mesma paramenta um manto ocre que é sustentado pelo braço direito, que se sobrepõe à sua veste em tons de lilás, branco e bege. A gola apresenta-se num branco puro, o vestido lilás em todo o seu comprimento e a manga direita, a única visível, toma a cor bege. A santa encontra-se com o torso disposto em 3/4 e com a cabeça de perfil, o que nos permite perceber o seu olhar fixo na cena principal.

Atrás desta, encontramos uma outra santa mártir distinguível pela folha de palma que ostenta, sendo que ainda se apresenta com cabelos de colação negra.

Durante a análise das santas mártires, estas apenas são identificáveis como tal, pela palma que carregam, símbolo do martírio que padeceram. Sem o uso de atributos surgiu a questão de que santos estavam representados. Através da obra *Iconografía de los Santos*[179] não encontrámos uma resposta para esta questão. Partimos, por isso, para fontes visuais que pudessem retratar o mesmo episódio. Encontramos uma obra, pertencente à coleção do Museu do Louvre, (Departamento de Pintura), que pode responder à questão que apresentamos acima. A pintura *A Imposição da Casula a Santo Ildefonso*[180]*,* executada entre os anos de 1490-1500, tem como autor o "Mestre de Santo Ildefonso" da Escola de Espanha-Castela.

[179]MUELA.2003:201-203.

[180] MUSÉE DU LOUVRE. 2021.

Figura 67 - L'imposition de la chasuble à saint Ildefonse



Fonte : MUSÉE DU LOUVRE. 2021. *L'imposition de la chasuble à saint Ildefonse*. Último acesso: 13/08/2025. Disponível em: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010064742

No lado direito desta pintura, através da perspetiva do observador, encontramos um grupo de cinco mulheres e um homem ajoelhado em frente. Contrariamente às figuras da tela do Colégio de Angra do Heroísmo, neste grupo a maioria das personagens são retratadas com atributos o que nos leva a uma identificação clara de quem são. Iniciando a nossa leitura pela figura masculina, esta é apresentada já com uma certa idade, paramentando uma alba branca e uma casula preta, que se estende pelas costas e por cima de um grande manto castanho. Exibe, também, um cajado de madeira e, aos seus pés, podemos notar a presença de um porco[181] de pelagem preta, que é um dos seus notórios atributos. Através das suas vestes e atributos identificamo-lo como sendo

[181] VATICAN NEWS. 2025.

Santo Antão, Abade[182][183]. Focando agora nas santas representadas acima de Santo Antão, começando pela que está mais próxima deste, deparamo-nos com uma mulher trajada com uma veste verde-escura que é sobreposta por um manto vermelho. Esta tem os cabelos soltos que se estendem para debaixo do seu manto e segura com a sua mão esquerda um prato com um par de olhos, fazendo com que a identifiquemos como Santa Luzia[184]. Continuando com uma leitura em direção ascendente, encontramos uma outra mulher que paramenta uma veste vermelha, com mangas elaboradas na cor verde-escuro, com franjas douradas na alturas dos ombros e bainhas, igualmente douradas, na lateral da manga exposta. De cabelos soltos que caem pelas suas costas e coroada, esta ainda segura uma espada com a sua mão direita e uma roda de lâminas na sua esquerda. Esta leitura leva-nos assumir que estamos perante Santa Catarina de Alexandria, pois estes são os seus principais atributos ligados ao seu martírio[185]. A sua coroa está relacionada com a sua descendência real, visto que esta era filha do Rei Costo[186]. Logo atrás de Santa Catarina de Alexandria, vemos um prato com seios que está, normalmente, associado a Santa Ágata de Catânia[187]. No entanto, como este se encontra entre duas outras mulheres e não sendo percetível qual delas segura o prato, partimos para outras representações de Santa Ágata de Catânia, para fornecer mais informações sobre a iconografia da santa em questão. Deparamo-nos assim com a obra *Sainte Agathe* de Francisco de Zurbarán (1600-1603)[188].

[182] VATICAN NEWS. 2025.

[183] Assim conhecido em português, pois no livro Iconografía de los Santos, (MUELA.2003:29-30) surge como Antonio Abad e no Museu do Louvre (MUSSÉE DU LOUVRE2021) surge como Antoine, traduções estas que nos podiam levar a Santo António de Pádua.

[184] MUELA.2003: 292.

[185] MUELA.2003: 73-76.

[186] MUELA.2003: 73.

[187] MUELA.2003: 13-15.

[188] MUSÉE FABRE.

Figura 68 - Sainte Agathe



Fonte: MUSÉE FABRE. *Sainte Agathe*. Último acesso em: 12/09/2025. Disponível em: https://www.museefabre.fr/sainte-agathe

Nesta pintura de Santa Ágata de Catânia, esta surge representada com vestes de coloração amarela, azul e lilás-escuro, mas também paramenta um manto de coloração vermelho vivo.

Na pintura *Saint Agatha in Prison* (1598), de Alessandro Vitali, temos uma outra visão da iconografia de Santa Ágata que não conseguimos obter na pintura *L'imposition de la chasuble à saint Ildefonse*.

Figura 69 - Saint Agatha in Prison



Fonte: GALLERIA NAZIONALE DELLE MARCHE (2026) Saint Agatha in Prison, último acesso em: 17/09/2026. Disponível em: https://gndm.it/en/opere/saint-agatha-in-prison/

Na pintura *Le Martyre de Sainte Agathe*, datada de 1786 de Mariano Rossi, temos uma representação mais tardia da representação iconográfica de Santa Ágata de Catânia.

Figura 70 - Le Martyre de Sainte Agathe



Fonte: MUSÉE DU LOUVRE. (2025) Le Martyre de Sainte Agathe. Último acesso em: 17/09/2026. Disponível em: https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010066901

Através das imagens acima pretendemos demonstrar as diferentes iconografias associadas a Santa Ágata de Catânia, segundo as diferentes geografias e cronologias. Acrescentando à visão do leitor a possível imagem total da santa que não demonstrada na obra que apresentamos em estudo.

Para terminar esta leitura complementar, vemos uma personagem feminina que enverga uma veste azul-escura, uma cor que contrasta a gola de tom amarelo. Os seus cabelos, parcialmente, presos com uma fita. Esta suporta uma longa tenaz de pontas redondas que sustenta um dente, atributo que nos permite identificá-la como a santa mártir Apolónia de Alexandria[189]. Depois da análise de Santa Apolónia conseguimos entender, segundo a *Iconografía de los Santos*[190], que a coroa é um atributo comum entre as santas mártires e o seu triunfo sobre a morte. Nesta representação, conseguimos percecionar apenas duas personagens femininas com uma "fita", que colocamos a hipótese de poderem ser uma substituição das coroas de flores. Como referido acima, a coroa é um atributo comum entre as santas mártires, sendo que nesta obra a fita pode ser o elemento substituto dessa mesma coroa.

A análise das obras acima não nos permite identificar os santos mártires apresentados na tela do Mestre de Santo Ildefonso, no entanto, sustenta que, neste episódio da vida de Santo Ildefonso, é normal a representação destes santos, ou seja, a tela principal de estudo não é uma exceção.

Continuando novamente com a leitura da pintura de Angra do Heroísmo.

[189] MUELA.2003: 37-38.

[190] MUELA.2003: 37.

Figura 71 - Entrega da casula de Santo Ildefonso (pormenor)



Fonte: ATELIER SAMTHIAGO. (2025)

Encontramos ao lado das santos mártires uma outra figura feminina que parece estar sentada num local mais elevado do que as duas personagens já descritas. Com um manto que parece azul-claro/branco que lhe cai dos ombros para o colo, esta parece também envergar por baixo do mesmo vestes em tom rosa, visíveis apenas a partir do nível do joelho. Porém tomamos esta descrição como uma total hipótese, pois não é percetível. A sua cabeça direciona-se para baixo e para o lado esquerdo, para onde fixa o seu olhar no ato principal desta tela. Tem as mãos erguidas ao nível do peito, como se estivesse a completar o movimento de orante (mãos em posição de oração). Não nos foi possível reconhecer, pois esta não exibe nenhum atributo que a identifique, nem é referida como uma figura que assista este episódio da vida de Santo Ildefonso.

Figura 72 - Entrega da casula de Santo Ildefonso (pormenor)



Fonte: ATELIER SAMTHIAGO. (2025)

Ao lado das personagens já descritas está representado o anjo que citado. Como referido anteriormente, este é um anjo ativo, logo ajuda diretamente a Virgem Maria na imposição da casula a Santo Ildefonso. Discernível através das suas asas, este apresenta-se com os cabelos soltos até à altura do pescoço. As vestes cinzentas contrastam com o vermelho vivo do cinto e no rebordo da veste ao nível da coxa. Por baixo desta, o mesmo ainda enverga uma outra veste branca que se estende até ao chão. O anjo utiliza umas sandálias com um cano alto que se estendem até meio da perna, sendo que estas são encimadas por um nó de panejamento branco. O seu olhar fixa-se na ação em curso.

Figura 73 - Entrega da casula de Santo Ildefonso (pormenor)



Fonte: ATELIER SAMTHIAGO. (2025)

Seguindo a nossa leitura, encontramos acima do anjo uma outra figura identificada como sendo um outro anjo, dado que se trata, igualmente, de um ser alado. De cabelos aparentemente soltos, este paramenta uma veste de um tom mais escuro. Este reúne as suas mãos em frente ao seu peito em sinal de oração, enquanto fixa o seu olhar na ação principal- a entrega da casula a Santo Ildefonso. A descrição torna-se mais segura se a compreendermos como uma hipótese de identificação e coloração e não como uma verdade irrefutável, tendo em conta a qualidade da tela neste ponto das intervenções.

É possível observar mais uma personagem que se parece com uma mulher. Assim como a personagem descrita anteriormente, esta não é de fácil identificação. A mesma parece exultada e tomada por uma grande ternura ao presenciar o ato que acontece. Com as duas mãos cruzadas em frente ao peito e desviando a cara para a sua esquerda, parece olhar para a cena principal desta representação, demonstrando ternura e uma certa compaixão nas suas feições. Apresenta os cabelos estendidos até aos ombros e uma veste de tom azul-claro/branco.

Nesta pintura, temos um anjo ativo como já referido, que ajuda a Virgem com a casula e dois possíveis anjos passivos que apenas observam a cena. Quando analisamos as santas mártires anteriormente, fizemos uso da pintura do Mestre de Santo Ildefonso. Nessa pintura também encontramos um grupo de anjos, mas nesse caso, sustentam elementos pertencentes a Santo Ildefonso.

Figura 74 - L'imposition de la chasuble à saint Ildefonse (pormenor)



Fonte : MUSÉE DU LOUVRE. (2021). *L'imposition de la chasuble à saint Ildefonse*. Último acesso: 13/08/2025. Disponível em: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010064742

Do lado esquerdo em relação ao observador, encontramos um grupo de três. Existe ainda uma quarta personagem que será, muito provavelmente, um outro anjo, apesar de não se possível ver as asas. Fazendo uma leitura em escala crescente, assim como realizamos para as santas mártires, encontramos o primeiro anjo de vestes azuis com uma gola lilás e com asas verde-escuras que ajuda, diretamente, a Virgem Maria a sustentar a casula[191] (vestes sem mangas ou gola usadas, normalmente, por sacerdotes sobre a alba) que será entregue a Santo Ildefonso. O anjo de vestes lilás com gola azul toma sobre as suas mãos a mitra[192] (chapéu alto e largo, unido no topo e com duas fitas

[191] THESAURUS(A)
[192] THESAURUS (B)

na sua extremidade que caem pelas costas; normalmente usadas por papas ou bispos) que pertencerá a Santo Ildefonso, este que na altura do milagre detinha o título de bispo de Toledo. O anjo de túnica em tom ocre e gola rosa-claro tem a particularidade de apresentar um tom vermelho/alaranjado nas suas asas, sendo que este tom se mistura com o verde do último anjo descrito. Este segura um báculo (bordão, normalmente com a extremidade em arco, usado em cerimónias litúrgicas por bispos e por outros dignitários católicos)[193] bastante trabalhado, que também pertenceria ao bispo de Toledo.

[193] THESAURUS(C)

Figura 75 - Entrega da casula de Santo Ildefonso (pormenor)



Fonte: ATELIER SAMTHIAGO. (2025)

Santo Ildefonso encontra-se no centro da composição, ajoelhado e com as mãos cruzadas em frente ao peito, símbolo de humildade e entrega. Os seus olhos encontram-se fechados e a sua cabeça voltada para o chão. Paramentado com uma alva[194] branca rendilhada na sua extremidade inferior e com uma mozeta[195] preta sobre os ombros, Santo Ildefonso espera o ato de receber a casula. Esta peça, que lhe é entregue pelo anjo já descrito e pela Virgem Maria, apresenta um tom dourado com algumas linhas em tom prateado, enquanto que, pelo lado interior, esta apresenta uma cor mais escurecida aproximando-se ao azul. Ao lado do santo, mais perto do espectador e no mesmo nível onde se ajoelha o santo, encontramos um livro no chão, que poderá corresponder a um exemplar de orações ou a Bíblia.

[194] DICIONÁRIO INFOPÉDIA DA LÍNGUA PORTUGUESA (A).

[195] DICIONÁRIO INFOPÉDIA DA LÍNGUA PORTUGUESA (B).

Figura 76 - Entrega da casula de Santo Ildefonso (pormenor)



Fonte: ATELIER SAMTHIAGO. (2025)

Em frente a Santo Ildefonso, temos a presença da Virgem Maria, aquela que toma um lugar de destaque em toda a composição. Esta está entronizada, sendo que o trono onde se encontra é ricamente decorado com ondulações e com uma cabeça de querubim, estas conseguidas através da técnica de entalhe. Esta encontra-se semi-debruçada sobre Santo Ildefonso enquanto segura na casula que está prestes a entregar. A Virgem encontra-se trajada com as suas vestes canónicas - um vestido vermelho e um manto azul-escuro. Por baixo destas, porta aquilo que parece uma túnica branca, percetível na zona das mangas e na gola.

Toda a cena é observada, principalmente na parte superior, por cerca de quinze querubins, sendo dois deles destacados por serem representados de corpo inteiro, no lado esquerdo da Virgem.

No sentido de complementar as dúvidas que foram levantadas acima, durante a leitura do episódio, procurámos mais representações que retratassem este episódio. Esta pesquisa resultou no encontro de uma pintura a óleo sobre cobre, de autoria desconhecida, do Peru e que data do século XVII. A pintura pertence a uma coleção privada espanhola de Gonzalo Gonzalo Eguiguren Gallery, situada em Madrid[196].

Figura 77 - The Imposition of the Chasuble on Saint Ildephonsus



Fonte: Gonzalo Eguiguren Gallery. *The Imposition of the Chasuble on Saint Ildephonsus*. Último acesso: 21/08/2025. Disponível em: https://www.gonzaloeguiguren.com/content/feature/36/detail/artworks-9382-the-imposition-of-the-chasuble-on-saint-iidephonsus-unidentified-artist-peru-17th-century/

Apesar da pintura peruana não responder a nenhuma dúvida, esta demonstra-nos a circulação de formas para uma realidade geográfica distinta. Além desta circulação, ainda mantém a recorrência de personagens representadas, como as santas mártires e os querubins, elementos regularmente usados nesta iconografia.

[196] Gonzalo Eguiguren Gallery.

3.4.4. Análise Plástica

Após observarmos e realizarmos a leitura iconográfica das três telas de Angra do Heroísmo intervencionadas pelo Atelier de Samthiago, constatamos que todas as obras apresentam características semelhantes, definidas pela linguagem artística barroca. Compreendemos nas mesmas um "horror pelo vazio", visto que as obras em estudo são marcadas pelo elevado número de personagens. Nos episódios descritos, por Juan Carmona Muela em *Iconográfica de los Santos*[197], não são referidas tantas personagens em nenhum dos temas representados. Encontramos representações que são fieis à descrição de Muela, com esse ciclo mais fechado numa gravura referente a *Imposição da casula a Santo Ildefonso*.

Figura 78 - The imposition of the chasuble on Saint Ildephonsus



[197] MUELA. 2003.

Fonte: PESSCA (Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art). The imposition of the chasuble on Saint *Ildephonsus*. Último accesso: 17/08/2025. Disponível em: https://colonialart.org/artworks/6248a/view

A xilogravura[198] apresentada foi produzida por Juan Gutiérrez e data o ano de 1568. A mesma foi feita com intuito de se integrar no livro *Flos Sanctorum*, este que está disponível na Biblioteca Nacional de España e no site PESSCA[199], como gravura. Esta imagem pode ser caracterizada pela sua simplicidade na construção do tema ligado a este milagre da vida de Santo Ildefonso, porém não podemos descartar informação em relação à data em que é produzida e à técnica utilizada nesta xilogravura. As xilogravuras, por norma, apresentam-se sempre mais simples em relação à pintura em tela, devido à dificuldade que estas apresentam para que o desenho seja executado. No entanto, esta apresenta já bastante detalhe e pormenor.

Suportando mais um pouco a ideia anterior, sendo o destino desta xilogravura a integração no livro referido, podemos deduzir que o suporte de madeira onde esta foi reproduzida teria um tamanho reduzido o que impossibilitava também ao autor de fazer uma reprodução muito elaborada, porém pormenores profundos são notados nos resplendores de luz, nas vestes das personagens e nas asas dos anjos.

Encontramos também personagens adjacentes às personagens principais como damas de corte, santos, religiosos, anjos e querubins. As telas da Igreja do Colégio de Agra do Heroísmo estudadas neste relatório de estágio, demonstram-se relativamente preenchidas por toda a sua exceção com os personagens ligados ao episódio, mobiliário e edifícios. Este último pode ser observado na tela *Visão Mística de São Estanislau de Kostka: São Estanislau de Kostka recebe o Menino nos braços entregue pela Virgem Maria*.

[198] THE MET MUSEUM.

[199] PESSCA (Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art).

Figura 79 - Cena da vida de São Francisco de Borja: São Francisco de Borja restitui milagrosamente o juízo à rainha D. Joana (pormenor)



Fonte: ATELIER SAMTHIAGO. (2025)

Outra das características inerentes à pintura barroca é a sugestão de movimento. Este movimento acaba por estar muito representado e ligado aos panejamentos, desde os que são utilizados nas roupas das personagens, aos elementos do cenário e às roupas de camas em duas das telas, assim como os tecidos carregados pelos querubins. A sugestão de movimento também é gerada pelos gestos das diferentes personagens, existindo assim uma busca maior pelo dinamismo.

Figura 80 - Visão Mística de São Estanislau de Kostka: São Estanislau de Kostka recebe o Menino nos braços entregue pela Virgem Maria (pormenor)



Figura 81 - Visão Mística de São Estanislau de Kostka: São Estanislau de Kostka recebe o Menino nos braços entregue pela Virgem Maria (pormenor)

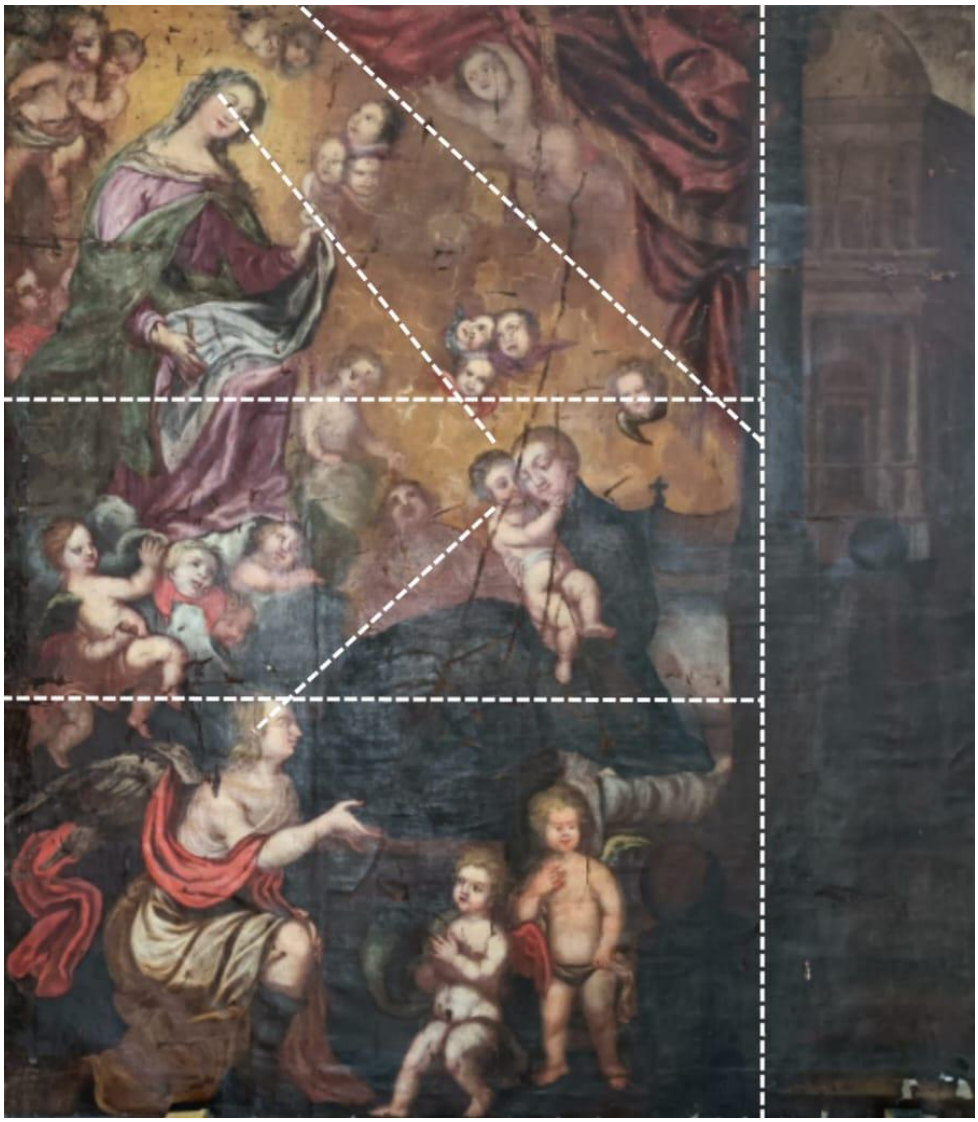


Fonte: ATELIER SAMTHIAGO. (2025)

Realizada a análise iconográfica e iconológica partimos para a uma análise compositiva das obras. Iniciamos esta análise pela obra referente à *Visão Mística de São*

Estanislau de Kostka: São Estanislau de Kostka recebe o Menino nos braços entregue pela Virgem Maria.

Figura 82 - Visão Mística de São Estanislau de Kostka: São Estanislau de Kostka recebe o Menino nos braços entregue pela Virgem Maria



Fonte: ATELIER SAMTHIAGO. (2025)

Percebemos que a tela se encontra estratificada, demonstrando questões relacionadas com o estatuto das personagens. A Virgem Maria é a personagem mais elevada na composição, esta que entrega o Menino a São Estanislau. Estanislau por sua vez, já se encontra numa posição mais baixa em relação à Virgem Maria, porém uma

posição superior ao anjo que se ajoelha em veneração ao milagre que acontece à sua frente. Visualizamos uma divisão promovida por uma estrutura arquitetónica, através de balaústre e pilastra, mostrando um edifício, para além de ainda termos uma cortina, aberta por um querubim, como se tratasse se de um teatro, um elemento cenográfico. Podemos ainda notar diferenças de iluminação na zona superior da pintura onde se encontra a Virgem, zona esta que se apresenta muito mais iluminada do que a parte inferior da tela. Estamos perante vários jogos de luz, onde as personagens são destacadas e o cenário permanece mais escuro, na sombra. Ainda sobre o tratamento da iluminação, o trabalho de claro / escuro é bastante evidente nos panejamentos das personagens, principalmente no anjo que se ajoelha. Algumas das personagens parecem sobredimensionados em relação a alguns objetos presentes nos cenários, como é o caso da Virgem em relação à cama, para além de notarmos também uma pequena irregularidade anatómica nesta mesma personagem, com os seus braços alongados.

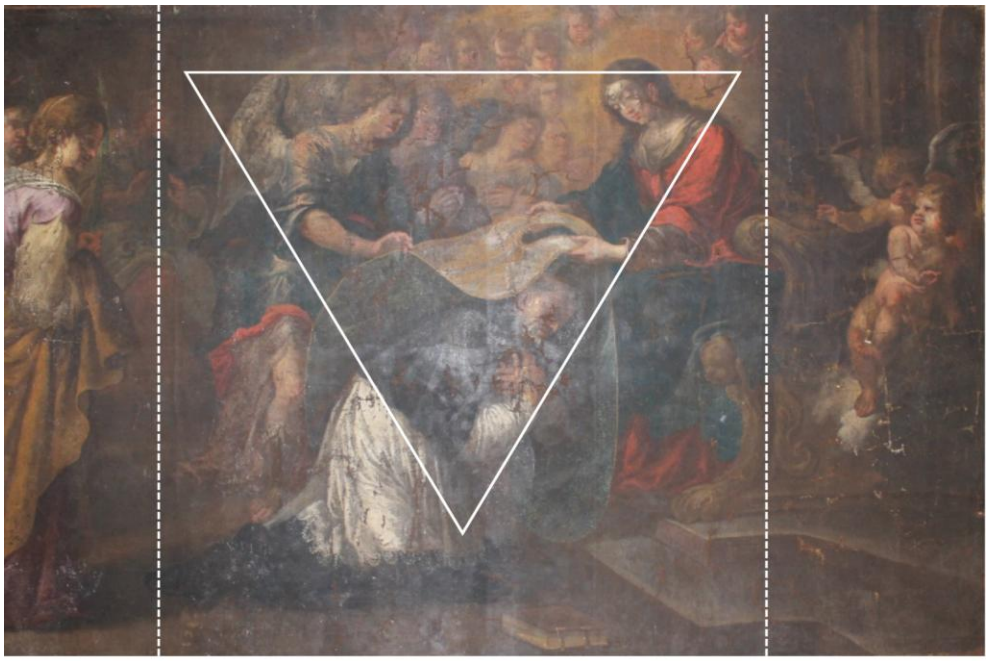
Figura 83 - Cena da vida de São Francisco de Borja: São Francisco de Borja restitui milagrosamente o juízo à rainha D. Joana



Fonte: ATELIER SAMTHIAGO. (2025)

Em relação à obra de São Francisco de Borja e rainha D. Joana, temos ao centro os personagens principais do episódio. Nas laterais temos duplas de personagens que permitem o equilíbrio da composição, mas estas acabam por não adicionar informações concretas ao episódio retratado. Nestas duplas que referimos, temos duas figuras que, olhando diretamente para o observador, quebram a quarta parede, sendo que, em contrapartida, a dama que orienta o seu olhar para o lado direito da tela quebra aquilo que são os limites da área da reprodução. Acima da linha da cama de dossel vemos um conjunto de querubins alinhados, criando uma divisão "celestial", de onde é evidenciado um raio de luz que termina em D. Joana.

Figura 84 - Entrega da casula de Santo Ildefonso



Fonte: ATELIER SAMTHIAGO. (2025)

Por último, analisamos a *Entrega da casula a Santo Ildefonso*. A cena principal encontra-se ao centro, criando a ideia de um triângulo invertido, onde temos duas figuras em pé - a Virgem e um anjo-, com Santo Ildefonso ajoelhado no seu meio, para receber a casula. Na extremidade esquerda em relação ao observador, temos santos mártires a assistir à entrega, estes que não são referidos no episódio, mas são

comumente representados, como já pudemos visualizar anteriormente noutras obras. Na extremidade oposta a estes santos temos o trono onde a Virgem estaria sentada.

~

Reflexões Finais

O presente relatório deu-nos a oportunidade de demonstrarmos os contributos que um Historiador da Arte pode fornecer para complementar aquilo que é o trabalho do Conservador-Restaurador. Concedeu-nos também perceção da extrema importância do trabalho da Conservação e Restauro, para os Historiadores da Arte. Os benefícios são mútuos e grandemente essenciais para que a arte possa ser estudada da melhor maneira possível. Poderíamos dizer que, assim como outras disciplinas, estas duas matérias necessitam igualmente uma da outra e que se completam.

No decorrer do estágio desenvolvido foi-nos possível proceder a leituras arquitetónicas, desenvolvimento de contextos histórico-artísticos, leitura iconográficas e iconológicas, análises plásticas, etc. Todos os pontos citados acima são reflexo das nossas aprendizagens e que finalmente puderam ser postas em prática. Entendemos que estas contribuem para a área de Conservação e Restauro, naquilo que toca a informações mais técnicas das obras, deixando mais espaço para estes profissionais trabalharem diretamente sobre a obra. Destacamos, no entanto, a importância da ação da Conservação e Restauro e dos seus próprios relatórios devido ao carácter finito da obra de arte. Estes profissionais intervencionam e contribuem para a salvaguarda das mais diversas obras, colaborando para a criação de autênticos "documentos de identidade" das mesmas.

Formulamos, no início deste relatório, algumas questões que apresentamos como objetivos a serem alcançados e esclarecidos nesta investigação. A segunda parte foi dedicada ao estudo da Marateca e a primeira questão foi: Como é que a Igreja acabou destruída e abandonada? Devido às consequências deixadas pelo terramoto de 1755, que a deixou arruinada, à exceção da sua capela-mor, como consta nas Memórias Paroquiais de 1778[200]. Com a visitação de D. Maria I, em 1782[201], à ruína da igreja, esta manda reerguê-la às responsabilidades que assumia perante a Ordem de Santiago.

[200] SERRÃO, MECO. 2007:397.

[201] SERRÃO, MECO. 2007:397.

Porém, esta apenas duraria 144 anos pois, no ano de 1926[202], o edifício veria o seu telhado ruir. Este acontecimento, acompanhado do facto desta se localizar num sítio bastante afastado em relação à comunidade, levou ao abandono completo da igreja até aos dias atuais.

Duas questões sobre o acervo da ruína também foram levantadas: O que é que a igreja albergava? Qual era o seu acervo e onde é que se encontra atualmente, se ainda existir? Já num estudo mais avançado sobre a ruína e com uma visita *in loco* à mesma, soubemos que a maioria dos bens que a igreja albergava no seu interior foram roubados e /ou deslocados durante o século XX. Aquilo que foi possível recuperar encontra-se atualmente na Igreja Paroquial de São Pedro de Águas de Moura e os painéis azulejares, que foram extraídos da antiga igreja em maior quantidade, encontram-se no Seminário Maior de São Paulo de Almada. A última questão colocada, recaía sobre propostas passíveis de serem apresentadas para constar no local após a Estabilização Estrutural da Ruína. Depois de nos termos debruçado sobre a investigação e estudo dos painéis azulejares decidimos partir para uma proposta de reintegração do acervo azulejar na Ruína da Igreja de São Pedro da Marateca, através de réplicas dos painéis que estavam colocados no arco triunfal da mesma. Esta proposta pretende devolver ao local um pouco da imagem que este já teve e enriquecer ainda mais o edifício a nível histórico-cultural, sem intervir nos painéis originais, respeitando não só esse património, como o edifício em si.

Na terceira parte, onde estudamos as Telas da Igreja do Colégio, pretendíamos responder às perguntas colocadas na introdução: *Qual é o ano/século de origem das telas*? *Quem é o autor*? Para tentarmos esclarecer estas duas questões, seguimos a recomendação da Dra. Paula Romão, técnica superior da Direção Regional da Cultura dos Açores e consultamos o livro *História da Arte nos Açores (ca.1427-2000)*[203] e traçámos uma linha temporal desde o século XVI ao século XVIII, destacando uma influência flamenga nesse espaço de tempo. Mais tarde, já no final dos séculos XVII e

[202] SERRÃO, MECO. 2007:399.

[203] SARDO, CALDAS, SERRÃO. 115-153,303-331,475-525.

XVIII, surgem oficinas com artistas originários do arquipélago que se inspiram na circulação de imagens e na arte que já dispunham na sua respetiva ilha. Não obtivemos informações suficientes para designar, com exatidão, o autor ou autores das telas estudadas, assim como não conseguimos atribuir um ano concreto da sua produção.

Tendo em conta as limitações temporais e espaciais que estão associadas ao relatório, não pudemos aprofundar muito mais esta investigação. Compreendemos que uma viagem a Angra do Heroísmo e às suas bibliotecas teria sido bastante proveitoso, para aquilo que seria um aperfeiçoamento dos temas tratados e uma investigação mais minuciosa. Ligações com a Câmara Municipal de Angra do Heroísmo, assim com a Direção regional da Cultura dos Açores, foram estabelecidas e a partir destes, ainda mais ligações foram formadas, nomeadamente com a empresa Salvaguardar que nos forneceu a autorização para a utilização das imagens das telas neste relatório. Também existiu um contacto com todas as empresas selecionadas para fazerem os trabalhos de Conservação e Restauro, estas que nos forneceram imagens das telas já com intervenções. Notamos que seria interessante ter efetuado uma visita a cada empresa, para ter acompanhado os trabalhos das restantes telas. Estas iriam compilar ainda mais informações para esta investigação, no entanto, entendemos que esta investigação seria um exercício para realizar num próximo ciclo de estudos, devido às limitações que já foram citadas. No estudo da Marateca, reforçamos que uma visita ao Seminário Maior de São Paulo de Almada, seria uma mais-valia para o estudo dos painéis azulejares, porém não chegamos a ter uma resposta positiva do mesmo para que essa visita pudesse acontecer.

Com este relatório pretendemos dar voz do que pode ser o começo e uma sensibilização para colaborações futuras, entre as duas áreas tratadas neste relatório, mas também para fomentar as colaborações nas mais diversas áreas. Estas devem tornar-se mais frequentes, como ações de entreajuda e apoio entre áreas, onde todas possam beneficiar o máximo destas parcerias.

Referências Bibliográficas

ARQUIVO NACIONAL TORRE DO TOMBO. (2008). Memórias Paroquiais de 1758. Arquivo Nacional Torre do Tombo. Vol. 27, nº39ª, p 235 a 261

ASHELFORD, JANE. (2000). The Art of Dress: Clothing and Society 1500–1914. National Trust

ATELIER SAMTHIAGO. (2013). Obras. Último acesso em: 19/09/2025. Disponível em: https://samthiago.com/obras-2/

ATELIER SAMTHIAGO. (2021) Apresentação. Último acesso em: 19/09/2025. Disponível em: https://samthiago.com/apresentacao/

ATELIER SAMTHIAGO. (2024). Projeto para a estabilização estrutural na Ruína da Igreja de São Pedro da Marateca. Último acesso em: 20/09/2025. Disponível em: https://community.vortal.biz/PRODPublic/Tendering/OpportunityDetail/Index?noticeUID=PT1.NTC.2957675

Bíblia Sagrada. (2024). 11ª edição. PAULUS Editora

BRAGA, Joana. (2014). Memórias Paroquiais: Índice. Arquivo Nacional Torre do Tombo

CÂMARA MUNICIPAL DE ANGRA DO HEROÍSMO. (2023). Igreja de Nossa senhora do Carmo (Colégio). Último acesso em: 19/09/2025. Disponível em: https://angradoheroismo.pt/local/igreja-do-colegio/

CÂMARA MUNICIPAL DE PALMELA. (2024). Ruína da Igreja de S. Pedro da Marateca: projeto de estabilização estrutural em concurso. Último acesso: 25/09/2025. Disponível em: https://www.ufpoceiraomarateca.pt/atividades/urbanismo/370-ruina-da-igreja-de-s-pedro-da-marateca-projeto-de-estabilizacao-estrutural-em-concurso

Carta de Veneza. 25 a 31 de maio de 1964. Carta de Veneza sobre a Conservação e Restauro de Monumentos e Sítios. ICOMOS. Veneza

CARVALHO, Rosário; MANGUCCI, Celso. (2018). Quem faz o Quê: A produção de azulejos na época moderna (séculos XVI a XVIII). ARTIS ON

CASIMIRO, Luís; MANUEL, José; ABREU, Paulo. A Igreja de Abade de Neiva. Empresa Diário do Minho L.da.

Coutinho, M. D. C. A.; Bailão, A.; & Vieira, E. (2018). "Estudo metodológico em torno da reintegração cromática de um conjunto de painéis azulejares. Conservar Património". (27). 83-91

COSTA, Bruna; PEREIRA, Carla; COSTA, Carlos: (2025). "Aquisição de Serviços de Conservação e Restauro de Pinturas em Tela da Igreja do Colégio – Santo Inácio de Loyola Relatório Intermédio". Município de Angra do Heroísmo

CUNHA, MÁRIO. (2021) As Origens da Ordem de Santiago (1170-1327). Edições Colibri

DETROIT INSTITUTE OF ARTS. “Judith and Her Maidservant with the Head of Holofernes”. Último acesso 14/09/2025. Disponível em: https://dia.org/collection/judith-and-her-maidservant-head-holofernes-45746

DICIONÁRIO INFOPÉDIA DA LÍNGUA PORTUGUESA (A). “Alva”. Porto Editora. Último acesso: 19/09/2025. Disponível em: https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/alva

DICIONÁRIO INFOPÉDIA DA LÍNGUA PORTUGUESA (b). “Mozeta”. Porto Editora. Último acesso: 19/09/2025. Disponível em: https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/mozeta

ESTRELA, Marina. (2024). “Concurso Público com Publicação no Jornal Oficial da União Europeia para Conservação e Restauro de Pinturas sobre Tela da Igreja do Colégio – Santo Inácio de Loyola “.Último Acesso em: 20/09/2025. Disponível em: https://community.vortal.biz/Public/contract-notice-view/PT1.NTC.2783842/?currentLanguage=en

ENGLISH HERITAGE. SARAH FORBES BONETTA, QUEEN VICTORIA’S AFRICAN PROTÉGÉE. ENGLISH HERITAGE. Último Acesso em: 09/07/2026. Disponível em: https://www.english-heritage.org.uk/visit/places/osborne/history-and-stories/sarah-forbes-bonetta/#

FERREIRA, Iolanda. (2016). “Sismo de Angra do Heroísmo”. RTP ENSINA. Último acesso: 19/09/2025. Disponível em: https://ensina.rtp.pt/artigo/sismo-de-angra-do-heroismo/

FIGUEIREDO, Paula. (2005). “Colégio de Santo Inácio/Igreja do Colégio da Companhia de Jesus” Último acesso em: 19/09/2025, Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=8102

GARCIA, Juan. (2010). “Saturno y la reina "impía". El oscuro retiro de Juana I en Tordesillas”. IN ZALAMA, Miguel (dir). (2010). “Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno”. Valladolid. Ayuntamiento de Tordesillas [et al.]

Gonzalo Eguiguren Gallery. “The Imposition of the Chasuble on Saint Ildephonsus”. Último acesso: 21/08/2025. Disponível em: https://www.gonzaloeguiguren.com/content/feature/36/detail/artworks-9382-the-imposition-of-the-chasuble-on-saint-iidephonsus-unidentified-artist-peru-17th-century/

GOVERNO DOS AÇORES, Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Último acesso: 09/07/2026. Disponível em: https://turismo.azores.gov.pt/en/pin/igreja-de-nossa-senhora-do-carmo/

HISTORIA NACIONAL GEOGRAPHIC. (2025). “La Triste Historia de Juana La Loca”. Último Acesso em: 19/09/2025. Disponível em: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/juana-loca-victima-conspiracion_9525

INTERNATIONAL COUNCIL ON MONIMENTS AND SITES (ICOMOS), (1964), Carta de Veneza: Carta internacional sobre conservação e o Restauro de Monumentos e Sítios. Veneza. ICOMOS.

LOJA DO OURO. (2025). “Quais as características da prata?” Último Acesso em: 19/09/2025. Disponível em: https://www.lojadoouro.pt/pages/quais-as-caracteristicas-da-prata?srsltid=AfmBOoon1XDgbRxppcNhT-XfEo5rngFlL4eyZMviNvQ82mAqmXX1axn7

MARTINS, Fausto. (1994). “A Arquitectura dos primeiros colégios Jesuítas de Portugal:1542-1759”. (Tese de Doutoramento). Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto

MORAIS, Cristóvão Alão de. (1673). Pedatura Lusitana (nobilitário de famílias de Portugal. Livraria Fernando Machado.

MUELA, Juan Carmona. (2003). “Iconografía de los Santos”. Madrid. Ediciones Istmo

MUSEO DEL PRADO. (2025). “Las Meninas”. Diego Velázquez. Último acesso em: 09/09/2025. Disponível em: https://www.museodelprado.es/en/whats-on/multimedia/las-meninas-diego-velazquez/c43f1c8d-e6c9-a8c2-44dc-0c9be2e10177

Musée du Louvre. (2021). “L'imposition de la chasuble à saint Ildefonse”. Último acesso: 13/08/2025. Disponível em: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010064742

MUSÉE FABRE. Sainte Agathe. Último acesso em: 12/09/2025. disponível em: https://www.museefabre.fr/sainte-agathe

MUSEU DE ALBERTO SAMPAIO. (2020) São Gregório Magno. Museu de Alberto Sampaio. Último acesso em: 09/07/2026. disponível em:

https://www.museualbertosampaio.gov.pt/museu/espacos/sala-pintura-escultura/sao-gregorio-magno/

NOÉ, Paula. (2012). “Colégio de Santo Inácio/ Colégio da Companhia de Jesus/ Palácio dos Capitães Generais”. Último acesso em 09/09/2025. Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=8172

NQ DIGITAL AGENCY. (2026), Caminhos de Santiago- Caminho Português da Costa. NQ digital Agency. Último acesso em 09/07/2026. Disponível em: http://www.caminhoportuguesdacosta.com/pt/o-caminho/curiosidades

OMISSI, Adrastos. (2016). DAMNATIO MEMORIAE OR CREATIO MEMORIA? MEMORY SANCTIONS AS CREATIVE PROCESSES IN THE FOURTH CENTURY AD, Cambridge University Press. Último acesso em 09/07/2026. Disponível em: https://www.cambridge.org/core/journals/cambridge-classical-journal/article/damnatio-memoriae-or-creatio-memoriae-memory-sanctions-as-creative-processes-in-the-fourth-century-ad/9BC3B8F203115BF0779A2E5798EE6AC1

PESSCA (Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art). “The imposition of the chasuble on Saint Ildephonsus”. Último acesso: 17/08/2025. Disponível em: https://colonialart.org/artworks/6248a/view

POMPEI, Leonardo. (2022-04-08). “Le Apparizioni alle Tre Fontane- II”. Último acesso em: 19/09/2025. Disponível em: https://www.ecclesiadei.it/le-apparizioni-alle-tre-fontane-ii/

RIUTORT, Ana. (2010). “Arte Barroco”. Firma Press

ROCHA, Vitor. (2010). Colégio do Espírito Santo- Contributos para uma aproximação à estética da Companhia de Jesus; Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura na Universidade de Évora; Évora.

SARDO, Delfim; CALDAS, João Vieira; SERRÃO, Vítor (Coord. Cient.). "História da Arte nos Açores (ca.1427-2000)”. [Angra do Heroísmo]: Secretaria Regional da Educação e Cultura/ Direção Regional da Cultura

SERRÃO, Vítor; MECO, José. (2007). "Palmela Histórico-Artística: um inventário do património artístico conselhio". Edições Colibri/ Câmara Municipal de Palmela

TABELA PERIÓDICA TABELA PERIÓDICA. (2025). “Prata”. Último acesso em: 01/10/2025. Disponível em: https://www.tabelaperiodica.org/prata/

TAVARES, Pedro Manuel. “A Princesa de Portugal Joana de Áustria; da Outra Corte à Criação do Mosteiro das Descalças Reais, como centro espiritual e político das Mulheres Habsburgo, durante a União Ibérica”. Centro de História de Arte e Investigação Artística (CHAIA)

THE MET MUSEUM. (2024). “The Wedding of Stephen Beckingham and Mary Cox”. Último Acesso em 10/09/2025. Disponível em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436656

The Met Museum. “Woodcut”. Último acesso: 16/08/2025. Disponível em: https://www.metmuseum.org/about-the-met/collection-areas/drawings-and-prints/materials-and-techniques/printmaking/woodcut

THESAURUS (A) “Chasuble”. último acesso em:23/07/2026 Disponível em: https://www.dictionary.com/browse/chasuble

THESAURUS(B) “Miter”. último acesso em:23/07/2026 Disponível em: https://www.dictionary.com/browse/miter

THESAURUS(C) “Crozier”. último acesso em:23/07/2026 Disponível em: https://www.dictionary.com/browse/crozier

Vatican News. 2025. “S. Antão, Abade”. Último acesso: 13/08/205. Disponível em: https://www.vaticannews.va/pt/santo-do-dia/01/17/s--antao--abade.html

VORÁGINE, Santiago de la. (1996). La leyenda dorada, 1. Madrid. Alianza Editorial

ROCHA, Vítor (2010). Colégio do Espírito Santo – Contributos para uma aproximação a estética da Companhia de Jesus, Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura na Universidade de Évora. Universidade de Évora.

ZALAMA, Miguel (dir). (2010). “Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno”. Valladolid. Ayuntamiento de Tordesillas [et al.]