



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

RELICMA: O CONJUNTO DE RELICÁRIOS DO SANTUÁRIO DO CONVENTO DA
MADRE DE DEUS (LISBOA). HISTÓRIA, TECNOLOGIA, CONSERVAÇÃO E
VALORIZAÇÃO.

Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Doutor em Conservação e Restauro de Bens Culturais

por

Diana Teixeira dos Santos Cunha

ESCOLA DAS ARTES

setembro 2023



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

RELICMA: O CONJUNTO DE RELICÁRIOS DO SANTUÁRIO DO CONVENTO DA
MADRE DE DEUS (LISBOA). HISTÓRIA, TECNOLOGIA, CONSERVAÇÃO E
VALORIZAÇÃO.

Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Doutor em Conservação e Restauro de Bens Culturais

Por Diana Teixeira dos Santos Cunha

Sob orientação de Doutor Alexandre Nobre Pais

Doutora Carolina Barata

Prof. Doutor Nuno Camarneiro

ESCOLA DAS ARTES

setembro 2023

RESUMO

Este trabalho debruça-se sobre uma coleção de 42 bustos-relicários provenientes do coro-alto da Igreja do Convento da Madre de Deus, em Xabregas, Lisboa, que se destaca pela sua qualidade artística, e por estar preservada, aparentemente na totalidade, por bustos produzidos entre os séc. XVI e XVIII. A nossa investigação procurou conhecer a coleção através de uma metodologia multidisciplinar que englobou a análise histórico-artística, o estudo iconográfico e a análise técnica e material.

O estudo técnico e analítico teve como objetivo compreender se a esta tipologia escultórica estaria associada uma técnica própria, ou se seguiria as recomendações da época para esculturas sobre madeira dourada e policromada, e pretendeu balizar cronologicamente a produção das obras. O que os resultados sugerem é que as técnicas e materiais utilizados são os mesmos das recomendações dos tratados artísticos da época e de obras do mesmo período. De uma forma sucinta e geral, as camadas cromáticas são constituídas por preparações à base de sulfato de cálcio aglutinadas em adesivos proteicos, bolos constituídos por minerais argilosos como a caulinite, também aglutinados em adesivos proteicos e folhas de ouro de elevada quilatagem. Nas camadas cromáticas foi identificada uma ampla paleta constituída por branco de chumbo, vermelhão, azurite, mínio, hematite, auripigmento, massicote, amarelo de chumbo e estanho, malaquite, verdigris, azurite, índigo, esmalte, umbra, negro de carvão, realgar, auripigmento e azul da Prússia.

O estudo hagiográfico e iconográfico permitiu a divisão por grupos iconográficos, associados à prática devocional própria do convento, no qual o culto das relíquias foi de grande relevância. Foram identificados seis grupos: o da “Primeira Família”, o das virgens mártires, dos santos inocentes, dos franciscanos, o grupo dos 40 Mártires de Sebaste, o grupo dos Papas, e um outro grupo, no qual foram incluídos os bustos que não se enquadravam em nenhum dos restantes. A análise permitiu apoiar um levantamento de hipóteses para aquele que terá sido a narrativa original da coleção e que se perdeu com o tempo, fruto não só das várias remodelações que o convento sofreu ao longo dos anos, mas também da própria movimentação de peças dentro de um mesmo espaço religioso.

Finalmente, com o objetivo de a preservar, mas também devolver o destaque que a mesma merece e aproximá-la daquele que seria o estado e brilho mais próximos do original, foi efetuado o tratamento de conservação e restauro da coleção, detalhado nesta tese.

Palavras-chave: Escultura dourada e policromada; Bustos-relicários; Técnica Pictórica; Iconografia; Conservação e Restauro; Séc. XVI-XVIII

ABSTRACT

The present thesis focuses on a collection of 42 reliquary busts from the choir loft of the church from Madre de Deus Convent in Xabregas, Lisbon. This collection stands out for its artistic quality and apparent preservation, consisting primarily of busts produced between the 16th and 18th centuries. Our research aimed to explore this collection through a multidisciplinary methodology encompassing historical-artistic analysis, iconographic study, and technical and material analysis.

The technical and analytical study aimed to understand whether this sculptural typology was associated with a specific technique or if it followed the recommendations of the time for gilded and polychrome wooden sculptures. Additionally, it sought to establish a chronological framework for the production of these works. The results suggest that the techniques and materials used are in alignment with the recommendations found in artistic treatises of the time and artworks from the same centuries.

In summary, the polychrome structure consists of calcium sulfate and a proteinaceous binder, bole layers predominantly kaolinitic and also a proteinaceous binder, and high-carat gold leaves. The identified pigments were white lead, vermilion, azurite, red lead, hematite, orpiment, massicot, lead-tin yellow, malachite, verdigris, azurite, indigo, smalt, umber, carbon black, realgar, and Prussian blue.

The hagiographic and iconographic study allowed the division of the ensemble into iconographic groups, associated with the convent's devotional practices, where the veneration of relics held great importance. Seven groups were identified: "The First Family", the group of virgin martyrs, the group of Holy Innocents, the Franciscans, the 40 Martyrs of Sebaste, the Popes, and another group which included busts without any specific connection. This analysis supported the development of hypotheses regarding the original narrative of the collection, which was lost over time due to various renovations the convent underwent and the movement of pieces within the same religious space.

Finally, conservation and restoration treatments were carried out and are identified in this thesis.

Keywords: Gilded and polychrome sculptures; Reliquary busts; Pictorial technique; Iconography; Conservation and Restoration; 16th-18th centuries

Aos meus pais

AGRADECIMENTOS

Começo por agradecer aos meus orientadores Alexandre Pais, Carolina Barata e Nuno Camarneiro, por toda a paciência, compreensão, apoio ao longo do trabalho e conhecimentos transmitidos.

Ao Museu Nacional do Azulejo, por me ter acolhido e proporcionado um espaço para realizar o meu trabalho prático de intervenção de conservação e restauro da coleção, e a todos os funcionários, por me terem acolhido tão bem durante a minha estadia no Museu, em especial à Doutora Lurdes Esteves, pelo apoio prestado durante a intervenção de conservação e restauro da coleção.

À Teresa Ferreira e Margarida Nunes do Laboratório HERCULES, por todo o apoio prestado tanto durante as campanhas de análise, como posteriormente. Aos restantes, por todo o apoio prestado durante as campanhas analíticas realizadas no laboratório, e também pela disponibilidade posteriormente para tratamento de dados.

Ao Instituto José de Figueiredo, pela realização dos exames radiográficos, em especial a Luís Piorro, que realizou a aquisição das imagens radiográficas.

Ao meu colega José Luís Silva pelo apoio e informações prestadas acerca das espécies lenhosas dos bustos que constituem esta coleção, e que integra, entre outras, o seu projeto de Doutoramento, ainda em desenvolvimento.

Aos meus colegas e amigos, pelo apoio prestado ao longo dos anos. Às minhas colegas e amigas do Museu Nacional do Azulejo, por todo o apoio prestado durante a minha estadia em Lisboa, mas também pela amizade.

À Patrícia Monteiro e Cristina Monteiro, pelo apoio técnico e gráfico prestado neste trabalho, mas principalmente pela força, apoio e amizade, e por terem estado sempre presentes nos momentos mais difíceis. À Catarina Pereira, pelo apoio técnico num momento de aflição.

Ao Tiago, pelo apoio e compreensão.

À minha fiel companheira Nala, que esteve sempre do meu lado nas longas horas passadas em frente ao computador.

Por último, mas nunca menos importante, um agradecimento especial à minha família e amigos mais próximos, em especial ao meu irmão e cunhada, pela paciência e apoio dados, principalmente nos últimos dois anos. Aos meus pais, por tudo.

A presente investigação beneficiou de uma bolsa de doutoramento atribuída pela FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, financiada por fundos nacionais do Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior e pelo Fundo Social Europeu através do POCH – Programa Operacional Capital Humano (referência SFRH/BD/132319/2017 e bolsa excecional COVID/BD/152439/2022):



Investigadora afiliada do CITAR (Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, Porto):



ÍNDICE GERAL

RESUMO.....	1
ABSTRACT.....	2
AGRADECIMENTOS.....	6
ÍNDICE GERAL.....	9
ÍNDICE DE FIGURAS.....	14
ÍNDICE DE TABELAS.....	22
INTRODUÇÃO.....	25
CAPÍTULO I.....	30
ESTADO DA ARTE.....	30
1. ESTADO DA ARTE.....	31
CAPÍTULO II.....	36
ENQUADRAMENTO HISTÓRICO E ARTÍSTICO.....	36
2. O CULTO DAS RELÍQUIAS: RELÍQUIAS E RELICÁRIOS NA ARTE.....	37
2.1 A PRÁTICA DA DEVOÇÃO DE RELÍQUIAS.....	37
2.2. OS RELICÁRIOS NA ARTE.....	43
2.3. O CONVENTO DA MADRE DE DEUS E O CULTO DAS RELÍQUIAS NESTE MOSTEIRO.....	49
2.3.1. Intervenções no convento e inventariação de bens.....	52
CAPÍTULO III.....	60
APRESENTAÇÃO DA COLEÇÃO.....	60
3. A COLEÇÃO DE BUSTOS RELICÁRIOS DA MADRE DE DEUS.....	61
3.1. CASOS PARTICULARES.....	76
3.2. DISPOSIÇÃO DOS BUSTOS-RELICÁRIOS NO CORO-ALTO.....	82
3.3. CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO II E III.....	95

CAPÍTULO IV	97
ESTUDO HAGIOGRÁFICO E ICONOGRÁFICO	97
4. ESTUDO HAGIOGRÁFICO E ICONOGRÁFICO	98
4.1. DISCURSO ICONOGRÁFICO DA COLEÇÃO	106
4.1.1. A “Primeira Família”	106
4.1.1.1. Busto-relicário de Santa Ágata	108
4.1.1.2. Bustos-relicários de São Lourenço	111
4.1.1.3. Busto-relicário de Santa Apolónia.....	115
4.1.2. Santos Franciscanos.....	119
4.1.2.1. Santa Clara.....	126
4.1.2.2. São Luís Bispo.....	129
4.1.2.3. Santo Benedito.....	133
4.1.2.4. São Diogo	137
4.1.2.5. Santo António	141
4.1.2.6. São Boaventura.....	145
4.1.2.7. Santa Isabel Rainha de Portugal	148
4.1.2.8. Protomártires de Marrocos.....	154
4.1.3. Santos Inocentes	160
4.1.4. Os 40 Mártires de Sebaste	163
4.1.5. Santos Papas	168
4.1.5.1. São Gregório Papa	168
4.1.5.2. Santo Papa Não Identificado.....	172
4.1.6. Santas virgens mártires	173
4.1.6.1. Santa Bárbara.....	174
4.1.6.2. Santa Luzia	179
4.1.6.3. Santa Catarina.....	182

4.1.6.4. Santa Inês.....	186
4.1.6.5. Santa Margarida.....	190
4.1.6.6. Santa Úrsula.....	193
4.1.7. Busto-relicário de Santa Teresa	199
4.1.8. Bustos-relicários não identificados.....	203
4.1.9. Considerações finais de capítulo.....	207
CAPÍTULO V.....	210
CARACTERIZAÇÃO TÉCNICA E MATERIAL	210
5. CARACTERIZAÇÃO TÉCNICA E MATERIAL	211
5.1. OBJETIVOS E METODOLOGIA	211
5.2. RECOLHA, PREPARAÇÃO E SELEÇÃO DE AMOSTRAS.....	214
5.3. TÉCNICAS ANALÍTICAS E CONDIÇÕES EXPERIMENTAIS.....	216
5.3.1. Radiografia dos suportes	216
5.3.2. Microscopia ótica de reflexão com luz polarizada (PLM).....	216
5.3.3. Microscopia eletrónica de varrimento acoplada a espectrometria de energia dispersiva de raios-x (SEM-EDS).....	217
5.3.4. Microespectroscopia Raman (μ RAMAN)	218
5.3.5. Difractometria de raios-x (XRD).....	219
5.3.6. Espectroscopia de infravermelho com transformada de Fourier (FTIR).....	220
5.3.7. Pirólise acoplada a cromatografia gasosa e espectrometria de massa (Py-GC/MS) ..	222
5.3.8. LC/DAD/MS	223
5.4. APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS	225
5.4.1. Suporte de madeira.....	225
5.4.2. Camada de preparação	234
5.4.2.1. Considerações finais.....	243
5.4.3. Bolo.....	247

5.4.3.1.	Considerações finais.....	252
5.4.4.	Folha metálica	254
5.4.4.1.	Considerações finais.....	258
5.4.5.	Camadas cromáticas.....	260
5.4.5.1.	Carnações	260
5.4.5.2.	Estofados.....	266
5.4.5.2.1.	Branco	266
5.4.5.2.2.	Vermelho/rosa	267
5.4.5.2.3.	Corantes vermelhos.....	269
5.4.5.2.4.	Azul	271
5.4.5.2.5.	Verde.....	274
5.4.5.2.6.	Amarelo/laranja.....	279
5.4.5.2.7.	Negro.....	281
5.4.5.2.8.	Castanho.....	282
5.4.5.2.9.	Aglutinantes	284
5.4.6.	Intervenções posteriores à execução original (repolicromias)	285
5.4.7.	Considerações finais de capítulo	288
CAPÍTULO VI.....		295
INTERVENÇÃO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO		295
6. INTERVENÇÃO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO		296
6.1. ESTADO DE CONSERVAÇÃO. SÍNTESE DOS PRINCIPAIS PROBLEMAS.....		297
6.2. CRITÉRIOS DE INTERVENÇÃO.....		302
6.3. PRINCIPAIS ETAPAS DA INTERVENÇÃO		306
6.4. TRATAMENTO EFETUADO		309
6.4.1.	Suporte	309
6.4.1.1.	Limpeza mecânica de sujidade e poeiras soltas	309

6.4.1.2.	Desinfestação	310
6.4.1.3.	Consolidação.....	311
6.4.1.4.	Tratamento dos elementos metálicos	315
a)	Elementos de ferro	319
b)	Aros de liga de cobre dourado	320
6.4.1.5.	Colagem de elementos destacados/soltos.....	323
6.4.1.6.	Preenchimento de fendas e fissuras.....	325
6.4.1.7.	Preenchimento de orifícios do ataque de insetos xilófagos.....	327
6.4.2.	Superfície	329
6.4.2.1.	Consolidação e fixação das camadas policromas.....	329
6.4.2.2.	Limpeza das superfícies policromas	331
6.4.2.2.1.	Limpeza superficial mecânica.....	332
6.4.2.2.2.	Remoção da sujidade aderente por via húmida com soluções aquosas.....	333
6.4.2.2.3.	Remoção de filmes de verniz oxidados/substâncias filmogéneas	336
6.4.2.3.	Tingimento das camadas de preparação expostas	341
6.4.2.4.	Filme de verniz de isolamento	342
6.4.2.5.	Preenchimento de lacunas ao nível da camada de preparação e camada cromática.....	343
6.4.2.6.	Reintegração cromática.....	346
6.4.2.7.	Aplicação de filme de verniz de proteção final.....	348
6.4.3.	Considerações finais de capítulo.....	349
CONCLUSÃO		351
LISTA DE PUBLICAÇÕES E COMUNICAÇÕES RELACIONADAS COM A INVESTIGAÇÃO		354
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS		355

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1 - DIOG: EXEMPLAR DE PEANHA RETANGULAR. © DIANA CUNHA, 2018	64
FIGURA 2 - URSU: EXEMPLAR DE PEANHA OCTAGONAL. © DIANA CUNHA, 2018.....	64
FIGURA 3 – BERN: EXEMPLAR DE PEANHA RETANGULAR NA FRENTE, MAS QUE SE ADAPTA NO REVERSO. © DIANA CUNHA, 2018.....	64
FIGURA 4 - PORMENOR DOS OLHARES VAZIOS E DISTANTES, E DAS VÁRIAS CORES REPRESENTADAS. © DIANA CUNHA, 2018.....	71
FIGURA 5 - PORMENOR DE ALGUMAS BOCAS. © DIANA CUNHA, 2018.....	72
FIGURA 6 - PORMENOR DAS BOCAS DO BUSTO NIDN E PAPA. © DIANA CUNHA, 2018.....	72
FIGURA 7 - PORMENOR DAS BOCAS DO BUSTO TERE E LOUR. © DIANA CUNHA, 2018	73
FIGURA 8 - PORMENOR EXEMPLIFICATIVO DAS GOLAS QUADRADAS. © DIANA CUNHA, 2018.....	74
FIGURA 9 - PORMENOR EXEMPLIFICATIVO DAS GOLAS TRIANGULARES. © DIANA CUNHA, 2018.....	74
FIGURA 10 - PORMENOR DO DETALHE DE RENDA NOS PESCOÇOS DE STA. ÚRSULA E STA. ÁGATA. © DIANA CUNHA, 2018 2015.....	75
FIGURA 11 - PORMENOR DA EXPRESSIVIDADE DO ROSTO DO SLIV. © DIANA CUNHA, 2018	76
FIGURA 12 - PORMENOR DA FALTA DE EXPRESSIVIDADE DO ROSTO DE SPMR. © DIANA CUNHA, 2018	77
FIGURA 13 – FASS: PORMENOR DE LACUNA DA POLICROMIA VISÍVEL DEIXANDO A POLICROMIA ORIGINAL EXPOSTA. ©DIANA CUNHA, 2018.....	81
FIGURA 14 - VISTA DO CORO A PARTIR DA ENTRADA NA DEPENDÊNCIA. © DIANA CUNHA, 2019	83
FIGURA 15 - VISTA DO CORO-ALTO DO LADO DO EVANGELHO. © DIANA CUNHA, 2019.....	83
FIGURA 16 - VISTA DO CORO-ALTO DO LADO DA EPÍSTOLA. © DIANA CUNHA, 2019	83
FIGURA 17 - ARCA-RELICÁRIO DOS MÁRTIRES DE MARROCOS, PERTENCENTE AO CONVENTO DA MADRE DE DEUS, XABREGAS, EM LISBOA. © DIANA CUNHA, 2019	87
FIGURA 18 - RETÁBULO-RELICÁRIO DA IGREJA DE SANTA MARIA DEL CASTILLO, EM OLMEDO, SÉC. XVI. © DIANA CUNHA, 2019.....	94
FIGURA 19 - BUSTOS-RELICÁRIOS QUE CONSTITUEM O GRUPO ICONOGRÁFICO DA "PRIMEIRA FAMÍLIA": AGAT, SLIV, APOL, NIDN, SLMR, BISP. ©DIANA CUNHA	107
FIGURA 20 - LEGENDA DA PEANHA ONDE SE LÊ "S. AGEDA, VM.". ©DIANA CUNHA.....	108
FIGURA 21 - PORMENOR DO ATRIBUTO DE S. ÁGATA: PRATO COM SEIOS. ©DIANA CUNHA	108
FIGURA 22 - MARTÍRIO DE SANTA ÁGATA (ILUMINURA), SANO DI PETRO, C. 1470-73, © MET MUSEUM. FONTE: HTTPS://WWW.METMUSEUM.ORG/	110
FIGURA 23 – SANTA ÁGATA, LORENZO LIPPI, C. 1638-44, © 2023 eMUSEUM. FONTE: HTTPS://BLANTON.EMUSEUM.COM/COLLECTIONS	110
FIGURA 24 - BUSTO-RELICÁRIO DE SÃO LOURENÇO MÁRTIR. ©DIANA CUNHA	111
FIGURA 25 - BUSTO DE SÃO LOURENÇO DIÁCONO. ©DIANA CUNHA.....	111
FIGURA 26 - LEGENDA DA PEANHA ONDE SE LÊ "S. LOVRENÇO M.". ©DIANA CUNHA.....	111

FIGURA 27 - LEGENDA DA PEANHA ONDE SE LÊ "S. LORENZO". ©DIANA CUNHA	111
FIGURA 28 - MARTÍRIO DE SÃO LOURENÇO, COM DUAS MONJAS BENEDITINAS, JACOBELLO DEL FIORE, C. 1425, ©RIJKSMUSEUM AMSTERDAM.FONTE: HTTPS://WWW.RIJKSMUSEUM.NL/EN	114
FIGURA 29 - LEGENDA DA PEANHA ONDE SE LÊ "S. PELONIA". ©DIANA CUNHA.....	115
FIGURA 30 - PINTURA SOBRE METAL, “MARTÍRIO DE SANTA APOLÓNIA”, 1600-1603, © MADRID, MUSEO NACIONAL DEL PRADO. FONTE: WWW.MUSEODELPRADO.ES	116
FIGURA 31 - BUSTOS-RELICÁRIOS QUE CONSTITUEM O GRUPO ICONOGRÁFICO DOS SANTOS FRANCISCANOS: FASS, CLAR, BENI, ISAB, LUIS, ANTO, DIOG, BVNT. ©DIANA CUNHA	119
FIGURA 32 - S. FRANCISCO, CARLO CRIVELLI, 1476, INV.: NG788.6. © 2016–2023 THE NATIONAL GALLERY. FONTE: HTTPS://WWW.NATIONALGALLERY.ORG.UK	124
FIGURA 33 - S. FRANCISCO EM MEDITAÇÃO, FRANCISCO DE ZURBARÁN, C. 1635-1639, INV.: NG230. © 2016–2023 THE NATIONAL GALLERY. FONTE: HTTPS://WWW.NATIONALGALLERY.ORG.UK	124
FIGURA 34 - LEGENDA DA PEANHA ONDE SE LÊ "S. CLARA". ©DIANA CUNHA	126
FIGURA 35 - SANTA CLARA, ANDRÉS LÓPEZ POLANCO, 1608, © MADRID, MUSEO NACIONAL DEL PRADO. FONTE: WWW.MUSEODELPRADO.ES	127
FIGURA 36 - LEGENDA DA PEANHA ONDE SE LÊ "S · LUIS * BISPO". ©DIANA CUNHA	129
FIGURA 37 - SÃO LUÍS BISPO, SIMONE MARTINI, C. 1317, NÁPOLES, MUSEU CAPODIMONTE. FONTE: (FELICI CASTELL, 2015).....	131
FIGURA 38 - LEGENDA DA PEANHA ONDE SE LÊ "S ^ BENEDITO". ©DIANA CUNHA	133
FIGURA 39 - LEGENDA DA PEANHA ONDE SE LÊ "S · DIOGO". ©DIANA CUNHA	137
FIGURA 40 - SAN DIEGO DE ALCALÁ, FRANCISCO DE ZURBARÁN, C. 1658. © MADRID, MUSEO NACIONAL DEL PRADO. FONTE: WWW.MUSEODELPRADO.ES	138
FIGURA 41 - SAN DIEGO DE ALCALÁ, IGLESIA DE SAN FRANCISCO, SANLÚCAR DE BARRAMEDA, C. 1590-1591. © FOTOGRAFIA: ÓSCAR FRANCO COTÁN. FONTE: (MORENO ARANA & ROMERO DORADO, 2020, P. 34)	140
FIGURA 42 – S. DIOGO DE ALCALÁ, GREGÓRIO FERNÁNDEZ, C.1610, MUSEU NACIONAL DE ESCULTURA, VALLADOLID. © DIANA CUNHA, 2021.....	140
FIGURA 43 - LEGENDA DA PEANHA ONDE SE LÊ "S ^ ANTONIO". ©DIANA CUNHA	141
FIGURA 44 - SAINT ANTHONY OF PADUA, HANS HEMLING, C. 1480-90, ©ART INSTITUTE OF CHICAGO. FONTE: HTTPS://WWW.ARTIC.EDU	144
FIGURA 45 - SAINT ANTOINE DE PADOUE AVEC L’INFANT JESUS, GASPAR DE CRAYER, C.1655. © MADRID, MUSEO NACIONAL DEL PRADO. FONTE: WWW.MUSEODELPRADO.ES	144
FIGURA 46 - LEGENDA DA PEANHA ONDE SE LÊ "S · BOAVENTURA". ©DIANA CUNHA.....	145
FIGURA 47 - SAN BUENAVENTURA, FRANCISCO DE ZURBARÁN, C. 1659, © MADRID, MUSEO NACIONAL DEL PRADO. FONTE: WWW.MUSEODELPRADO.ES	147
FIGURA 48 - LEGENDA DA PEANHA ONDE SE LÊ "S · ISABEL R ^A DP ^{AL} ". ©DIANA CUNHA	148

FIGURA 49 - VISTA DO TOPO DA FIGURA ONDE SE OBSERVA O ORIFÍCIO NO QUAL PODERÁ TER ESTADO COLOCADO, ORIGINALMENTE, UMA COROA(?). ©DIANA CUNHA, 2018.....	148
FIGURA 50 - SANTA ISABEL DE PORTUGAL, FRANCISCO DE ZURBARÁN. © MUSEO NACIONAL DEL PRADO. FONTE: WWW.MUSEODELPRADO.ES	150
FIGURA 51 - BUSTOS-RELICÁRIOS DE S. BERARDO, S. PEDRO E S. ACÚRSIO: BERN, SPMR, ACUR. ©DIANA CUNHA.....	154
FIGURA 52 - LEGENDA DA PEANHA ONDE SE LÊ “S· BERAARDUS”. ©DIANA CUNHA	155
FIGURA 53 - LEGENDA DA PEANHA ONDE SE LÊ “S· PEDRO MARTIR”. ©DIANA CUNHA	155
FIGURA 54 - LEGENDA DA PEANHA ONDE SE LÊ “S · ACCURTIUS”. ©DIANA CUNHA	155
FIGURA 55 - TOPO DA CABEÇA DE S. ACÚRSIO ONDE SE PODE VER A REENTRÂNCIA DE ONDE ESCORRE SANGUE. © DIANA CUNHA	155
FIGURA 56 – DEGOLAÇÃO DOS CINCO MÁRTIRES, FRANCISCO HENRIQUES, 1508-15011. MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA, INV.: 89 PINT. © DGPC. FONTE: WWW.MATRIZNET.DGPC.PT	157
FIGURA 57 - SANTOS MÁRTIRES DE MARROCOS. PALÁCIO NACIONAL DE MAFRA, INV.: PNM 1012. © DGPC. FONTE: WWW.MATRIZNET.DGPC.PT.....	158
FIGURA 58 - BUSTOS-RELICÁRIOS DE DOIS SANTOS FRANCISCANOS NÃO IDENTIFICADOS E QUE FORAM INTEGRADOS NO GRUPO DOS MÁRTIRES DE MARROCOS: SFCV E SFSV. ©DIANA CUNHA	159
FIGURA 59 – BUSTOS-RELICÁRIOS QUE CONSTITUEM O GRUPO ICONOGRÁFICO DOS SANTOS INOCENTES: SICF, SIAV, SICR, SIAA, SICA, SIAF. ©DIANA CUNHA	160
FIGURA 60 - LEGENDAS DAS PEANHAS ONDE SE LÊ: A)“S * IGNOCENTE”, B)“S-IGNOCENTE” E C)“S-INNOSENTE”. ©DIANA CUNHA	160
FIGURA 61 – O MASSACRE DOS INOCENTES, C. 1590, CORNELIS CORNELISZ VAN HAARLEM, MUSEU RIJSMUSEUM. © DIANA CUNHA, 2023	162
FIGURA 62 - GRUPO ICONOGRÁFICO DOS 40 MÁRTIRES DE SEBASTE: SMBA, SMBE, SMBV, SMAR, SMAA, SMAV. ©DIANA CUNHA 2019	163
FIGURA 63 – EXEMPLO DE UMA DAS LEGENDAS DAS PEANHAS DOS BUSTOS-RELICÁRIOS DOS 40 MÁRTIRES DE SEBASTE ONDE SE LÊ “OSS·40·MART”. ©DIANA CUNHA 2019.....	163
FIGURA 64 - BUSTO-RELICÁRIO DE S. GREGÓRIO PAPA. ©DIANA CUNHA 2019	168
FIGURA 65 - BUSTO-RELICÁRIO DE UMA FIGURA PAPAL NÃO IDENTIFICADA. ©DIANA CUNHA 2019	172
FIGURA 66 – SEIS DAS FIGURAS QUE CONSTITUEM O GRUPO ICONOGRÁFICO DAS VIRGENS MÁRTIRES: BARB, LUZI, CATA, STMR, INES, MARG. ©DIANA CUNHA 2019	173
FIGURA 67 – LEGENDA DA PEANHA ONDE SE LÊ “S·BARBARA”. © DIANA CUNHA.....	174
FIGURA 68 - SANTA BÁRBARA, C. 1640-50, MUSEU DE BELAS ARTES DE SEVILHA, INV.: DO0148P, © MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE, ESPAÑA. FONTE: HTTP://CERES.MCU.ES	178
FIGURA 69 - LEGENDA DA PEANHA ONDE SE LÊ “S·LUZIA”. © DIANA CUNHA	179

FIGURA 70 - SANTA LUZIA, FRANCISCO DE ZURBARÁN, c. 1625-1630 © COURTESY NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON. FONTE: HTTPS://WWW.NGA.GOV/	181
FIGURA 71 - LEGENDA DA PEANHA ONDE SE LÊ “S-CATHARINA”. © DIANA CUNHA	182
FIGURA 72 - CASAMENTO MÍSTICO DE SANTA CATARINA, JACOPO VIGNALI, © 1998–2023 THE STATE HERMITAGE MUSEUM. FONTE: WWW.HERMITAGEMUSEUM.ORG	185
FIGURA 73 - <i>O MARTÍRIO DE SANTA CATARINA, GUERCINO, 1653, © 1998–2023 THE STATE HERMITAGE MUSEUM. FONTE: WWW.HERMITAGEMUSEUM.ORG</i>	185
FIGURA 74 - LEGENDA DA PEANHA ONDE SE LÊ “S-INÉS”. © DIANA CUNHA.....	186
FIGURA 75 - SANTA INÉS DE ROMA, FRANCISCO PACHECO, 1608, © MADRID, MUSEO NACIONAL DEL PRADO. FONTE: WWW.MUSEODELPRADO.ES	189
FIGURA 76 - SANTA INÊS, AUTOR DESCONHECIDO, SÉC. XVII, © 1998–2023 THE STATE HERMITAGE MUSEUM. FONTE: WWW.HERMITAGEMUSEUM.ORG	189
FIGURA 77 - LEGENDA DA PEANHA ONDE SE LÊ “S-MARGARIDA”. © DIANA CUNHA.....	190
FIGURA 78 - SANTA MARGARIDA DE ANTIOQUIA, FRANCISCO DE ZURBÁRAN, 1630-34, INV.: NG1930. © 2016–2023 THE NATIONAL GALLERY. FONTE: HTTPS://WWW.NATIONALGALLERY.ORG.UK	192
FIGURA 79 - <i>SÃO MIGUEL E SANTA MARGARIDA, AUTOR DESCONHECIDO, S. XVI, INV.: MAS P 11. © 2020 MUSEU DE ALBERTO SAMPAIO, GUIMARÃES. FONTE: HTTPS://WWW.MUSEUALBERTOSAMPAIO.GOV.PT/</i>	192
FIGURA 80 - LEGENDA DA PEANHA ONDE SE LÊ “S ^{TA} URCULLA”. © DIANA CUNHA	193
FIGURA 81 - SANTA ÚRSULA, ANTONIO DE SOLARIO, 1514, INV.: NG647. © 2016–2023 THE NATIONAL GALLERY. FONTE: HTTPS://WWW.NATIONALGALLERY.ORG.UK	196
FIGURA 82 – PORTO MARÍTIMO COM A EMBARCAÇÃO DE SANTA URSULA, CLAUDE, 1641 MARTIRIO, INV.: NG30. © 2016–2023 THE NATIONAL GALLERY. FONTE: HTTPS://WWW.NATIONALGALLERY.ORG.UK .	196
FIGURA 83 - BUSTO-RELICÁRIO DE SANTA TERESA. ©DIANA CUNHA 2019.....	199
FIGURA 84 - INSCRIÇÃO IDENTIFICATIVA NO INTERIOR DO RECETÁCULO DO BUSTO-RELICÁRIO. ©DIANA CUNHA 2019	199
FIGURA 85 - TRANSVERBERAÇÃO DE SANTA TERESA DE ÁVILA, S. XVII, PINTURA PORTUGUESA, PAÇO DOS DUQUES, INV.: MNAA1192. © DGPC. FONTE: WWW.MATRIZNET.DGPC.PT	202
FIGURA 86 - BUSTO-RELICÁRIO DE SANTA TERESA DE ÁVILA, S. XVII, MUSEU DE AVEIRO, INV.: 50/B. © DGPC. FONTE: WWW.MATRIZNET.DGPC.PT	202
FIGURA 87 - BUSTO DE SANTA TERESA DE JESÚS, MONASTERIO DE TRINITARIAS DESCALZAS DE SAN ILDEFONSO. © COPYRIGHT CARMELITAS DESCALZAS. ALBA DE TORMES. FONTE: HTTPS://CARMELITASALBA.ORG/	202
FIGURA 88 - BUSTOS-RELICÁRIOS NÃO IDENTIFICADOS: SANTO COM LIVRO; SANTO PAPA, SANTO BISPO, SANTA VIRGEM MÁRTIR. ©DIANA CUNHA 2019.....	203
FIGURA 89 - BUSTO-RELICÁRIO DE FIGURA NÃO IDENTIFICADA. ©DIANA CUNHA 2019.....	204

<i>FIGURA 90 - AMOSTRA RECOLHIDA DE UM DOS BUSTOS EM ESTUDO. © JOSÉ LUÍS SILVA, 2022</i>	226
<i>FIGURA 91 – FOTOGRAFIA DE REFERÊNCIA DE UM CORTE TRANSVERSAL DE MADEIRA DE CONÍFERA, AMPLIAÇÃO 200 X. © JOSÉ LUÍS SILVA, 2022</i>	226
<i>FIGURA 92 - FOTOGRAFIA DE REFERÊNCIA DE UM CORTE TRANSVERSAL DE MADEIRA DE FOLHOSA, AMPLIAÇÃO 200 X. © JOSÉ LUÍS SILVA, 2022</i>	226
<i>FIGURA 93 – SLIV: IMAGEM RADIOGRÁFICA NA QUAL SE VERIFICA A PRESENÇA DE UMA MASSA DE PREENCHIMENTO APLICADA NUMA FENDA DO BRAÇO DIREITO.</i>	229
<i>FIGURA 94 - PORMENOR DA ÁREA ONDE FOI REALIZADO UM PREENCHIMENTO DE FENDA COM UMA MASSA DE PREENCHIMENTO DESCONHECIDA. © DIANA CUNHA, 2018</i>	229
<i>FIGURA 95 - FASS: IMAGEM RADIOGRÁFICA AMPLIADA NA ÁREA DO BRAÇO ESQUERDO PARA DESTACAR A VISUALIZAÇÃO DO PADRÃO DECORATIVO DA POLICROMIA ORIGINAL.</i>	231
<i>FIGURA 96 - FASS: PORMENOR DE ÁREA DO BRAÇO ESQUERDO ONDE SE DESTACA A PRESENÇA DE DUAS LACUNAS DA POLICROMIA VISÍVEL NAS QUAIS SE OBSERVA O PADRÃO DECORATIVO DA POLICROMIA ORIGINAL. © DIANA CUNHA, 2018</i>	231
<i>FIGURA 97 - AGAT: AMPLIAÇÃO DA RADIOGRAFIA EVIDENCIANDO AS PEQUENAS ÁREAS CIRCULARES E A CONTRASTE DA POLICROMIA DO ROSTO.</i>	232
<i>FIGURA 98 - LUIS: PORMENOR DO RECETÁCULO NO QUAL O VIDRO FOI LACRADO COM A PRÓPRIA POLICROMIA DA ESCULTURA. © DIANA CUNHA, 2018</i>	232
<i>FIGURA 99 - DIOG: PORMENOR DO RECETÁCULO COM ARO METÁLICO OVAL. © DIANA CUNHA, 2018</i>	233
<i>FIGURA 100 - FASS: PORMENOR DO RECETÁCULO COM ARO METÁLICO RETANGULAR. © DIANA CUNHA, 2018</i> ..	233
<i>FIGURA 101 - BENI: PORMENOR DO RECETÁCULO SEM VIDRO E SEM ARO. © DIANA CUNHA, 2018</i>	233
<i>FIGURA 102 - AGAT.156: CORTE ESTRATIGRÁFICO DE ÁREA CROMÁTICA BRANCA. © DIANA CUNHA, 2018</i>	234
<i>FIGURA 103 - SMAA.111: CORTE ESTRATIGRÁFICO DE ÁREA CROMÁTICA ROSA. © DIANA CUNHA, 2018</i>	234
<i>FIGURA 104 - TERE.176: CORTE ESTRATIGRÁFICO DE ÁREA CROMÁTICA NEGRA. © DIANA CUNHA, 2018</i>	234
<i>FIGURA 105 – SFCV.80: DIFRATOGRAMA REPRESENTATIVO DO CONJUNTO DE RESULTADOS, OBTIDO NA BASE DA CAMADA DE PREPARAÇÃO BRANCA (REVERSO DA AMOSTRA) NO QUAL SE DETETA A PRESENÇA MAIORITÁRIA DE ANIDRITE</i>	235
<i>FIGURA 106 – ISAB.205: DIFRATOGRAMA REPRESENTATIVO DO CONJUNTO DE RESULTADOS, OBTIDO NA BASE DA CAMADA DE PREPARAÇÃO BRANCA (REVERSO DA AMOSTRA) NO QUAL SE DETETA A PRESENÇA MAIORITÁRIA DE GESSO.</i>	235
<i>FIGURA 107 – FASS.170D: IMAGEM BSE ONDE SE DETETA GESSO GROSSO (1A) E GESSO FINO (1B).</i>	235
<i>FIGURA 108 - NIDN.141: CORTE ESTRATIGRÁFICO ONDE SE DESTACA A CAMADA DE BOLO (2) ENTRE A PREPARAÇÃO (1) E A FOLHA DE OURO (3).</i>	247
<i>FIGURA 109 - NIDN.141: IMAGEM SEM DO CORTE ESTRATIGRÁFICO ONDE SE DESTACA A CAMADA DE BOLO (2) ENTRE A PREPARAÇÃO (1) E A FOLHA DE OURO (3).</i>	247

<i>FIGURA 110 - EXEMPLO DE ESPETRO DE PONTO DE EDS REPRESENTATIVO DE FOLHA METÁLICA NO QUAL SE IDENTIFICAM PICOS DE AU, CU E AG.</i>	<i>254</i>
<i>FIGURA 111 – FASS.170D: ESPETRO EDS REPRESENTATIVO DE UMA CAMADA DE CARNAÇÃO, NA QUAL SE DETETA PB E HG EM PICOS INTENSOS, E CA NUM PICO DE INTENSIDADE REDUZIDA.</i>	<i>263</i>
<i>FIGURA 112 – APOL.157: ESPETRO EDS REPRESENTATIVO DE UMA CAMADA CROMÁTICA BRANCA ONDE SE DETETA PB NUM PICO DE MAIOR INTENSIDADE.</i>	<i>266</i>
<i>FIGURA 113 – AGAT.152: EXEMPLO DE ESPETRO RAMAN REPRESENTATIVO DE UMA CAMADA CROMÁTICA VERMELHA ONDE SE REVELA A PRESENÇA DO VERMELHÃO ATRAVÉS DOS PICOS A 256, 287 E 346 CM⁻¹.</i>	<i>268</i>
<i>FIGURA 114 - PERFIS CROMATOGRÁFICOS LC/DAD DAS AMOSTRAS SICA.26 (A) E SFSV.79 (B), REGISTRADOS EM 490 NM. IDENTIFICAÇÃO DOS PICOS NA TABELA 17.</i>	<i>270</i>
<i>FIGURA 115 – SMAR.105: ESPETRO EDS OBTIDO DA CAMADA CROMÁTICA AZUL-CLARA ONDE SE DETETA PB NUM PICO DE MAIOR INTENSIDADE E CA, AL E SI, EM PICOS DE MENOR INTENSIDADE.</i>	<i>271</i>
<i>FIGURA 116 - SMAR.105: ESPETRO EDS OBTIDO DA CAMADA CROMÁTICA AZUL-ESCURA ONDE SE DETETA CU NUM PICO DE MAIOR INTENSIDADE, E PB, CA, CL, AL, SI E FE, EM PICOS DE MENOR INTENSIDADE.</i>	<i>271</i>
<i>FIGURA 117 – APOL.149: ESPETRO RAMAN INCONCLUSIVO ADQUIRIDO DE UMA CAMADA CROMÁTICA AZUL.</i>	<i>273</i>
<i>FIGURA 118 - NIDN.141: ESPETROS DE EDS RECOLHIDOS DA CAMADA AMARELA (À ESQUERDA), NA QUAL SE IDENTIFICAM PICOS DE PB E SN, QUE SUGEREM A UTILIZAÇÃO DO PIGMENTO AMARELO DE CHUMBO E ESTANHO, E DA CAMADA AZUL (À DIREITA), NA QUAL SE IDENTIFICAM PICOS DE CU, QUE SUGEREM A UTILIZAÇÃO DA AZURITE.</i>	<i>275</i>
<i>FIGURA 119 - SIAV.115: ESPETRO EDS DE PONTO DE UMA PARTÍCULA CLARA, NO QUAL SE EVIDENCIA O PICO INTENSO DE PB, QUE SUGERE A PRESENÇA DE BRANCO DE CHUMBO.</i>	<i>276</i>
<i>FIGURA 120 - SIAV.115: ESPETRO EDS DE PONTO DE UMA PARTÍCULA ESCURA, NO QUAL SE EVIDENCIA O PICO INTENSO DE CA, QUE SUGERE A PRESENÇA DE UMA CARGA DE CARBONATO DE CÁLCIO ADICIONADA COMO EXTENSOR DO PIGMENTO BRANCO.</i>	<i>276</i>
<i>FIGURA 121 – SMAR.114: ESPETRO RAMAN ONDE SE IDENTIFICA AZUL DA PRÚSSIA ATRAVÉS DOS PICOS CARACTERÍSTICOS A 275, 528, 2153 CM⁻¹.</i>	<i>277</i>
<i>FIGURA 122 - SMAR.121: ESPETRO DE EDS ONDE SE IDENTIFICA A PRESENÇA DE REALGAR (AS + S) E VERMELHÃO (HG + S).</i>	<i>280</i>
<i>FIGURA 123 - SMAR.121: ESPETRO DE RAMAN ONDE SE IDENTIFICA A PRESENÇA DE REALGAR (182, 216, 341 E 356 CM⁻¹) E VERMELHÃO (247 E 341 CM⁻¹).</i>	<i>280</i>
<i>FIGURA 124 - FASS: PORMENOR DE LACUNA DA POLICROMIA VISÍVEL QUE DEIXA À VISTA A POLICROMIA ORIGINAL.</i>	<i>286</i>
<i>FIGURA 125 - URSU: PORMENOR DE LACUNA DA POLICROMIA VISÍVEL QUE DEIXA À VISTA A POLICROMIA ORIGINAL.</i>	<i>286</i>
<i>FIGURA 126 - BISP: PORMENOR DE LACUNA DA POLICROMIA VISÍVEL QUE DEIXA À VISTA A POLICROMIA ORIGINAL.</i>	<i>286</i>

<i>FIGURA 127 - LUIS: PORMENOR DE LACUNA DA POLICROMIA VISÍVEL QUE DEIXA À VISTA A POLICROMIA ORIGINAL.</i>	286
FIGURA 128 - SLIV: PORMENOR DAS LACUNAS DE POLICROMIA EXTENSAS, QUE DEIXARAM O SUPORTE DE MADEIRA EXPOSTO.....	298
FIGURA 129 – EXPOSIÇÃO DOS BUSTOS-RELICÁRIOS JÁ INTERVENIONADAS, EM VITRINES DE VIDRO, LOCALIZADAS NO CORO-ALTO DA IGREJA DA MADRE DE DEUS, EM XABREGAS, LISBOA.	302
FIGURA 130 - SLIV: REMOÇÃO DE MASSAS DE PREENCHIMENTO COM BISTURI.	310
FIGURA 131 - CONSOLIDAÇÃO POR INJEÇÃO DO SUPORTE DE SANTA APOLÓNIA. ©DIANA CUNHA, 2018.....	315
FIGURA 132 - CONSOLIDAÇÃO POR INJEÇÃO DO SUPORTE DE SANTO COM LIVRO (NÃO IDENTIFICADO). ©DIANA CUNHA, 2018.....	315
FIGURA 133 - APLICAÇÃO DE ÁCIDO TÂNICO NOS ELEMENTOS METÁLICOS DE LIGAÇÃO (PREGO DE FERRO). ©DIANA CUNHA, 2019	320
FIGURA 134 - PORMENOR DE RECETÁCULO SELADO ORIGINALMENTE PELA POLICROMIA CIRCUNDANTE. ©DIANA CUNHA, 2019	321
FIGURA 135 - PORMENOR DA OXIDAÇÃO DO VERNIZ EM ARO DE LIGA DE COBRE DOURADO NO INTERIOR. ©DIANA CUNHA, 2019	321
FIGURA 136 - PORMENOR DA CORROSÃO DE ARO DE LIGA DE COBRE QUE NÃO FOI DOURADO NO INTERIOR. ©DIANA CUNHA, 2016	321
FIGURA 137 - REMOÇÃO DO FILME DE VERNIZ OXIDADO COM GEL DE SOLVENTES DA SUPERFÍCIE DOURADA DO ARO DE COBRE. ©DIANA CUNHA, 2019.....	323
FIGURA 138 - COLAGEM DA MÃO DE SANTA APOLÓNIA. ©DIANA CUNHA, 2019 COM UM ADESIVO VINÍLICO NEUTRO. ©DIANA CUNHA, 2019.....	325
FIGURA 139 - COLAGEM DO INDICADOR ESQUERDO DE SANTA CLARA COM UM ADESIVO VINÍLICO NEUTRO. ©DIANA CUNHA, 2019	325
FIGURA 140 - PREENCHIMENTO DE FENDAS DA SANTA APOLÓNIA COM MADEIRA DE Balsa (APÓS O CORTE DO EXCESSO DE MADEIRA). ©DIANA CUNHA, 2019.....	327
FIGURA 141 - FIXAÇÃO DA POLICROMIA EM DESTACAMENTO COM COLA DE PEIXE. ©DIANA CUNHA, 2020 ..	331
FIGURA 142 - FIXAÇÃO DA POLICROMIA EM DESTACAMENTO COM COLA DE PEIXE. ©DIANA CUNHA, 2020 ..	331
FIGURA 143 - REMOÇÃO DE RESÍDUOS DE CERA COM BISTURI. ©DIANA CUNHA, 2019.....	333
FIGURA 144 - LISTA DOS MATERIAIS UTILIZADOS PARA TAMPONAMENTO DE SOLUÇÕES E RESPETIVOS INTERVALOS DE pH © (WOLBERS, 2000, p. 17).	335
FIGURA 145 - REMOÇÃO DE SUJIDADE ADERENTE POR VIA HÚMIDA COM SOLUÇÃO AQUOSA. ©DIANA CUNHA, 2020.....	336
FIGURA 146 - PORMENOR DE CARNAÇÃO DURANTE A REMOÇÃO DE SUJIDADE ADERENTE POR VIA HÚMIDA COM SOLUÇÃO AQUOSA. ©DIANA CUNHA, 2020.....	336

FIGURA 147 - PORMENOR DE SUBSTÂNCIAS FILMOGÊNEAS ENVELHECIDOS EM FORMA DE MANCHAS ANTES DA SUA REMOÇÃO. ©DIANA CUNHA, 2019.....	340
FIGURA 148 - PORMENOR APÓS A REMOÇÃO DOS FILMES DE VERNIZ ENVELHECIDOS EM FORMA DE MANCHAS. ©DIANA CUNHA, 2019	340
FIGURA 149 - REMOÇÃO DO FILME DE VERNIZ OXIDADO COM GEL DE ÁLCOOL ETÍLICO E ÁLCOOL BENZÍLICO. ©DIANA CUNHA, 2020	341
FIGURA 150 - TINGIMENTO DAS CAMADAS DE PREPARAÇÃO EXPOSTAS NO INTERIOR DO RELICÁRIO DE S. GREGÓRIO PAPA. ©DIANA CUNHA, 2019	342
FIGURA 151 - TINGIMENTO DAS CAMADAS DE PREPARAÇÃO EXPOSTAS NAS VESTES DE SANTA CLARA. ©DIANA CUNHA, 2020	342
FIGURA 152 - PREENCHIMENTO DE LACUNAS DA CAMADA CROMÁTICA NA MÃO DE UM SANTO MÁRTIR DE SEBASTE. ©DIANA CUNHA, 2020	346
FIGURA 153 - PORMENOR DO ROSTO DE SANTO FRANCISCANO (NÃO IDENTIFICADO) APÓS PREENCHIMENTO DE LACUNAS DA CAMADA CROMÁTICA. ©DIANA CUNHA, 2020.....	346
FIGURA 154 - REINTEGRAÇÃO CROMÁTICA DAS LACUNAS DO ROSTO DE SANTO FRANCISCANO (NÃO IDENTIFICADO). ©DIANA CUNHA, 2020	348
FIGURA 155 - PORMENOR DO ROSTO DE SANTO FRANCISCANO (NÃO IDENTIFICADO) DURANTE A REINTEGRAÇÃO CROMÁTICA DAS LACUNAS. ©DIANA CUNHA, 2020	348

ÍNDICE DE TABELAS

TABELA 1 - INVENTARIAÇÃO DO RECHEIO DO ARMÁRIO-RELICÁRIO DO CORO-ALTO DA IGREJA DA MADRE DE DEUS, REALIZADA POR MANUEL DE FIGUEIREDO, ANTERIOR A 1947.....	58
TABELA 2 - ORGANIZAÇÃO DAS OBRAS EM ESTUDO COM RESPECTIVO Nº DE INVENTÁRIO, DESIGNAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO ICONOGRÁFICA, E RESPECTIVO CÓDIGO DE AMOSTRAGEM ATRIBUÍDO.....	63
TABELA 3 - DIVISÃO DOS BUSTOS IDENTIFICADOS EM SANTOS MÁRTIRES E NÃO-MÁRTIRES.	207
TABELA 4 – RESUMO DO NÚMERO DE AMOSTRAS ANALISADAS POR CADA TÉCNICA ANALÍTICA NO CONTEXTO DA PRESENTE TESE.	215
TABELA 5 - RESUMO DOS RESULTADOS OBTIDOS DA ANÁLISE DAS AMOSTRAS DE MADEIRA NO ESTUDO DE JOSÉ LUÍS SILVA E NO DE FILOMENA RODRIGUES.	227
TABELA 6 - CONTINUAÇÃO: RESUMO DOS RESULTADOS OBTIDOS DA ANÁLISE DAS AMOSTRAS DE MADEIRA NO ESTUDO DE JOSÉ LUÍS SILVA E NO DE FILOMENA RODRIGUES.....	228
TABELA 7 – RESULTADOS SEMIQUANTITATIVOS DE EDS: CONCENTRAÇÃO ATÓMICA (NORM. WT%) DOS ELEMENTOS DETETADOS NAS CAMADAS DE PREPARAÇÃO E VALORES DA RAZÃO CA/S (NORM. AT%).....	237
TABELA 8 – APOL: DIFERENÇA DOS VALORES DA QUANTIFICAÇÃO DE ZN NAS DIFERENTES CAMADAS DA POLICROMIA DO BUSTO DE SANTA APOLÓNIA.	241
TABELA 9 - RESUMO DA COMPOSIÇÃO DAS CAMADAS DE PREPARAÇÃO E QUANTIFICAÇÃO DAS OBRAS NAS QUAIS OS DIFERENTES MATERIAIS FORAM IDENTIFICADOS, COM DIVISÃO POR GRUPOS ICONOGRÁFICOS.	246
TABELA 10 - RESULTADOS SEMIQUANTITATIVOS DE EDS: CONCENTRAÇÃO ATÓMICA (NORM. WT%) DOS ELEMENTOS DETETADOS NAS CAMADAS DE BOLO E VALORES DA RAZÃO AL/SI (NORM. AT%).....	248
TABELA 11 - RESUMO DOS RESULTADOS OBTIDOS DAS ANÁLISES DAS FOLHAS METÁLICAS DA PRESENTE DISSERTAÇÃO E DO ESTUDO DE QUATRO BUSTOS EM CONTEXTO DE MESTRADO (CUNHA, 2017).	255
TABELA 12 – COMPARAÇÃO DOS RESULTADOS DA SEMIQUANTIFICAÇÃO (MÉDIA) DO OURO (%WT NORM.) DAS LIGAS METÁLICAS, ORIGINAIS E DAS REPOLICROMIAS.	256
TABELA 13 - MÉDIA DA CONCENTRAÇÃO MÁSSICA NORMALIZADA (WT. NORM. 100%) DOS ELEMENTOS DETETADOS E RESPECTIVA QUILATAGEM, DAS LIGAS METÁLICAS DAS VIRGENS MÁRTIRES (RODRIGUES, 2020B).	257
TABELA 14 - RESUMO DO NÚMERO DE AMOSTRAS E BUSTOS ANALISADOS, POR GRUPOS ICONOGRÁFICOS.	258
TABELA 15 - CORTES ESTRATIGRÁFICOS DE AMOSTRAS DE CARNAÇÃO NAS QUAIS OS ASPETOS DAS CAMADAS CROMÁTICAS SUGEREM A UTILIZAÇÃO DE CORANTES.....	262
TABELA 16 - RESUMO DOS RESULTADOS OBTIDOS DA ANÁLISE DE CAMADAS CROMÁTICAS BRANCAS.	267
TABELA 17 – RESUMO DOS RESULTADOS OBTIDOS POR LC/DAD/MS.	269
TABELA 18 - RESUMO DOS RESULTADOS OBTIDOS NAS ANÁLISES DE AMOSTRAS VERDES E ESVERDEADAS.	279
TABELA 19 - RESUMO DOS RESULTADOS OBTIDOS DAS ANÁLISES DAS AMOSTRAS DE CAMADAS CROMÁTICAS AMARELAS E LARANJA.	280
TABELA 20 - RESUMO DOS DADOS OBTIDOS DA ANÁLISE DAS AMOSTRAS CROMÁTICAS NEGRAS.	281
TABELA 21 - RESUMO DO NÚMERO DE AMOSTRAS DE CARNAÇÃO ANALISADAS, POR GRUPO ICONOGRÁFICO.....	289

<i>TABELA 22 - RESUMO DOS MATERIAIS IDENTIFICADOS NAS CAMADAS DE CARNAÇÃO, NAS OBRAS QUE FORAM IDENTIFICADOS, POR GRUPOS ICONOGRÁFICOS.</i>	290
<i>TABELA 23 - PIGMENTOS IDENTIFICADOS EM PINTURAS SOBRE MADEIRA DO SÉCULO XVI, ESCULTURA E TALHA DO SÉCULO XVII E XVIII, E NOS BUSTOS EM ESTUDO.</i>	292
<i>TABELA 24 - TABELA RESUMO DO NÚMERO DE AMOSTRAS EM QUE FOI IDENTIFICADO CADA PIGMENTO.</i>	293
<i>TABELA 25 - RESUMO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO DO SUPORTE E POLICROMIA DAS OBRAS EM ESTUDO, DIVIDIDAS POR GRUPOS ICONOGRÁFICOS.</i>	299

INTRODUÇÃO

Através de um estudo multidisciplinar, a presente tese de Doutoramento em Conservação e Restauro de Bens Culturais, tem como objetivo desenvolver o estudo da coleção de bustos-relicários da Igreja do antigo Convento da Madre de Deus de Xabregas, em Lisboa (atual Museu Nacional do Azulejo), constituída por 42 esculturas de madeira dourada e policromada, produzidas entre os séculos XVI-XVIII, de grande qualidade técnica e decorativa. Esta numerosa coleção é um dos poucos exemplares de coleções de bustos-relicários que subsistem em Portugal, e que se manteve em exposição no local original, o armário-relicário do coro-alto da Igreja, durante cerca de 200 anos, o armário-relicário do coro-alto da Igreja, até muito recentemente. Aparentemente, parece ter mantido a sua integridade ao nível de composição. Contudo, a observação inicial permitiu verificar alterações posteriores à execução original, ao nível da policromia. Esta é uma coleção singular, de grande relevância no contexto histórico-artístico dos relicários em Portugal, notável não apenas por se preservar na sua totalidade, mas também pela qualidade formal e decorativa que a distingue, a qual nunca tinha sido estudada. Por esse motivo dediquei a minha dissertação de Mestrado ao tema, intitulada *Intervenção de Conservação e Restauro e Estudo de Quatro Bustos-relicários da Igreja da Madre de Deus*, na qual foram estudados os bustos de Santa Ágata, S. Lourenço Mártir, de um santo Inocente e de um santo franciscano. Nesse trabalho salientou-se a falta de estudos e documentação sobre a coleção, o que fundamentou a necessidade de desenvolver o seu estudo aprofundado no âmbito deste Doutoramento.

O objetivo principal deste trabalho é a valorização da coleção, decorrente do conhecimento histórico-artístico dos bustos, contextualizando-a na já conhecida história do convento, do estudo iconográfico, associando-se à prática religiosa e de devoção do Convento, do estudo técnico e material, e da sua conservação, permitindo a sua contextualização noutros conjuntos europeus.

Como ponto de partida para esta investigação, foram formuladas as seguintes questões iniciais:

- Qual o período de execução das obras, e de que forma poderiam ter estado dispostas no Convento? Existe documentação que ateste estas informações?
- Haveria um discurso iconográfico inicial que se perdeu com o tempo? Poderá ser compreendido e eventualmente restaurado?
- Porquê a representação destes santos e não outros? Qual a relevância dos mesmos no panorama religioso do convento?
- A produção deste tipo de obra escultórica teria uma técnica própria associada, ou seguia as práticas artísticas da demais imaginária dos mesmos períodos? É possível estabelecer uma comparação entre grupos iconográficos?

Para responder às questões colocadas, este trabalho procurou relacionar os conhecimentos adquiridos em cada uma das vertentes da investigação: histórico-artística, iconográfica, e material e técnica.

Neste trabalho, propomos uma análise abrangente, através de um estudo multidisciplinar, explorando o contexto histórico-artístico, focando a estética e a forma das esculturas, a sua iconografia, e a análise técnica e material, para tentar encontrar respostas às questões que foram levantadas no início deste trabalho. Fez parte desta investigação, a intervenção de conservação e restauro, que contribuiu para a valorização desta notável coleção, ao devolver às peças um aspeto tão próximo do original quanto possível, sem ultrapassar os limites da historicidade e respeito pelo original.

Uma vez que pouco se sabe sobre a coleção, o trabalho iniciou-se pela pesquisa de informações sobre o convento, e pela procura de documentação específica sobre a coleção, como por exemplo ordens de encomenda, contratos e pagamentos.

Deste modo, o Capítulo I – Estado da Arte, apresenta o levantamento das fontes e bibliografia mais relevantes sobre o tema, nas várias vertentes do trabalho, e nas quais nos apoiámos para a realização desta tese.

O Capítulo II – Enquadramento Histórico e Artístico, começa por fazer um enquadramento da prática da devoção das relíquias no panorama artístico geral, e particularizando-a no

contexto nacional, referindo a importância que o Concílio de Trento desempenhou no estabelecimento desta prática e na influência que teve na Arte desse período. De seguida é feita uma contextualização artística dos relicários, que surgiram da necessidade de preservar e enaltecer as relíquias. Após a contextualização geral da prática da devoção das relíquias e seus relicários, passamos ao enquadramento desta prática no Convento da Madre de Deus, fazendo uma contextualização histórica, artística e religiosa do mesmo. De seguida, são sistematizadas as informações recolhidas de algumas das intervenções sofridas pelo mosteiro ao longo dos anos, e da inventariação de bens.

No Capítulo III – Apresentação da coleção, tal como o próprio título indica, é realizada a sua apresentação e a análise histórico-artística, através das características formais e decorativas, e são sugeridos agrupamentos tendo em conta esta análise. Com essa análise é feita a ponte para a exploração das possíveis disposições originais dos bustos no coro-alto da igreja, iniciando-se pela própria descrição dessa dependência, seguida da apresentação das hipóteses sugeridas.

No capítulo IV – Estudo Hagiográfico e Iconográfico, são apresentados os detalhes da vida de cada santo representado na coleção, seguindo-se a estrutura da divisão pelos grupos iconográficos estabelecidos: “Primeira Família”, as virgens mártires, os santos Franciscanos, os santos Inocentes, os 40 Mártires de Sebaste, os santos Papas, e um grupo constituído pelos bustos que não se integram nos demais. Nesse estudo também são apresentados detalhes da iconografia de cada santidade, para apoiar a sua identificação, que em alguns casos é feita unicamente por inscrições identificativas nas peanhas, e noutros, pelas inscrições e por atributos iconográficos particulares. Porém, alguns dos bustos não estavam identificados, e não tínhamos atributos que o permitissem fazer de forma inequívoca. Nesses casos, e sempre que possível, fizemos o levantamento de hipóteses.

No Capítulo V – Caracterização Técnica e Material, são apresentados os resultados das análises realizadas sobre os suportes de algumas obras e sobre uma seleção de amostras de policromia de um conjunto de bustos, selecionadas de forma a tentarmos obter uma compreensão geral das técnicas e materiais, e percebermos se seria possível realizar comparações entre grupos iconográficos. Para tal, foram utilizadas as seguintes técnicas:

radiografias para estudo dos suportes e compreensão das técnicas construtivas da sua forma tridimensional; microscopia ótica de luz transmitida (MO) para identificação das espécies de madeira e caracterização da sequência estratigráfica das áreas de policromia; espectroscopia de infravermelhos com transformada de Fourier (FTIR) para identificação das classes de aglutinantes, pigmentos e cargas; difractometria de raios-X (XRD) para identificar as cargas usadas nas camadas de preparação e bolo; microscopia eletrónica de varrimento com espectrometria de raios-X dispersiva de energias (SEM-EDS) para complementar as informações obtida por FTIR e XRD, identificar materiais que ainda não foram identificados, como cargas e pigmentos, e para realizar uma análise semi-quantitativa das ligas metálicas; a cromatografia gasosa acoplada a espectrometria de massa (GC-MS) para identificação de aglutinantes, e a cromatografia líquida ultra rápida acoplada a detetor por arranjo de díodos e a espectrómetro de massas (LC-DAD-MS) para a identificação de corantes. Esta análise permitiu também aprofundar conhecimentos sobre processos e materiais utilizados para a produção de esculturas do mesmo período, e valoriza o património, na medida em que contribuiu para o seu conhecimento, e servirá de apoio para o desenvolvimento de estudos semelhantes.

O grupo iconográfico das seis virgens mártires foi excluído do objeto de estudo da caracterização técnica e material da presente tese, pois foi alvo de investigação no contexto de uma dissertação de Mestrado intitulada *Relicários das Virgens Mártires do Mosteiro da Madre de Deus de Xabregas. Do risco à forma: contributos para a representação escultórica*, de Filomena Rodrigues, apresentada na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Como a presente tese visa apresentar uma visão global da coleção, ao longo da apresentação dos nossos resultados, os que foram obtidos nesse estudo serão referidos, assim como aqueles discutidos no contexto do trabalho de Mestrado de Diana Cunha. Sempre que ao longo do trabalho os resultados destes dois estudos de Mestrado forem incluídos nas tabelas, as virgens mártires estarão destacadas a azul, e os quatro bustos já indicados, a laranja.

No contexto deste trabalho, o termo “repolicromia” diz respeito à aplicação de um novo revestimento sobre a totalidade da policromia original, constituído por camada de

preparação, bolo, folha metálica e camada cromática. Ao longo do trabalho, também nos referimos às policromias existentes à superfície como “policromias visíveis”.

O Capítulo VI – Intervenção de Conservação e Restauro, descreve as etapas da intervenção realizada, parte integrante e essencial deste trabalho, na medida em que preservou a materialidade desta coleção, e contribuiu para a sua valorização. A intervenção de conservação e restauro foi realizada no Departamento de Conservação e Restauro do MNAz, durante o período compreendido entre 2018 e 2021. Devido às limitações impostas pelo COVID, em que nos vimos impossibilitados de ter acesso ao Museu, por quase dois anos, não foi ainda possível terminar a conservação da coleção. No entanto, e até ao momento, a intervenção de cerca de metade ficou concluída. Algumas dessas peças já se encontram em exposição no coro-alto.

Ao longo do texto procurou-se introduzir um conjunto de imagens e tabelas que apoiasse a leitura, mas grande parte desse material teve de ser introduzido nos Apêndices e Anexos. A organização do Volume II desta tese segue a ordem da estruturação do presente volume e está estruturado da seguinte forma: APÊNDICES A – Semelhanças formais entre os bustos e APÊNDICES B – Núcleos formados pela posição dos braços, apoiam o Capítulo III; APÊNDICES C – Dados do estudo técnico e material; APÊNDICES D – Tabelas com resumos dos dados analíticos, apoiam o Capítulo V; APÊNDICES E – Registos fotográficos da intervenção de conservação e restauro e APÊNDICES F – Registos fotográficos do estado de conservação, antes e depois da intervenção de conservação e restauro, apoiam o Capítulo VI.

CAPÍTULO I
ESTADO DA ARTE

1. ESTADO DA ARTE

Este trabalho iniciou-se pelo levantamento da bibliografia existente sobre o tema, e nas diferentes áreas que compõem esta investigação. Sendo um trabalho multidisciplinar, a pesquisa por fontes bibliográficas desenvolveu-se na área da história da arte e do património, em particular da escultura, e da tipologia dos bustos-relicários, na história das relíquias e do culto associado, da iconografia, da investigação técnica e material, e da conservação e restauro.

Ao nível da história, pretendemos saber o que já havia sido estudado sobre o Convento da Madre de Deus, e da rainha D. Leonor, numa tentativa de compreender a historicidade à volta da religiosidade do convento que apontasse pistas para a própria coleção de bustos. Destes estudos, destacamos a publicação comemorativa dos 500 anos da fundação do Convento (Curvelo, 2009), o capítulo “Práticas de devoção e equipamentos litúrgicos numa casa monástica feminina: alguns exemplos da Madre de Deus de Lisboa” da publicação sobre o Presépio da Madre de Deus (M. J. V. Carvalho, 2003), o livro que aborda a história do convento, mas também as intervenções de restauro realizadas em obras do espólio artístico do convento (A. Carvalho et al., 2002) e a publicação de Liberato Telles sobre o Convento (Telles, 1899). Relacionados com a rainha e a vivência das religiosas destacamos a publicação de Ivo Sousa (Sousa, 1994) e o capítulo “Memórias da fogueira. O primitivo Mosteiro da Madre de Deus” (Pais & Curvelo, 2009) da publicação comemorativa dos 500 anos, já mencionada. O levantamento de documentação histórica que atestasse informações sobre a encomenda das peças que compõe a coleção, além da procura por menções à mesma nos inventários dos bens do Convento (ANTT, 1856), revelou-se pouco produtiva, pois não foram encontrados registos de encomendas.

A nível mais particular do estudo da coleção de bustos-relicários da Madre de Deus, a investigação focada na mesma iniciou-se em 2015, no contexto de uma dissertação de Mestrado, que incidiu sobre o estudo histórico, analítico e iconográfico, e a conservação, de quatro dos bustos que compõem a coleção (Cunha, 2017). Deste trabalho resultou a publicação de um artigo sobre o tema (Cunha et al., 2018). Em 2021, a mestre Filomena

Rodrigues publicou a sua dissertação de Mestrado, que incidiu sobre o estudo do grupo iconográfico das virgens mártires a nível analítico, histórico, e formal (F. Rodrigues, 2020b).

No contexto português, relativamente a estudos de talha e escultura policromada dos séculos XVII e XVIII, que talvez seja dos períodos mais estudados, vários autores têm-se debruçado sobre o assunto, tanto do ponto de vista histórico, como técnico e material. Nos últimos anos, tem aparecido um maior número de estudos focados na análise técnica e material dos materiais utilizados em escultura dourada e policromada, e várias dissertações e artigos científicos têm sido publicados. Destacamos o nome de alguns dos autores mais relevantes nesta área: Agnés Le Gac, Carolina Barata, Ana Bidarra, Irina Sandu. Concretamente sobre o estudo de esculturas e materiais utilizados nas superfícies policromas, as atas do congresso POLICROMIA (Seruya & Curvelo, 2004) continuam a ser uma importante referência. Várias publicações focadas no estudo da talha, continuam a ser referências nesta temática, assim como as publicações realizadas no âmbito do projeto Gilt-Teller (I. Sandu, 2015). Não poderíamos deixar de mencionar o tratado artístico do português Filipe Nunes (Ventura, 1615), mas também do espanhol Francisco Pacheco (F. Pacheco, 2001). Juntam-se a estes, estudos de pequenos conjuntos, ou obras isoladas, fruto de dissertações de Mestrado, e relatórios no âmbito de intervenções de Conservação e Restauro que integram estudos analíticos (Barata, 2008; Dias et al., 2015; Grimaldi, 2018; Oliveira et al., 2015; Palmeirão, 2015; Pereira, 2012).

Especificamente no estudo das camadas preparatórias à base de gesso, a autora Isabel Pombo Cardoso tem-se dedicado ao estudo das mesmas, e apresenta uma publicação dividida em quatro partes, que incidem sobre o gesso como material de preparação para douramento na arte Barroca portuguesa, e nos quais aborda questões como a importância das fontes documentais históricas na compreensão das escolhas materiais e tecnológicas das preparações de gesso (Pombo Cardoso & Pye, 2017a), estuda a sua durabilidade (Pombo Cardoso & Pye, 2017c), as motivações por trás dos artesãos em utilizar este tipo de material (Pombo Cardoso & Pye, 2017b) e faz a análise propriamente dita de amostras (Pombo Cardoso & Pye, 2018). A tese de doutoramento da autora Carolina Barata apresenta resultados analíticos focados nos materiais de douramento, com especial destaque para o

bolo (Barata, 2015b), constituindo-se como um estudo de referência nesse campo. No que diz respeito ao estudo das folhas de ouro, a tese de doutoramento da autora Ana Bidarra (Bidarra, 2018b) incide sobre a caracterização das ligas metálicas utilizadas nos retábulos barrocos de séc. XVII e XVIII, do noroeste de Portugal. Em relação à identificação e caracterização analítica dos pigmentos utilizados em camadas cromáticas, uma das referências quando se trata da identificação de pigmentos são os estudos de António João Cruz (Cruz, 2000, 2007, 2009, 2013; Cruz & in Alexandra Soveral Dias, 2007) mas também o conjunto de 4 volumes “Artists’ Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics” (Berrie, 2007), entre outros (Eastaugh et al., 2004; Perego, 2005; Seccaroni & Moioli, 2002).

Uma vez que um número reduzido de bustos que integram a coleção poderão ser integrados na produção de final do séc. XVI, destacamos as dissertações de Doutoramento de Barbara Maia, que estudou a técnica pictórica de Grão Vasco (Maia, 2017), e a de Helena Melo, que estudou a técnica do pintor Francisco João (Melo, 2012). Tendo em conta que pode ser estabelecido um paralelismo entre os materiais utilizados em pintura e em escultura, principalmente ao nível dos pigmentos utilizados, apoiámo-nos nestes dois estudos por se tratar de pintura sobre madeira, e ser possível estabelecer ainda mais uma comparação com a escultura, nomeadamente ao nível da preparação do suporte, que não seria possível em pintura de cavalete.

Existem algumas publicações que se debruçam sobre o estudo de bustos-relicários, destacando-se as que são integradas nas Atas do Congresso Internacional POLICROMIA (Moura et al., 2002; Romão et al., 2002), mas também outras publicações sobre a mesma tipologia escultórica (Ibañez Fernández & Criado Mainar, 2011; Moura et al., 2002; Ramallo Asensio, 2005; Romão et al., 2002). Um importante estudo no contexto da compreensão do culto à volta das relíquias e dos relicários é a dissertação de Mestrado de Isabel Saloio (Saloio, 2016).

Em Portugal são poucos os estudos focado nesta tipologia, destacando-se a coleção da Igreja de São Roque (Brandão, 1998), em Lisboa, talvez pelo facto de as coleções de bustos-relicários serem em menor número quando comparadas com o país vizinho. A dissertação

de Mestrado de João Grave (Grave, 2021) analisa 289 relicários portugueses em metal, datados entre os séc. XVII e XVIII, e agrupa-os segundo tipologias e subtipologias.

Em Espanha, o estudo do tema das relíquias e devoção a elas associada, e de bustos-relicários está já consolidado, com publicações sobre alguns conjuntos expostos ainda no seu local de origem (Barrón García & Criado Mainar, 2015; Gracia Rivas & Museo de la Colegiata de Borja, 2003; Martín, 2018; Rivas, 2006; Vidal Meler & Arcaute Martínez, 2012). Na sua tese de doutoramento, o autor Emilio Ruiz Martínez estuda 27 bustos-relicários provenientes de igrejas e museus de Espanha, França, Alemanha e Estados Unidos, através do ponto de vista histórico do contexto político, religioso e artístico, mas também o estudo da materialidade das obras (Ruiz Martínez, 2020). Neste ponto, o autor focou-se especialmente no estudo da tecnologia construtiva dos suportes como meio para identificar e atribuir os bustos a grupos e a oficinas específicas. No Brasil destaca-se também a dissertação de Mestrado de João Dannemann (Dannemann, 2003) que estuda 30 bustos-relicários do séc. XVII provenientes da antiga igreja do Colégio de Jesus em Salvador, Bahia. Este tudo também incide na análise da tecnologia construtiva dos bustos, da decoração da policromia e da iconografia das figuras representadas, além do estabelecimento dos critérios para a intervenção de Conservação e Restauro. Sobre essa mesma coleção foi publicado em 2020 uma dissertação de pós-graduação que aborda o espólio do ponto de vista museológico (Bulcão, 2020). Ainda a nível da Conservação aplicada a este tipo de obra escultórica, destacamos o estudo italiano que aborda dois bustos-relicários de uma perspetiva da intervenção integrada da conservação e restauro (Palla, 2015).

Como base para o estudo dos santos representados nos bustos da Madre de Deus guiámo-nos pelas obras *Biblioteca Sanctorum - Enciclopedia dei santi*, e pelas obras de Louis Reau, que nos oferecem um extenso tratado onde encontramos detalhes das representações mais habituais dos santos, seus atributos e cenas das suas vidas, os vários volumes de *Diccionario de los santos, Flos sanctorum* (Leonardi et al., 2000), entre outras, cujas informações foram complementadas com outras fontes bibliográficas mais particulares de cada santo.

No âmbito da Conservação e Restauro, o trabalho foi apoiado em fontes como a tese de Doutoramento de Salomé Carvalho “História, Teoria e Deontologia da Conservação e

Restauração Aplicadas à Pintura Sobre Madeira em Portugal”, nos trabalhos e estudos já mencionados que exploram a vertente da conservação e restauro do património escultórico, aos quais acrescentamos os trabalhos de âmbito académico sobre talha e escultura sobre madeira (Machado, 2012; Medina & Taveira, 2012; Monteiro, 2015; Pereira, 2012; Perez et al., 2017). No contexto internacional, e de grande relevância, destacamos o importante esforço e do ICOM-CC – International Council of Museums: committee for conservation e do *Getty Conservation Institute*, não só na organização de encontros e congressos dedicados ao tema, mas também na publicação de atas, das quais destacamos as do congresso “*The structural conservation of panel paintings*” e do “*Painted Wood: history and conservation*”, e na publicação dedicadas também ao tema e a problemáticas relacionadas. Ainda no campo da conservação de escultura sobre madeira policromada destacamos as publicações “*Polychrome Sculpture: Meaning, Form, Conservation*” (Taubert, 2015) e “*Conservation of Wood Artifacts: A Handbook*” (Unger et al., 2001). Têm sido feitas várias publicações sobre casos de conservação de escultura policromada, como fomos mencionando, e são vastas as publicações neste campo, mas destacamos também a relevância de investigadores como Agnés Le Gac e Rocío Bruquetas.

Além destas referências apresentadas aqui como as referências base, muitas outras foram consultadas ao longo do trabalho para suportar esta investigação.

CAPÍTULO II
ENQUADRAMENTO HISTÓRICO E ARTÍSTICO

2. O CULTO DAS RELÍQUIAS: RELÍQUIAS E RELICÁRIOS NA ARTE.

2.1 A PRÁTICA DA DEVOÇÃO DE RELÍQUIAS

Para entendermos a coleção de relíquias e relicários que se formou no mosteiro real da Madre de Deus, precisamos compreender o movimento e as motivações por trás do colecionismo desses “objetos” e o culto à volta deles. O culto de relíquias é uma prática religiosa centrada na veneração de restos físicos mortais ou objetos associados a indivíduos referenciados, santos, ou figuras religiosas. A veneração a relíquias de santos, figuras bíblicas, e mártires, caracterizou o cristianismo praticamente desde os seus inícios. As relíquias têm um significado espiritual para os seus seguidores, que acreditam que elas possuem poder sagrado e conexão com o divino. A devoção a pessoas com certas virtudes sempre existiu, assim como o culto aos restos mortais, existente em todas as culturas. O culto a relíquias dos santos é uma mistura entre estas duas devoções, pois a mesma é direcionada aos restos mortais de alguém que em vida possuía as tais virtudes.

A tradição da veneração de relíquias remonta aos tempos antigos e está presente em inúmeras religiões e culturas em todo o mundo, moldando o panorama religioso, e influenciando a devoção e peregrinação durante séc.s. No cristianismo, remonta aos primeiros séc.s d.C., após a perseguição aos cristãos, no Império Romano, período durante o qual o martírio se tornou uma ocorrência comum. Os corpos desses mártires eram enterrados nas catacumbas romanas e os seus túmulos tornaram-se locais de reverência e peregrinação para a comunidade cristã primitiva, pois acreditavam que os seus corpos continham um poder espiritual especial. *“E foi na busca do poder exercido por esses “símbolos palpáveis” que os séc.s medievais assistiram à criação de rotas de peregrinação que atravessavam a cristandade, em busca de lugares onde relíquias privilegiadas eram guardadas e cultuadas bem como de rotas de guerra que, através do movimento das cruzadas, procuravam chegar aos locais originais da cristandade.”* (Tatsch & Sousa Nascimento, 2022, p. 58). Uma das relíquias mais importante do cristianismo é o Santo Sepulcro, em Jerusalém, que se acredita ser o local onde Cristo foi enterrado e ressuscitou, tornando-se um ponto focal de peregrinação cristã, ao atrair fiéis de várias regiões do Império Romano.

Para entender o culto das relíquias, é preciso entendê-lo como uma forma de veneração aos santos. A relação estabelecida entre os santos e os fiéis é de "amizade". Depois da Virgem Maria e de Cristo, os santos são considerados amigos e intermediários entre os homens e Deus (Sánchez Reyes, 2004, p. 20). A palavra relíquia vem do latim *reliquiae*, que significa “restos” e, por extensão, relíquias serão entendidas como os “restos dos santos”, conceito que inclui qualquer parte do corpo como ossos ou outros fragmentos corporais, mas também qualquer objeto que lhes pertenceu e com o qual tiveram contato físico (Bigalke Jr, 2011). A origem das relíquias dos santos, na sua maioria, advém das catacumbas romanas, onde os túmulos dos mártires se tornaram os fornecedores de relíquias para o mundo cristão. Estima-se que 51,8% das relíquias provenientes desse local foram para Itália; 22,2% para França; 6,3% para Espanha; 5% para a América; 3,2% para a Alemanha; 2,3% para as Ilhas Britânicas; 2,2% para a Holanda; 2,2% para os cantões suíços; 1,8% para o Império Austríaco; 1,4% para a Polónia, e o restante para Oceânia e África. Esta transferência de relíquias originou a criação, no ano de 1667, da Congregação das Indulgências e Santas Relíquias por ordem do Papa Clemente IX, que se encarregou de regular e autenticar as relíquias extraídas das catacumbas (Sánchez Reyes, 2001, p. 617). A partir do séc. XI, com a expansão da sociedade europeia, as relíquias que se conservavam ainda em terras orientais passaram a ser um dos objetos mais cobiçados pelos reis ocidentais, tanto pelo seu valor económico como pela sua função simbólica (Baydal Sala, 2010). Ao longo do séc. XVI e XVII assistiu-se à entrada de um número significativo de relíquias no território português, provenientes do Oriente, de Roma, e do Norte e Centro da Europa, movimento impulsionado pelo clero secular, membros de ordens religiosas e “algumas personalidades que serviram como embaixadores dos reinos peninsulares em territórios europeus” (Capelão, 2022, p. 118).

As relíquias que dizem respeito a restos corpóreos podem ser divididas em três categorias: as relíquias insignes, as relíquias notáveis, e as relíquias mínimas. As insignes dizem respeito às partes do corpo, ou membros inteiros, do corpo de um santo, tais como braços, pernas, cabeças; as notáveis dizem respeito aos fragmentos extraídos de partes relevantes dos santos; e as mínimas dizem respeito a partículas dos corpos dos santos, tais como dentes, unhas, fios de cabelo, ou partículas das relíquias insignes ou notáveis (Guimarães, 2012, p. 57).

A prática da veneração de relíquias desempenhou um papel crucial na propagação do cristianismo a todo o mundo medieval e tem várias funções importantes dentro das comunidades religiosas: são consideradas um elo tangível entre o mundo divino e o mundo mortal; autenticam e validam crenças e ensinamentos religiosos ao oferecerem evidências tangíveis da existência e influência de figuras reverenciadas, fortalecendo assim a fé dos crentes, e promovendo um senso de comunidade e unidade ao atrair seguidores em peregrinação através da devoção comum às relíquias. A crença no poder das relíquias para realizar milagres e interceder a favor dos vivos ajudou a espalhar a prática por toda a cristandade. Acreditava-se que essas relíquias possuíam a capacidade de fazer milagres, conceder proteção, e interceder em nome dos vivos, levando a que muitos crentes procurassem nelas a cura, perdão ou orientação através da oração diante delas. A qualidade taumaturgica das relíquias manifestou-se sobretudo nas curas milagrosas, que se tornaram uma magnífica prova da sua veracidade. Os pedidos aos santos eram feitos através de orações, de promessas de oferta de sacrifícios, através da sua veneração, ou em romarias de vários dias como medidas terapêuticas (Sánchez Reyes, 2004, p. 62). O uso de objetos religiosos associados a questões de cura não é exclusivo das relíquias corpóreas. De entre os objetos com propriedades curativas destaca-se o "cordão de São Francisco", especialmente utilizado como auxílio por mulheres em trabalho de parto e cuja eficácia foi registada pelos cronistas da ordem franciscana. Os pães abençoados também podiam fazer maravilhas. Neste campo, o mais conhecido é o caso do milagre dos bolinhos de Santa Teresa, assim declarado pelo arcebispo Frei Payo Enríquez de Rivera em 1678. Outra forma de se beneficiar do poder dos santos era através do uso das suas relíquias como remédio para doenças. Para tal, os restos corpóreos eram usados como ingrediente em receitas medicinais. Uma série de remédios destinava-se a curar o membro vivo com o mesmo membro morto. Além de cura, os ossos também tinham utilidade profilática, sendo recomendado usá-los pendurados no pescoço ou costurados em vestidos, assim como a terra dos túmulos que se acreditava ser terapêutica (Sánchez Reyes, 2004, pp. 64–65) .

Tendo sido alvo de críticas e controvérsias, apesar da prática generalizada da veneração das relíquias, os cétricos questionavam a sua autenticidade, sugerindo que algumas poderiam ter sido fabricadas para atrair peregrinos ou ganhar influência política. A aproximação com as

reliquias poderia causar duas reações: desprezo ou veneração, reações que aparentemente se mantiveram ao longo da história. A partir do séc. IV, há registo de alguns opositores ao seu culto. Para alguns, o culto das relíquias estava mais próximo da idolatria e o culto dos ossos dos mortos era incompreensível (Sánchez Reyes, 2004, p. 35). Outras críticas concentravam-se na devoção das pessoas diante das relíquias e na prática generalizada de manuseio do cadáver, sendo que a ideia de cavar, extrair e carregar restos corpóreos, era especialmente rejeitada. O debate mais forte em torno do culto das relíquias sagradas manifestou-se no séc. XVI, representado pelo nascimento de uma nova piedade, a *devotio moderna*, que postulava uma oração individual com Deus omitindo qualquer sinal externo de piedade. No caso particular da devoção aos santos, parecia estar ligada ao paganismo, e que incentivava o tráfico e a venda de relíquias como objetos supersticiosos. Por isso, sobre o culto dos santos e da Virgem, foi proposto que apenas as suas virtudes fossem reverenciadas e imitadas. As superstições de certos ritos, o próprio culto das relíquias, e as peregrinações, foram assuntos desaprovados (Sánchez Reyes, 2004, p. 36). Também surgiram críticas relacionadas com o culto a falsas relíquias, pois existiriam registos de repetição de algumas extremidades, como por exemplo cabeças diferentes do mesmo santo expostas para veneração em várias igrejas. Relativamente a esta questão, a venda de falsas relíquias era muito frequente na Igreja e são vários os registos relacionados com esta prática. Santo Agostinho já falava que alguns monges se dedicaram a falsificações. São Gregório de Tours fala de um eremita que trouxe raízes e ossos de rato de Espanha para fazê-los passar por relíquias de S. Vicente e S. Félix. Ossos eram retirados de túmulos para atribuí-los aos de profetas, mártires e santos, entre outras falsificações (Sánchez Reyes, 2004, p. 79). Superstição, idolatria e ignorância foram então algumas das palavras inevitavelmente associadas às relíquias e ao seu culto, tornando-se assim os argumentos centrais da crítica (Sánchez Reyes, 2004, p. 38). Pelo exposto, é fácil imaginar que a questão das relíquias se tornou parte do movimento da Contrarreforma do séc. XVI. A reação lógica da Igreja às fortes críticas dos reformadores protestantes foi convocar o Concílio de Trento, realizado entre 1545 e 1563, e que foi encerrado pelo Papa Pio IV (1559-1565). “A grande crise que a Reforma Protestante abriu no seio da Igreja Católica é um fator necessário para compreender o desenvolvimento da sociedade europeia nos séc.s da Idade Moderna.” (Criado Mainar, 2015, p. 549). Sobre o culto das relíquias, a

Sessão XXV, realizada a 3 e 4 de dezembro de 1563, retomou um dos assuntos mais relevantes, sobre a invocação e veneração de relíquias dos Santos e suas representações plásticas. A principal recomendação foi de que o clero teria a obrigação de instruir os fiéis “sobre a intercessão e invocação de santos, honra de relíquias e uso legítimo de imagens” (Criado Mainar, 2015, p. 550). O primeiro preceito seria que eles ensinassem ao povo que os santos são intercessores com Cristo, e que é bom e útil invocá-los humildemente recorrendo à oração. Após as fortes críticas feitas pelos protestantes, neste Concílio Ecuménico¹ a Igreja adotou uma posição muito clara defendendo e justificando a veneração das relíquias dos santos. A Reforma havia questionado o culto de numerosos santos de origem lendária, e rejeitara radicalmente a sua expressão em imagens, a ponto de promover um clima comparável, em alguns aspetos, ao da crise iconoclasta (754-843) (Criado Mainar, 2015, pp. 549–550). Especificamente sobre as relíquias, recomendou-se a veneração dos corpos dos mártires e o principal tema abordado a este respeito foi a erradicação de toda a superstição sobre a invocação dos santos e a veneração das suas relíquias. Outro decreto lançado, foi de que nenhum novo milagre fosse admitido, ou novas relíquias adotadas, sem a aprovação de um bispo. Até hoje, é esta a posição da Igreja em relação às relíquias de santos: aprova a sua veneração desde que não haja superstições (Sánchez Reyes, 2004, p. 40). O “poder” das relíquias pode ser adquirido pelos milagres concedidos, ou por reconhecimento de uma instituição. Sem qualquer forma de reconhecimento, seriam apenas ossos, poeira ou pedaços de tecido. Assim, uma audiência é essencial e é a atenção que essa audiência lhes dá que incita a autenticação das relíquias (Hahn, 2010, p. 291).

“Na Península Ibérica pré-medieval, a devoção dos santos dirige-se fundamentalmente aos mártires, como atestam as fontes disponíveis, sobretudo as de cariz hagiográfico, mas também as litúrgicas, crónicas, hagiotoponímicas e arqueológicas.” (Lamalfa Díaz, 2010, p. 171). Em Portugal, verificou-se uma rápida implantação das medidas do Concílio, chegadas em 1564, ao contrário de muitos países da Europa onde o efeito dos decretos se sentiu lentamente. Nesse ano, foram publicados os *Decretos e determinações do Concílio*

¹ O Concílio de Trento foi o 19º Concílio ecuménico da Igreja Católica. Um concílio ecuménico é uma reunião de todos os bispos cristãos convocada para discutir e resolver as questões doutrinárias ou disciplinares da Igreja Cristã.

Tridentino que devem ser notificados ao povo e que essencialmente se preocupava em definir os dogmas, lutar contra o protestantismo, realizar uma reforma no clero e nas ordens monásticas, e instruir os costumes do povo (Serafim, 2011, pp. 159, 161). As Constituições diocesanas e sinodais surgem em Portugal como um conjunto de normas, que seriam redigidas por região, com o intuito de implementar as normas estabelecidas na Contrarreforma, e nelas foram incluídas as normas do culto em específico das relíquias. Inclusive, ditavam o modo como as relíquias deviam estar protegidas e como deveriam ser os respetivos relicários. A título de exemplo, vejam-se as Constituições sinodais da Guarda, de 1621, que descrevem de forma pormenorizada que os materiais usados nos relicários deveriam ser nobres, tais como o ouro, a prata ou mesmo madeira, desde que fosse nobre (Capelão, 2022, p. 100).

2.2. OS RELICÁRIOS NA ARTE

Da prática da veneração de relíquias advém o surgimento dos relicários – recipientes elaborados para abrigar as relíquias – que se tornaram símbolos proeminentes de devoção e eram frequentemente consagrados em igrejas, catedrais e mosteiros. “Santuários e relicários fornecem uma ponte para um Deus invisível...” (Dyas, 2017, p. 5). Inicialmente, os templos para devoção dos mártires seriam construídos sobre os seus túmulos ou nos locais onde os martírios tivessem ocorrido. No entanto, com o movimento da transladação de relíquias, elas passam a ser colocadas dentro ou sob os altares, integrando a estrutura dos mesmos. “Para que um templo entrasse ao culto eram fundamentais duas coisas: que tivesse sido sagrado pelo bispo da diocese a que pertencia; e que tivesse relíquias no seu altar” (Barroca, 2022, p. 32). O próprio altar teria de conter relíquias para poder ser utilizado nas missas. “o carácter sagrado do altar é reforçado pelo contacto físico com as relíquias que, escondidas no seu interior, só podem ser veneradas através dele” (citado em Barroca, 2022, p. 35).

Com o auge do culto das relíquias no final da Idade Média, associado à transladação e comércio de relíquias, juntamente com as crescentes peregrinações, as grandes coleções de relíquias multiplicam-se e surge a necessidade de as tornar visíveis aos fiéis e peregrinos, em relicários, que se tornaram elementos acessórios do altar, e mais tarde associados a retábulos. Após o Concílio de Trento, os retábulos, equipamentos sagrados de apoio na devoção e liturgia, tornam-se no principal local para guardar e expor relíquias no interior de espaços sagrados como as igrejas e outras dependências de conventos e mosteiros. Essas relíquias poderiam estar expostas em urnas, quando de corpo inteiro, ou em relicários menores que permitiam a sua movimentação, como por exemplo braços, bustos ou custódias. As primeiras referências documentais a retábulos como estruturas depositárias de relíquias, remontam aos finais do séc. XVI/início do XVII e o seu auge terá acontecido no final do séc. XVII (Lameira et al., 2016, p. 57).

“Desde os primeiros cultos aos locais sagrados e às relíquias dos santos, do Cristo e da Virgem, os relicários foram elaborados e percebidos como recipientes extremamente valiosos, cuja riqueza exterior deveria incorporar e transmitir o valor espiritual dos fragmentos em seu interior.” (Tatsch & Sousa Nascimento, 2022, p. 59). É um fato inegável

que reside no ser humano um desejo claro de preservar objetos que comemoram pessoas ou situações estimadas. No campo religioso, e em relação ao culto aos santos, foram criados relicários que foram transformados em peças artísticas destinadas a abrigar os restos corporais dos santos. A criação de relicários passou então a acompanhar as orações dos fiéis ao longo dos séc.s. A sua função inclui não só a preservação das relíquias, mas também a sua exposição pública, com a devida pompa e decoro, sendo que os materiais utilizados originalmente para a execução desses recetáculos seriam os metais nobres, como a prata. A elaboração de relicários para proteger e venerar as relíquias dos santos estaria sujeita à imaginação de artistas de diversas áreas como os ourives, escultores e pintores, que tiveram o desafio de encontrar soluções formais adequadas, em grande parte determinadas pela forma e tamanho da relíquia. Com o tempo, estabeleceram-se tipologias de relicários que foram adaptadas a diferentes materiais e estilos artísticos. A nível escultório, eram criados bustos, braços e imagens de corpo inteiro em cera, criados para proteger uma ou várias relíquias (Sánchez Reyes, 2001, p. 616). A presença de relicários na arte religiosa povoa os templos cristãos desde o séc. IV, quando o imperador Constantino reconheceu a nova religião com seus santos e mártires. Esses objetos sagrados foram criados para serem exibidos nas igrejas e ainda hoje são venerados com piedade e reverência. A história do Oriente e do Ocidente foi marcada em diferentes épocas pela existência dos relicários e pela influência milagrosa das relíquias de um santo padroeiro. Assim, fica claro porque os próprios relicários também são essenciais. Eles são mencionados nos primeiros textos sobre relíquias, como um meio de honrar e transportar as substâncias secretas, que desde o início carregam mensagens sobre o seu significado e autenticidade. (Hahn, 2010, p. 291).

Do ponto de vista artístico, um relicário será entendido como o recetáculo onde são guardados os restos físicos ou objetos relacionados aos santos. Estes podem ser classificados pelo seu conteúdo ou pela sua forma. Pelo seu conteúdo temos as lipsanotecas², que são pequenos relicários em forma de caixa, painel, medalhão ou moldura que protegem pequenos fragmentos de relíquias acompanhados de certificados que indicam o nome do santo a quem

² (...) do latim *lipsanoteca*, por sua vez oriundo do grego *leipsanon* (resto, resto mortal, relíquia) + *thēkē* (caixa)” citado em Barroca, 2022, p. 35.

pertencem, ou as estaurotecas, que são os relicários que contêm fragmentos da Santa Cruz. O segundo critério de classificação depende da forma das peças e podem ser classificados como imagens-relicários, cabeças-relicário, bustos-relicários, braços-relicários, custódias-relicários, entre muitos outros (Sánchez Reyes, 2004, p. 100). Dentro da tipologia de relicários, em escultura, encontram-se então os bustos-relicários, que começaram a ser produzidos nos séc.s IX e X, e foram um dos tipos mais populares até ao séc. XIX. Terá sido a partir do séc. XIII que se assistiu a uma expansão dos relicários antropomórficos (Mocholí Martínez, 2013, p. 377; Saloio, 2016). *“Os Santos Relicários, representados sob a forma de imagens de corpo inteiro ou bustos, são esculturas que se destacam por exibirem uma cavidade no tórax, geralmente de formato redondo ou oval, contornado por uma moldura comumente dourada e decorada com elementos ornamentais em relevo, onde é guardada e exposta a relíquia, protegida geralmente por um vidro.”* (Bulcao, 2018, p. 456). Inicialmente, a tipologia de bustos-relicários começou por ser utilizada para albergar os crânios completos, ou fragmentos desses, mas acabaram por ser utilizados para albergar outros vestígios, ósseos ou não (Ministerio de Cultura y Deporte : Fundación de Amigos del Museo Nacional de Escultura, 2021, p. 63). As imagens destes relicários são de vulto perfeito e representam o busto, ou da cintura para cima, dos santos. Podem ser representados com ou sem braços, e em alguns casos assentam sobre uma peanha. O formato de busto com braços tornou-se mais comum a partir do final do séc. XVI (Ministerio de Cultura y Deporte: Fundación de Amigos del Museo Nacional de Escultura, 2021, p. 63). Os primeiros relicários antropomórficos, em forma de busto, seriam parciais, ou seja, representados sem braços, não permitindo um desenvolvimento iconográfico. Nesse sentido, a identificação escrita da origem da relíquia inserida em cada um desses relicários era de extrema importância. Sem isso, facilmente as imagens poderiam ser confundidas por não haver atributos que permitissem a identificação iconográfica da personagem a quem a relíquia corresponderia. A identificação por etiquetas ou inscrições, que identificam sem margem para dúvidas a quem pertencem as relíquias, revelou-se ainda de maior importância nos relicários múltiplos, ou seja, aqueles que contêm um grande número de fragmentos que, à falta de um revestimento próprio de carácter antropomórfico, e por serem dispostos em conjunto, necessitam de ser adequadamente diferenciados e identificados. “Há relicários,

não obstante, que confiam a personalização da relíquia exclusivamente nas imagens” (Mocholí Martínez, 2013, p. 381). É o caso dos bustos. A característica principal dos bustos-relicários é o recetáculo com a relíquia ser colocado na região do peito, coberto com um vidro (Sánchez Reyes, 2004, p. 231). Quando a tipologia de bustos-relicários começou a ser utilizada, os materiais utilizados seriam materiais nobres como a prata e ouro, e estas peças eram executadas por ourives. No início do séc. XVII surge um novo modelo de bustos-relicários, em madeira, que durante um período inicial ainda convive com os de prata, até que substituem quase por completo os de materiais nobres. Cerca de 1600, os bustos de madeira terão começado a ser produzidos em Nápoles, que era o centro de emissão das relíquias romanas da Contrarreforma. Quando começaram a surgir, imitariam o acabamento da prata, mas com materiais mais económicos e num modelo de produção em série, que permitiu a execução de um grande número de obras, não renunciando à qualidade pois tornavam-se peças com um aspeto muito atrativo aos compradores da época. Afirma-se que as peças importadas de Itália para Espanha foram numerosas e a sua presença foi documentada em templos e coleções por toda a península, e o mesmo terá sucedido em Portugal (Millán Rabasa, 2019, pp. 238–239). Embora não seja incomum que os próprios relicários se tornem objetos de veneração, como uma espécie de deslizamento do significado entre recipiente e conteúdo, em última análise, devemos entender estes objetos como profundamente utilitários, não sendo vistos como obras de arte. Destinam-se a suscitar veneração e honrar a relíquia - mas a beleza é decididamente subserviente a essas necessidades primárias (Hahn, 2010, p. 291).

Inicialmente, o toque nas relíquias seria uma prática condenável. Inclusive, em 1215, no IV Concílio de Latrão, foi determinado que “as relíquias antigas não deveriam de forma alguma ser expostas fora da sua cápsula” (citado em Mocholí Martínez, 2013, p. 383), quanto mais tocadas. A partir do séc. XIII, esta prática de ostentação das relíquias em ocultação sofre uma reviravolta quando começam a surgir relicários em forma de custódias que expunham as relíquias. Com o tempo e a prática da devoção a relíquias aceite, segundo as regras tridentinas, *“Tocar esse corpo, beijar a relíquia sagrada, era, de algum modo, partilhar da aproximação e da comunhão dum corpo restituído na força que o sentimento simbólico lhe permitia. (...) A tactibilidade do sagrado torna-se uma das características mais*

espectaculares e promissoras da devoção destes elementos de onde emanavam experiências de foro místico.” (Gomes, 2009, p. 62). “(...) Quem com fé firme toca o exterior do recipiente seja em ouro, prata, pedras preciosas ou tecido, bronze, mármore ou madeira, ele será tocado por aquilo que está escondido dentro.”³ (Hahn, 2010, p. 309). A afirmação de que tocar o exterior do recipiente da relíquia é eficaz, evitou assim qualquer necessidade de ver ou tocar a própria relíquia. Na prática devocional Cristã, a importância do toque não reside apenas na beleza e atração física das obras entalhadas. Até porque muitas das relíquias, tanto na Idade Média, como agora, não são particularmente atraentes fisicamente. Esta prática de tocar as relíquias e relicários dos santos é intrínseca à propagação da peregrinação. No início do Cristianismo a Igreja seguia o Novo Testamento e era transmitida a ideia de que Deus era acessível a toda a gente na forma de Espírito Santo. No entanto, no séc. IV dá-se uma mudança significativa na medida em que o culto dos santos e a peregrinação a lugares sagrados consolidam-se no pensamento e na prática cristã. A partir daí, começa a notar-se uma certa dificuldade em reconciliar a onipresença de um Deus invisível e inatingível, e aumenta o desejo de experienciar evidências visíveis e tangíveis da presença e poder de Deus num local específico, tal como as relíquias e os relicários o permitiam. Apesar do desejo do tangível, a principal razão para o apelo da piedade táctil reside em questões fisiológicas, pois o toque é o mecanismo que o ser humano desenvolve primeiro como meio de exploração, e um dos principais através do qual experienciamos o mundo à nossa volta. Apesar desta prática se ter tornado recorrente, muitos dos problemas que lhe eram inerentes atingiram o auge durante a Reforma Protestante. Nesse período foram feitas tentativas para suprimir a peregrinação e as práticas a esta associadas, numa tentativa de afirmar uma experiência de fé baseada na palavra. No entanto, fora do Protestantismo, a piedade táctil continuou a florescer e a peregrinação foi adotada pela maioria das tradições cristãs, o que significa que a piedade táctil se fortaleceu, embora pareça não estar bem claro se foi motivada pela teologia ou pela experiência em si (Dyas, 2004). Atualmente, com o turismo, esta experiência do estar lá, ver e tocar por nós próprios é uma experiência acessível a mais

³ “(...) *Who with fast faith touches the outside of the container whether in gold, silver, gems, or fabric, bronze, marble or wood, he will be touched by that which is concealed inside. Assertion that touching the exterior of the relic container is efficacious obviates any necessity to see or touch the relic itself.*”

peças do que nunca. A piedade tátil, quer seja manifestada ao nível da experiência religiosa, quer ao nível de investimento emocional, ainda está muito presente nos dias de hoje (Dias, 2017).

Em suma, as relíquias deram prestígio às casas, atraíram os fiéis e tornaram-se verdadeiros para-raios sob os quais a proteção do divino se tornou mais eficaz: “Um dos maiores tesouros com que os Conventos costumam ser enriquecidos, é por terem os corpos dos santos, e uma série de relíquias, que protegem e defendem as casas” (citado em Ministerio de Cultura y Deporte: Fundación de Amigos del Museo Nacional de Escultura, 2021, pp. 77, 78).

2.3. O CONVENTO DA MADRE DE DEUS E O CULTO DAS RELÍQUIAS NESTE MOSTEIRO

Fundado em 1509 pela Rainha D. Leonor, o Convento da Madre de Deus é hoje casa do Museu Nacional do Azulejo, ali instalado desde 1965. Aquele que foi um dos conventos mais importantes da cidade de Lisboa, foi construído ao estilo gótico tardio da época e atualmente é classificado como monumento nacional. O Convento está construído numa região que se estende desde Santa Apolónia a Marvila.

D. Leonor era uma mulher extremamente devota e tentou conquistar o povo através de ações religiosas tais como a construção deste e de outros conventos. Após a morte do seu marido, o rei D. João II, em 1495, D. Leonor de Viseu dedica-se a uma vida humilde, seguindo uma forma de estar de acordo com os preceitos da Ordem de S. Francisco. Para provar o seu apreço pela Ordem, fundou então o mosteiro de clarissas da Madre de Deus, no qual deram entrada a 18 de junho de 1509 “as primeiras sete religiosas que viriam a inaugurar a mais importante comunidade de clarissas coletinas portuguesas.” e todas elas tinham ajudado a fundar o convento de Jesus de Setúbal, em 1496 (Sousa, 1994, p. 23). Foi com a construção desse convento que a Ordem Segunda de S. Francisco introduziu em Portugal a reforma iniciada por Santa Coleta de Corbie (1381-1447), caracterizada pela restauração da Regra Primeira de Santa Clara e pelo aprofundamento da clausura estrita, pobreza radical e especialização na contemplação. O nome da rainha D. Leonor parece ter estado sempre presente desde as primeiras tentativas para reformar as clarissas portuguesas, tornando evidente o claro apreço da monarca pela Ordem e o interesse e empenho na vida religiosa e espiritual. Na época de construção do convento em Setúbal, no qual o empenho da rainha na Ordem contribuiu bastante, esteve também presente a ligação com o país vizinho: “(...) *edificação da experiência da comunidade de Jesus de Setúbal, realizada em comunicação estreita com a reforma das clarissas de Gandía, uma das primeiras casas religiosas a aderir e a difundir nos espaços ibéricos a reforma de S. Coleta de Corbie e, significativamente, a fornecer a maior parte das religiosas que entraria em clausura no convento setubalense para, de seguida, concorrer para fundar o mosteiro coletino xabregano.*” (Sousa, 1994, p. 23).

Não fosse pela necessidade de manter a sua casa, e os seus rendimentos e patrimónios, que serviriam também para proteger e financiar as suas ações religiosas, como foi o caso da fundação, estabilização e desenvolvimento da experiência coletina do convento da Madre de Deus, a rainha teria professado a Ordem e permanecido em clausura junto das clarissas, pois descobriu naquele espírito de religiosidade e espiritualidade, pautado por um modo de vida humilde, “a sua principal razão de viver” (Sousa, 1994, p. 25).

Apesar de a construção primitiva do convento ser modesta, o número de fiéis era grande e a variedade de estatuto social desses fiéis também. Inclusive, a comunidade de freiras que ali viveu seria de origem social elevada. Muitas seriam até provenientes da corte de D. Leonor, juntando assim no mesmo espaço religiosas vindas de Gandía com freiras portuguesas de condição elitária (Sousa, 1994, p. 24). Nesse sentido, é importante salientar o número de esmolas que era dado ao convento, inclusive as de reis e príncipes, o que terá contribuído para a aquisição de raridades artísticas, bem como a doação de obras provenientes de outros países da Europa. Entre livros, alfaias, pinturas, têxteis, e outros objetos, foram várias as peças que entraram no convento e contribuíram para a espiritualidade que D. Leonor procurou cultivar e aprofundar. Uma religiosidade amplamente franciscana e clariana, cujos temas principais terão sido o da Paixão e o da Natividade. Particularmente o da Natividade. Dentre essas doações, destaca-se o corpo de Santa Auta, enviado em 1517 pelo Imperador Maximiliano I e cujo culto foi intenso até ao final do séc., quando começa a entrar em declínio. Ivo de Sousa refere que D. Leonor “(...) ajudava a casa coletina a transformar-se num dos mais importantes santuários portugueses do Renascimento.” (Sousa, 1994, p. 35). A profunda devoção da rainha pelo tema em particular da Natividade leva a uma interpretação do nascimento de Cristo através da radicalidade da pobreza do presépio, desenvolvendo um temário nitidamente franciscano, e isso seria conseguido através de obras que eram oferecidas, ou encomendadas pela rainha. De facto, “(...) o Natal comparece mesmo como o momento devocional e espiritual mais importante da vida religiosa coletina claustral (...)” (Sousa, 1994, p. 44). As figuras de S. Francisco e Santa Clara, fundadores das Ordens sob as quais o convento tivera sido fundado, também foram de grande importância no entendimento da religiosidade do convento, na medida em que através da

imitação dos paradigmas que lhes eram naturais, restauravam e reproduziam o exemplo das suas vidas e da sua espiritualidade (Sousa, 1994, p. 50).

É inegável o facto de, no Convento da Madre de Deus, ter existido uma forte e importante tradição no culto às relíquias. De facto, uma das pinturas mais conhecidas do início do séc. XVI em Portugal, “A chegada das relíquias de Santa Auta ao Convento da Madre de Deus” atesta isso mesmo. Além disso, a representação da presença da rainha Leonor neste evento é uma importante declaração da estima e importância que esse culto teve na época. “O desfile processional das relíquias de Santa Auta, entrando no mosteiro da Madre de Deus, representa o luxo cortesão da época manuelina assumido por D. Leonor, irmã do rei, destinatária daquela oferta áulica do imperador Maximiliano.” (Salvio, 2016, p. 28).

Além destas questões mais ligadas com a vivência religiosa e espiritual no convento, a rainha foi uma grande apreciadora e colecionadora de arte e, à data da sua morte (1525), “o convento da Madre de Deus havia-se transformado não apenas num espaço religioso habitado, mas também num repositório de obras de arte provenientes do Norte e Sul da Europa e do Oriente, testemunhando o gosto manifestamente multifacetado da rainha” (citado em Cunha, 2017, p. 6). À semelhança do que se verificou no convento de Jesus de Setúbal, que partilhava do estatuto de mosteiro real, também o da Madre de Deus contava com a presença de um grande número de relíquias. Este tipo de espaços demonstraram “ser lugares especialmente adequados à receção e salvaguarda de relíquias, bem como à promoção das práticas de veneração e de devoção dos fiéis em torno delas.” (Gomes, 2009, p. 63). Não se pode excluir o valor de devoção pessoal que os monarcas sentiriam pelas relíquias que adquiriam, mas é inegável o facto de a posse de relíquias ter tido também uma forte dimensão pública associada à legitimação e reforço do poder monárquico (Baydal Sala, 2010, p. 156). Existiram até rivalidades entre centros religiosos e políticos competindo entre quem possuiria as “relíquias mais notáveis e de maiores capacidades taumatúrgicas nas regiões em que se localizavam. São bem conhecidas as histórias de “pios latrocínios” de relíquias como os que sucederam entre Santiago de Compostela e Braga” (Gomes, 2009, p. 61). No entanto, devido ao carácter religioso e humilde da rainha, não nos parece que a aquisição das relíquias em vida para a Madre de Deus possa ter estado relacionado com

questões políticas, mas antes com o contributo em acentuar os valores de amor a Deus, testemunhado pelos santos e mártires a quem as mais variadas relíquias pertencem.

2.3.1. Intervenções no convento e inventariação de bens

Na bibliografia sobre o convento e sobre a rainha, são escassas as referências feitas à aquisição de relíquias, ou entrada delas no convento, além das já mencionadas relíquias de Santa Auta, pelo que não é possível precisar qual terá sido o período no qual a entrada de relíquias no mosteiro terá sido mais intensa, ou se foi constante ao longo dos anos de história da Madre de Deus. Nos documentos existentes, é dada uma maior atenção e importância às obras artísticas como as pinturas, ou os azulejos e cerâmicas, que contribuíram para fazer daquele espaço um repositório de arte sem igual, mas não às relíquias e relicários, que fizeram parte do espólio do convento. Não obstante, o facto é que se formou no mosteiro uma grande coleção de relíquias, e relicários, sobre os quais pouco se conhece, inclusive onde estariam inicialmente guardadas ou expostas. O que sabemos, à data de hoje, é o testemunho visível do santuário-relicário, situado no coro-alto da igreja da Madre de Deus, onde foram recolhidas as centenas de relíquias, em pequenos nichos no friso inferior aos armários, nos quais originalmente estariam expostos os mais diversos tipos de relicários, desde os bustos e braços-relicários, às custódias, entre outros. Além deste armário-relicário barroco de talha dourada, e dos dois altares que ladeiam o vão que dá para a igreja, as paredes e teto do coro são revestidas de pinturas, enquadradas por molduras também de talha dourada, as paredes dos nichos das janelas são revestidas a azulejos, e o próprio cadeiral, que em conjunto fazem desta dependência um verdadeiro repositório artístico. Segundo a descrição de Liberato Telles em 1899 “o côro é tudo quanto de mais artístico se possa imaginar” (Telles,1899), pois nessa dependência foram reunidas as mais diferentes obras desde a pintura e escultura, à talha e ao mobiliário.

Da construção primitiva do convento, ao estilo manuelino da época, pouco se conhece atualmente, pois o convento sofreu várias remodelações ao longo dos anos. Em 1521, cerca uma década após a sua fundação, iniciam-se as remodelações a mando de D. João III, que só ficaram concluídas no final do século. Dessa grande campanha de remodelação, dirigida

pelos arquitetos Diogo de Torralva e Pedro Carvalho, o rei mandou construir uma nova igreja, de maiores dimensões, com uma escadaria de acesso, para evitar a invasão pelas águas do Tejo, que foram constantes ao longo dos anos (Pais & Curvelo, 2009, p. 75), e um novo coro, o coro-alto, onde mandou colocar o seu retrato e o de D. Catarina, executados em 1564 por Cristóvão Lopes. Em 1522, após a execução do retábulo de Santa Auta, que ilustra a chegada das suas relíquias em procissão ao convento, é possível observar a representação da igreja já concluída. Destacamos o facto de entre 1572 e 1578 terem sido executadas obras no retábulo da capela-mor da igreja para ficar em conformidade com os preceitos estéticos impostos pela Contrarreforma. Entre 1670 e 1690, a pedido das freiras que à data ali viviam, e por ordem de D. Pedro II, ocorre uma nova campanha de obras sob a direção de João Rebelo de Campos, sobretudo a nível decorativo, na qual se realizam as pinturas dos tetos da igreja e do coro-alto. Deste período é mencionado ainda o douramento das molduras das pinturas e a execução de altares de talha dourada. Da documentação histórica existente, a única informação que incide sobre os relicários é de que na altura em que foi realizada mais uma campanha de obras, desta vez promovida pelo rei D. João V, entre 1745 e 1750, na qual terá sido feita a renovação da talha do coro alto e a colocação do cadeiral, os vários relicários quinhentistas, que estariam espalhados pelo convento, foram então recolhidos no grande relicário barroco ali montado (Curvelo, 2009, pp. 262, 263). O que não se sabe é como estariam dispostos originalmente, antes de terem sido recolhidos no armário. O facto de aparentemente não ter sido dada grande atenção ao programa escultórico dos relicários da Madre de Deus levanta questões sobre o modo como estas seriam percebidas. Como visto anteriormente, à época, estas peças não teriam o carácter artístico que lhes é atribuído atualmente, e cumpririam mais exclusivamente a sua função religiosa e de devoção. Por comparação, as pinturas, que apesar de retratarem temas bíblicos, são percebidas desde então como obras artísticas, apesar de não ser excluído o seu carácter devocional e religioso.

Em 1755, o grande terramoto de Lisboa fez ruir uma grande parte da igreja, e danificou especialmente o coro-alto, tendo sido imediatamente reconstruídos, intervenção essa realizada a mando do rei D. José. Nesta campanha, as obras tiveram como objetivo a reconstrução das paredes da capela-mor, o restauro das pinturas, e produção de novas. Na base de dados da CML (Martins, 2015), encontram-se também referências às intervenções

realizadas no Convento nos anos seguintes: em 1761, o douramento dos painéis da igreja e do púlpito; 1786, o douramento da sobreporta da capela do Salvador; entre 1871 e 1899, o restauro das pinturas e da talha. Apesar de serem indicadas as intervenções realizadas no coro-alto e nos relicários, não especificam, no entanto, se estes relicários incluíam os bustos-relicários. Cruzando estas informações com os resultados que foram obtidos no estudo material e técnico, podemos sugerir a possibilidade de os bustos terem sido intervencionados nas campanhas do séc. XVIII. Isto porque o azul da Prússia e o realgar, que foram identificados nas análises laboratoriais de algumas amostras, dizem respeito a pigmentos que foram introduzidos nas paletas artísticas do séc. XVIII, coincidindo então com o período em que foram registadas as várias intervenções no coro-alto.

Com a extinção das ordens religiosas, em 1834⁴, “acentua-se a remoção de muito do seu património integrado, numa primeira fase para as coleções régias e, numa segunda, para o Museu Nacional de Arte Antiga” (Martins, 2015). Em 1860 é realizado o primeiro inventário dos bens do convento, que incidiu sobre os bens imóveis e móveis, alfaias e objetos de culto, livraria, foros, prazos e dívidas ativas e passivas. Neste, não se encontrou referências aos bustos-relicários. Apenas é mencionada na Verba N^o1 “Uma custódia de prata lavrada e dourada (...)” (ANTT, 1856, p. 217).

Em 1868 a igreja da Madre de Deus encerra ao culto e, um ano depois, aquando da morte da última religiosa, o Convento foi extinto e passou a ser posse do Estado, que concede o edifício provisoriamente ao asilo D. Maria Pia, instalado no Palácio de Nisa, contíguo ao convento, ficando o diretor deste, responsável pela salvaguarda e conservação do recheio da igreja, sacristia, e dependências do convento. Em 1870 é transferido para a Irmandade da Nossa Senhora da Madre de Deus, que passou a exercer o culto naquela igreja. Em 1869 foi realizado um segundo inventário com o objetivo de confirmar a existência do que constava do inventário de 1860. Este, é mais completo, pois no primeiro foram ocultados objetos à descrição, e são enumerados também os objetos em falta, e os que foram levados para a

⁴ Numa primeira fase a extinção das Ordens aplicou-se às comunidades religiosas masculinas. As Ordens femininas mantiveram-se, mas ficaram impedidas de aceitar novas noviças. Apenas em 1862 é que ficou regulada a extinção final das ordens femininas, ficando definido que os conventos seriam extintos aquando da morte da última religiosa, e que os bens seriam incorporados na Fazenda Nacional.

Academia Nacional de Belas, tais como paramentos e outros tecidos, ourivesaria e joalheria, missais, o santo sudário, marfins, imagens e figuras de barro, cerâmica, quadros, painéis de azulejo, molduras, mobiliário. No final do séc. (1871-1899) foram realizadas várias obras de remodelação para instalar o asilo D. Maria Pia no convento, das quais decorrem alterações na igreja e outras dependências, e realiza-se o restauro de pinturas e talha. Estas obras foram iniciadas por José Maria de Nepomuceno, mas, aquando da sua morte, são continuadas por Liberato Telles.

Em 1910 a Igreja da Madre de Deus é classificada como Monumento Nacional e mais tarde, a igreja, sacristia e coros, passaram a anexos do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), que recebe algumas obras do convento, entre as quais quatro medalhões *Della Robia* que estavam no Palácio das Necessidades em posse de D. Fernando. Junto com a documentação dos inventários, existe uma, relativa a um pedido do provedor do Asilo D. Maria Pia, que atesta o pedido da remoção de objetos do antigo convento "que tenham merecimento artístico", e do leilão dos restantes, por necessidade do espaço por eles ocupados (1915-1916) (ANTT, 1856, pp. 3–7). Nessa época já se falava em constituir a Igreja da Madre de Deus como secção de arte sacra do MNAA. Ao longo do séc. XX foram executadas obras de adaptação e melhoramentos, tanto a nível estrutural dos edifícios, como decorativos. Cerca de 1930 é mencionado o restauro do coro-alto, com colocação de vigas de ferro e o arranjo do parquet, da talha dourada, de um relicário e do cadeiral, douramento dos relicários, e o restauro e recolocação das telas das paredes. Mais uma vez, não há uma referência em particular aos bustos.

Apesar de o convento ser de clausura, para realizar estes tipos de trabalhos, como a inventariação dos bens, haveria acesso aos espaços, e as freiras ficariam confinadas aos seus aposentos. A avaliação dos bens seria acompanhada de um padre. Fica no ar a questão: porque é que os inventários estariam incompletos, uma vez que haveria o total acesso aos espaços, e o porque é que os bustos não foram mencionados? Mesmo em 1915, após o Asilo já ser o responsável pelo Convento há mais de 40 anos, continua a não haver menção aos relicários. Assumindo que as relíquias sempre estiveram no coro-alto, essa zona foi inspecionada/inventariada por membros ou funcionários do Conselho de Arte e Arqueologia,

possivelmente pelo diretor do MNAA, e por um conservador deste museu. Nenhum destes "entendidos/especialista" reconheceu valor significativo às peças para que fossem integradas na coleção do MNAA ou, como já haveria a intenção de criar no convento uma espécie de museu de arte sacra, anexo ao MNAA⁵, poderão ter decidido que as relíquias se iriam manter no seu local original, por se tratar de obras nas quais prevaleceria o caráter religioso sobre o artístico.

Em 1934 é realizado um novo inventário dos bens existentes na igreja, e outras dependências, em que é feita uma comparação dos objetos que faltavam no convento em face do inventário de 1869 (quadros, alfaias litúrgicas, objetos do culto divino, paramentos, painéis de azulejos, mobiliário, capelas e altares, com os objetos que não constavam nos inventários (quadros, alfaias, frontais de altar, paramentos e pavilhões de sacrário e outros objetos de apoio ao culto) e são adicionados bens não inventariados antes. Pela primeira vez são mencionados os bustos-relicários, e é feita a descrição do recheio do armário-relicário. O artigo N°73 indica “Um altar entalhado com frontal de duas faces, um busto d’um bispo e uma imagem pequena de corpo inteiro.” (ANTT, 1856, p. 314); artigo N° 91 – “Um relicário em talha dourada que [guarnece?] todo o côro, com vinte e duas vitrinas.” (ANTT, 1856, p. 317); artigo N° 92:

Na primeira vitrine a contar da grade do côro, uma cabeça de menino Jesus, na segunda dois bustos e um relicário, na terceira dois bustos com relicário e uma relíquia em forma de custódia, na quarta dois bustos e um relicário [tendo?] dentro de uma [caixa/coisa?] com [X], na quinta uma maquineta com ossadas de S. Justino, na [?] dois bustos e um relicário com forma de custódia, na sétima quatro bustos e um agnus-dei, na oitava dois bustos com relíquias de S. Benedito, nona, um relicário em forma de busto e um dito (=relicário) em

⁵ “(...) Esses funcionários ressaltam, todavia, esta sua opinião visto que, segundo confessam, não tem competência técnica e artística que a autorizem, mas no entanto, emitem-se confiados nas dos membros do Conselho de Arte e Arqueologia e do Diretor do Museu Nacional de Arte Antiga e dum Conservador do mesmo Museu que várias vezes tem ido ao edifícios e de há muito apartaram o que pelo seu valor artístico ou histórico nele devia ficar para constituir Museu, além do que, mediante recibos em poder do Diretor do Asilo, removeram para o Museu citado.” (ANTT, 1856, p. 13,14).

forma de braço, na décima três bustos com relíquias e um imagem pequena, na décima-primeira quatro bustos e uma relíquia em forma de braço (ANTT, 1856, p. 314);

Artigo N° 93:

Um relicário na vitrine 12 com quatro bustos e uma relíquia em forma de braço, 13 quatro bustos e um Ecce-Homo, 14 um busto e uma relíquia em forma de braço, 15 dois bustos e um Agnus-dei, 16 [três?] bustos, 17 dois bustos e uma relíquia em forma de custódia, 18 uma maquina com uma caveira, dois bustos e uma relíquia em forma de custódia, 19 dois bustos e uma relíquia em forma de custódia, 20 dois bustos e uma relíquia em forma de custódia, 21 dois bustos e uma relíquia em forma de custodia, 22 sacra família, faltando o menino (ANTT, 1856, p. 314).

Artigo N°94 – “Sete bustos com e sem relíquias” (ANTT, 1856, p. 314).

Existe ainda uma documentação não datada, que consta nos apontamentos reunidos por Luis Keil (1881-1947), de um levantamento de obras da Igreja da Madre de Deus, realizado por Manuel de Figueiredo. Poderá Luis Keil ter sido um dos conservadores do MNAA, e este documento ser contemporâneo do mencionado anteriormente? Não conseguimos precisar, pelo facto de o documento em questão não indicar a data de execução. O que parece ser comum é a indicação da figura de um busto “d’um bispo/meia figura de papa”, e de uma figura pequena de corpo inteiro/uma figura de papa, dispostos em altar, que poderão corresponder à mesma descrição. Neste documento foi feita uma descrição visual da disposição dos armários relicários, e são mencionados também os dois altares: “a) = do lado do Ev. °: dois relicários. 1 – Meia figura de papa (carnação). 2 – Uma figura de Papa (carnação). b) = do lado da Ep. °: dois relicários. 1 – Meia figura de Papa (carnação). 2 – Uma figura de Papa (carnação)” (ANTT, n.d., p. 15).

Tabela 1 - Inventariação do recheio do armário-relicário do coro-alto da Igreja da Madre de Deus, realizada por Manuel de Figueiredo, anterior a 1947.

Número do armário	Recheio	Número do armário	Recheio
1	4 meias figuras e um braço (carnação)	12	N.ª S.ª, S. José (de roca) e um berço
2	1 figura, meia figura (carnação) e dois bustos (prateados)	13	2 meias figuras (carn.) e 1 relicário com forma de custódia
3	1 busto (prat.) e 1 braço (carn.)	14	2 meias figuras (carn.) e 1 relicário com forma de custódia
4	1 caipilho(?) (dourado) e 2 bustos (prat.)	15	2 meias figuras (carn.) e 1 relicário com forma de custódia
5	2 meias figuras (carn.), 2 bustos (prat.) e 1 relicário em forma de custódia	16	2 meias figuras (carn.), 1 maquete com uma caveira e 1 relicário em forma de custódia
6	2 meias figuras (carn.) e 1 relicário em forma de custódia	17	2 meias figuras (carn.) e 1 relicário com forma de custódia
7	1 maquete com ossos e 1 frasquinho com sangue	18	2 bustos (prat.), 1 meia figura (carn.) e 1 relicário em forma de custódia
8	2 meias figuras (carn.) e 1 relicário em forma de custódia	19	2 bustos (prat.) e 1 relicário em forma de custódia
9	2 meias figuras (carn.) e 1 relicário em forma de custódia	20	1 braço e 1 meia figura (carn.)
10	2 meias figuras (carn.) e 1 relicário em forma de custódia	21	1 quadro com gravura em seda – Veronica, 2 meias figuras (carn.) e 2 bustos (prat.)
11	1 maquete com a imagem de Nossa Senhora morta	22	4 meias figuras e 1 braço (carn.)

Para a descrição do recheio do armário-relicário, enumerou as portas a partir do lado do Ev.º, e a começar na porta de entrada do coro (ANTT, n.d., p. 18,19). Nesta descrição (Tabela 1), parece haver a distinção dos bustos-relicários em estudo neste trabalho, dos bustos em prata, que também estariam colocados no armário: refere-se aos bustos de prata como “bustos (prateados)”, e aos restantes, “meias figuras (carnação)”, pelo facto de estas imagens serem douradas, estofadas⁶ e encarnadas⁷. Nesta descrição contabiliza-se um total de 35 meias figuras, que possivelmente dirão respeito aos bustos relicários que estamos a estudar (33 no armário e dois nos altares), e 14 bustos prateados, que coincide com o número atual.

⁶ A técnica pictórica do estofado foi um método popular usado na Península Ibérica, do séc. XVI ao séc. XIX, principalmente para imitar tecidos preciosos como brocados (Brandt et al., 2019, p. 156).

⁷ As carnações seriam as últimas a serem aplicadas. “Durante o primeiro Renascimento, predominavam os acabamentos mate, que, por não possuírem verniz, davam às figuras um aspeto muito realista; em meados do Renascimento e no final do séc., predominou o polimento, que tinha verniz, pelo que as esculturas ganhavam brilho, mas perdiam em realismo.” (Rebollar Antúnez, 2018, p. 88).

Em 1943, a igreja é novamente aberta ao culto e, em 1960, foi criado o Museu do Azulejo, como anexo do MNAA, e aberto ao público ainda nessa década. Em 1980 o Museu do Azulejo tornou-se independente do MNAA, e passa a Museu Nacional do Azulejo.

CAPÍTULO III
APRESENTAÇÃO DA COLEÇÃO

3. A COLEÇÃO DE BUSTOS RELICÁRIOS DA MADRE DE DEUS

Vimos anteriormente a importância que a coleção de relíquias terá tido para o mosteiro da Madre de Deus, e de forma semelhante, a coleção dos bustos-relicários terá também tido um papel relevante na vivência religiosa das clarissas, pois representam os santos a quem prestariam mais culto. Isto permitia uma prática devocional tal como proposta no Concílio de Trento, em que a escultura religiosa deveria servir para avivar a consciência católica, deveria prevalecer a natureza moral da representação, e a imagem devia valer pela sua capacidade de indução (J. C. Rodrigues, 2004, p. 15). O lema da arte tridentina poderia ser “*Convencer e ensinar, eis a reafirmação do estatuto da imagem religiosa na cultura do período barroco, que hipervalorizou o uso das imagens, reivindicando o seu papel na glorificação de Deus, dos santos e do próximo, (...) contribuindo a insistência na natureza moral da representação artística, subordinada aos princípios da conveniência, da ordem e da honestidade.*” (J. C. Rodrigues, 2004, pp. 16–17). As esculturas que compõem a coleção objeto deste estudo revelam o respeito e seguimento dos valores ideológicos e dos cânones escultóricos pós tridentinos e os aspetos formais sugerem um conformismo com as práticas nacionais desse período, não pondo de parte a influência de artistas estrangeiros a trabalhar em Portugal no período de execução dos bustos, nomeadamente os espanhóis e os italianos.

A coleção, objeto de estudo deste trabalho, é composta por 42 bustos-relicários, representações escultóricas de santos em meio corpo com braços, de figuras femininas (12) e masculinas (30) em vulto perfeito, na sua maioria representando o busto de alguns dos principais mártires da Igreja católica. A nível iconográfico são formados diferentes grupos: o das virgens mártires, dos santos Franciscanos, santos Inocentes, os 40 mártires de Sebaste, dos santos papas, e criámos um outro para integrar os bustos que pela análise formal e decorativa considerámos serem os mais antigos e o qual designámos por “Primeira Família”. Apesar da ausência de dados documentais sobre as obras que constituem a coleção, como por exemplo as *autênticas*⁸, que acompanhavam as alegadas relíquias para identificar a

⁸ As autênticas eram cartas ou documentos nos quais as autoridades eclesiásticas declaravam a veracidade da relíquia e, portanto, a sua legalidade, e permitiam também a identificação de cada relíquia, e do responsável pela sua autenticação. Em muitos casos seriam guardadas no próprio relicário e poderia até estar à vista (Ministerio de Cultura y Deporte : Fundación de Amigos del Museo Nacional de Escultura, 2021, p. 195).

santidade a que pertenceriam, os doadores, proveniência e datas de aquisição, a maior parte das imagens estão assentes sobre peanhas que atestam os nomes dos santos através de inscrições a preto. Das 35 imagens assentes sobre peanhas, apenas 5⁹ não apresentam nenhuma inscrição¹⁰. Na Tabela 2 podem ser consultados todos os bustos que compõem a coleção, os respetivos números de inventário, designação, e código de amostragem por nós atribuído. Os códigos de amostragem serviram para identificar as amostras no momento de recolha, mas ao longo do texto, sempre que necessário para facilitar a leitura, podem ser utilizados, em vez da designação completa.

⁹ Um santo com livro (SLIV), um santo Papa (PAPA), uma Virgem santa (STMR), um santo bispo (BISP) e um santo nobre (NIDN).

¹⁰ O busto de um dos santos franciscanos apresenta uma inscrição na peanha que já quase não é perceptível na vista frontal, mas é possível constatar, numa perspetiva de olhar lateral, que indica pertencer a S. Pedro Mártir.

Tabela 2 - Organização das obras em estudo com respetivo nº de inventário, designação da representação iconográfica, e respetivo código de amostragem atribuído.

Nº INVENTÁRIO	DESIGNAÇÃO	CÓDIGO AMOSTRAGEM
3 ESC	Santo Franciscano	SFSV
4 ESC	Santo com Livro	SLIV
8 ESC	Santa Clara	CLAR
9 ESC	São Pedro Mártir	SPMR
10 ESC	Santo Inocente	SICF
11 ESC	Santa Teresa	TERE
15 ESC	São Francisco	FASS
16 ESC	Santa Ágata	AGAT
17 ESC	Santa Apolónia	APOL
18 ESC	Santa Bárbara	BARB
21 ESC	Santo Mártir (Sebaste)	SMBE
22 ESC	Santo Mártir (Sebaste)	SMAR
23 ESC	Santo Mártir (Sebaste)	SMAV
24 ESC	Santo Mártir (Sebaste)	SMAA
25 ESC	Santa Luzia	LUZI
26 ESC	São Luís Bispo	LUIS
27 ESC	Santo Mártir (Sebaste)	SMBB
28 ESC	Santo Mártir (Sebaste)	SMBV
29 ESC	Santo Inocente	SIAV
30 ESC	São Lourenço diácono	LOUR
31 ESC	Santa Úrsula	URSU
34 ESC	São Lourenço mártir	SLMR
36 ESC	São Gregório Papa	PAPA
37 ESC	Santo Papa	SPTP
39 ESC	Santo Bispo	BISP
40 ESC	Santo Inocente	SICR
41 ESC	Santo Inocente	SICA
42 ESC	São Benedito	BENI
43 ESC	São Diogo	DIOG
44 ESC	Santa Catarina	CATA
45 ESC	Santo António	ANTÓ
46 ESC	São Boaventura	BVNT
47 ESC	Santa Isabel Rainha de Portugal	ISAB
48 ESV	Santo franciscano	SFCV
49 ESC	Santa Virgem Mártir	STMR
50 ESC	Santo Inocente	SIAA
51 ESC	Santa Inês	INES
52 ESC	Santo Inocente	SIAF
55 ESC	Santo Acúrsio	ACÚR
56 ESC	São Bernardo	BERN
61 ESC	Santa Margarida	MARG
62 ESC	Santo Nobre	NIDN

Na sua dissertação de Mestrado, Filomena Rodrigues explora de forma profunda as questões formais do núcleo das virgens mártires e realiza uma comparação dos seus aspetos formais com a possibilidade da pertença a estruturas retabulares. Apesar das esculturas terem perdido o carácter de permanência do lugar para as quais teriam sido executadas, a opção formal seriada e “o que a análise dos perfis (...), parecem indicar, é uma interdependência entre a representação antropomórfica a uma possível estrutura retabular.” (F. Rodrigues, 2020a, p. 33). Estas observações poderão aplicar-se à restante coleção, isto porque embora estejamos perante esculturas de vulto pleno, o reverso pouco elaborado da maioria¹¹ dos bustos, “e uma certa planificação dos volumes”, sugerem a possível adequação a uma estrutura retabular. Se originalmente os bustos estivessem dispostos em estruturas retabulares constituídas por nichos, as configurações das peanhas sugerem uma associação a nichos poucos profundos, e possivelmente de planta reta e fundo plano. A maioria das peanhas são de forma retangular ou quadrada (Figura 1), mas 6 delas apresentam uma forma octagonal (Figura 2), e há uma que no anverso é retangular, mas no reverso tem uma forma como se se adaptasse a um nicho côncavo, por exemplo (Figura 3).



Figura 1 - DIOG: exemplar de peanha retangular. © Diana Cunha, 2018



Figura 2 - URSU: exemplar de peanha octagonal. © Diana Cunha, 2018



Figura 3 – BERN: exemplar de peanha retangular na frente, mas que se adapta no reverso. © Diana Cunha, 2018

¹¹ Apenas 9 dos 42 bustos apresentam decoração no reverso (Santo com livro, S. Francisco, S. Ágata, S. Apolónia, S. Lourenço mártir, Santo Papa, S. Benedito, S. António e santo nobre).

As peanhas, além de suportarem as esculturas, dão-lhes destaque e contêm as legendas nas faces da frente, em inscrições a preto, que indicam o título abreviado e o nome das personagens, ou o grupo iconográfico, a que pertencem (no caso dos Santos Inocentes e dos 40 Mártires). A maioria das peanhas da coleção exibem uma policromia azul que imita suporte pétreos, nomeadamente o mármore (através da técnica pictórica de marmoreado), e 15 têm o perfil superior dourado. Até ao final do séc. XVII, quando as imagens tinham bases, de uma forma geral, essas bases eram simples e seriam usadas como suporte, e não como elemento decorativo (Fabrino, 2012, p. 63). Das seis peanhas octogonais, cinco são douradas. A peanha de um santo Papa (PAPA) é dourada, mas apresenta uma policromia de marmoreado laranja na superfície, e uma borda de uma tonalidade laranja-escuro¹². As únicas peanhas que possuem 4 pés, em forma de bolacha, é a deste Papa e do Santo Nobre (NIDN), mas originalmente, as restantes obras poderiam também ter tido, pois as bases apresentam os vestígios de terem existido esses pés. No entanto, as peanhas poderão não ser as originais, e por esse motivo não foram consideradas como elementos importantes na questão da atribuição de um período de execução das obras, e não foram contempladas na caracterização técnica e material deste trabalho.

Independentemente das diferentes épocas de execução, é particularmente notável a modelação plástica dos rostos e das mãos, tratados com traços de individualidade. As características escultóricas das figuras revelam representações ideológicas, onde as feições das figuras, sobretudo nas femininas, são apresentadas com traços idealizantes, ao mesmo tempo que são introduzidos traços individualizantes, que permitem fazer uma distinção entre os diferentes rostos. Sugerem a predominância de uma valorização do ideal, em detrimento do real, estando de acordo com os dogmas da Contrarreforma. Nas figuras masculinas, excluindo desta análise os santos Inocentes, que são representados com rostos jovens e imberbes, há uma maior individualização das figuras através das barbas e dos cabelos. Em nenhuma das imagens se verifica a representação da idade avançada, através de rugas, por exemplo, vincando a presença de um padrão de idealização, em conformidade com as normas tridentinas, pois as obras onde se denotasse a representação de velhice, não

¹² Possivelmente aplicada numa tentativa de harmonizar possíveis lacunas do douramento.

moveriam a devoção, e não seriam aptas ao culto (Rocha, 1996, p. 196). As barbas são o único elemento que permite fazer essa diferenciação. Comum a todas as figuras são as expressões serenas ou, na verdade, falta de expressão, de olhares vazios. As posturas das figuras revelam uma atitude rígida e de verticalidade, e volumes estáticos, que obrigam o espetador a uma observação frontal. Denota-se, no entanto, que foi dada uma maior importância à decoração propriamente dita, e que apenas 10 dos 42 bustos foram decorados no reverso, mas esta é uma questão relacionada com as repolicromias, e que será discutida mais adiante. Os bustos que saem ligeiramente deste registo são os que foram integrados no grupo da “Primeira Família”, sendo que o das santas Ágata e Apolónia, o de S. Lourenço, o de um santo nobre e o de um santo com um livro não identificados, denotam ainda traços da escultura maneirista, período durante o qual seria moda as esculturas com diferentes vistas (F. Rodrigues, 2020a, p. 37), sugerindo, assim, terem sido executados nos finais do séc. XVI, enquanto as restantes obras terão sido executadas já no séc. XVII. No entanto, os bustos de S. Francisco, de dois santos Papas, de S. Benedito e de S. António, apesar de também serem decorados no reverso, as características formais sugerem enquadrá-los na produção de final do séc. XVII, sendo que o de S. Francisco possa ter sido executado já no XVIII, assim como o de Santa Teresa. Estes dois últimos, a nível formal, formam um par. No entanto, para a análise iconográfica, S. Francisco foi enquadrado nos santos franciscanos.

Apesar das posturas frontais e expressões rígidas, algo comum neste tipo de esculturas, estes bustos enquadram-se na categoria de esculturas eruditas. Na produção de imagens eruditas seria seguido um cânone relacionado com o seu estilo, baseado na procura de um ideal artístico, “uma melhor forma de representar”, determinado pela época e pelo ambiente artístico cultural do local de produção. Estas imagens demonstram o conhecimento das proporções das diferentes partes do corpo e das articulações, conseguindo uma boa coerência anatómica, que por sua vez influenciam a boa execução dos panejamentos (Fabrino, 2012, p. 60,61). Nos bustos da Madre de Deus, as posições estáticas apenas são quebradas pelo movimento contido dos braços e mãos. Tendo em conta a posição dos braços e mãos, foi realizada uma divisão em 8 núcleos: no primeiro, a verticalidade é acentuada pela posição das mãos, assentes sobre o corpo e os braços encostados ao tronco, ou então as mãos, ou apenas uma, seguram atributos iconográficos representativos da vida do santo representado

(o S. António segura um livro aberto na mão esquerda, e a Santa Bárbara segura também com a mão esquerda uma torre, por exemplo) (Cf. Tabela 11 – APÊNDICES B); no segundo núcleo mantemos a acentuação da verticalidade e rigidez, desta vez pela posição das mãos cruzadas sobrepostas sobre o ventre (Cf. Tabela 12 – APÊNDICES B); o terceiro e quarto núcleo são semelhantes, com uma das mãos pousada sobre o ventre e/ou a segurar um atributo (exemplo das flores no busto de S. Benedito), e o outro braço aberto na lateral com a mão a segurar um objeto que poderia ser a folha de palma, que identifica o santo como mártir, ou um atributo iconográfico (exemplo: a faca dos 40 mártires) (Cf. Tabela 13 A 15 – APÊNDICES B). No terceiro núcleo o braço lateralizado é o direito, e no quarto núcleo é o esquerdo. No quinto núcleo, ambos os braços estão ligeiramente abertos na lateral, e as mãos segurariam folhas de palma e/ou atributos iconográficos específicos, como é o caso da Santa Ágata, que segura um prato com dois seios (Cf. Tabela 16 – APÊNDICES B); o sexto núcleo é semelhante ao anterior, mas trata-se de representações de papas e bispos que, pela sua condição hierárquica da Igreja, apresentam a mão direita em posição de bênção, e na outra segurariam um atributo iconográfico, ou um elemento complementar do estatuto, como por exemplo, o báculo de bispo que a figura de um santo bispo segura (Cf. Tabela 17 – APÊNDICES B); o sétimo núcleo inclui os bustos de Santa Teresa e S. Francisco, cujas posições dos braços e mãos, juntamente com a posição da cabeça e direção do olhar, conferem movimento às imagens e sugere uma posição de prece (Cf. Tabela 18 – APÊNDICES B). O último núcleo, na verdade não se constitui como um núcleo propriamente dito, isto porque os dois bustos que aí foram incluídos poderiam ser integrados noutros, mas não o fizemos por pequenas diferenças. A imagem de Santa Úrsula poderia ser integrada no núcleo 3, pois o braço direito está aberto na lateral. No entanto, o braço esquerdo, que segura um livro fechado, apresenta uma ligeira abertura, ao contrário dos bustos do terceiro núcleo que estão totalmente encostados ao corpo. Já o busto de Santa Clara, talvez pudesse ter sido integrado no núcleo 4, já que o braço esquerdo, ligeiramente lateralizado, seguraria com a mão um atributo iconográfico, possivelmente um ostensório, apoiado em baixo pela mão direita.

Relativamente às posições das mãos, denota-se uma versatilidade, tanto nos movimentos, como na própria representação das mesmas. Seguindo a análise iniciada pela Mestre

Filomena Rodrigues no grupo das virgens mártires, facilmente se percebe nesse grupo uma semelhança com as mãos de outras imagens da coleção. As mãos das imagens foram executadas de forma a aproximarem-se à realidade e à naturalidade das mãos humanas, e com formas expressivas, que contrariam o caráter estático e inexpressivo dos corpos e rostos das figuras, e parecem até “falar pelos personagens, esboçando emoções (tais como, por exemplo, a mão de Santa Catarina cujos dedos seguram subtilmente a cartela da relíquia, ou, a mão de Santa Inês, que parece aconchegar o cordeiro)” (F. Rodrigues, 2020a, p. 43). Apesar desta expressividade, a construção das mesmas parece ter seguido um esboço prévio, através de uma representação esquemática nas quais, na maioria, os dedos médios e os anelares foram representados unidos. De uma forma geral, as mãos que ficam apoiadas sobre as vestes, foram representadas com a união destes dedos. No entanto, isso foi transposto para as mãos de algumas figuras que seguram, ou segurariam, algum objeto. Ao contrário dos casos em que a posição dos dedos nas mãos dos Papas e dos bispos apresentam uma dimensão iconográfica, que é o gesto de bênção, reservado para as representações de figuras importantes da Igreja, a união dos dois dedos nas restantes imagens não aparenta ter qualquer significado simbólico e prende-se mais com uma opção compositiva do artista ou oficina, e muitas vezes este tipo de traços ou marcas traduzem-se em espécies de assinaturas associadas a um contexto oficial (F. Rodrigues, 2020, p. 44). Da investigação efetuada pela mestre se pode concluir que parece ter havido influência de desenhos de alguns dos artistas e tratadistas da época, entre eles Filipe Nunes, um importante tratadista que em 1615 publicou a obra “Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva”. “(...) nas edições impressas de Juan de Arfe (1558), Miguel de Urrea (1582), Giovanni Rusconni (1590), Filipe Nunes (1615) e de Claude Perrault (1684), os detalhes do desenho anatómico, partilham da mesma opção pela representação dos dois dedos unidos (...)” (F. Rodrigues, 2020a, p. 47). Como indicado anteriormente, nem todas as mãos das figuras tiveram este tratamento, e nas que não têm os dois dedos unidos, houve uma preferência pelo afastamento dos mesmos. O detalhe formal na execução das mãos contribui para o caráter erudito das obras.

No tratamento formal dos cabelos, não parece existir uma grande coerência, identificando-se diferentes expressões do entalhe. De uma forma geral são pouco trabalhados, sendo que uns são mais detalhados que outros. Nos séc. XVI e XVII, a maioria das imagens femininas

seriam representadas com a cabeça descoberta e cabelos soltos, que caem sobre os ombros e as costas, e representados com madeixas grossas de sulcos profundos e verticais (Fabrino, 2012, p. 62). As barbas fartas, dos 40 Mártires, do S. Francisco e do santo com um livro, são semelhantes entre si, do ponto de vista do detalhe técnico, mas diferem na forma, entre mais onduladas ou mais encaracoladas, e apenas uma tem um formato mais bicudo, sendo que as outras fazem um acompanhamento do rosto mais arredondado. Em relação aos cabelos das figuras femininas que não usam véu, são esculpidos até à altura dos ombros e apresentam ondulações com enrolamentos nas pontas. A única que apresenta um comprimento mais curto, pouco abaixo das orelhas, é a Santa Úrsula, mas a forma como as pontas parecem enrolar para trás sugerem que este cabelo estaria penteado num apanhado. No entanto, o busto desta figura não é de vulto completo¹³, e por isso não é possível perceber como estaria realmente o cabelo. Os cabelos dos Santos Inocentes são dourados e encaracolados, reforçando a ideia da tenra idade das figuras, e conferindo-lhes um certo aspeto de querubim. Cinco santos Franciscanos são representados com tonsura¹⁴. Relativamente às cores utilizadas, prevalece o castanho, variando nas tonalidades, mais ou menos escuras, e em seis figuras os cabelos são dourados (cinco Santos Inocentes, Santa Ágata e Apolónia). O de Santa Úrsula apresenta uma tonalidade diferente dos demais, de cor ruiva e fios dourados, conseguidos pela técnica do esgrafitado. No entanto, as cores que observamos agora, podem não corresponder às cores originais, já que no estudo técnico e material foram identificadas repolicromias, e no caso específico dos cabelos das virgens mártires foi revelada a presença de folha de ouro (F. Rodrigues, 2020a, p. 55), sugerindo que originalmente poderão ter sido dourados, à semelhança dos Santos Inocentes e das virgens Apolónia e Ágata. O uso do dourado nos cabelos faz alusão ao estado de virgindade, no caso das virgens santas, e é associado também a um estatuto de nobreza espiritual. No caso dos Santos Inocentes, além da ideia de tenra idade, reforça a ideia, não da virgindade propriamente dita, mas da inocência e pureza, uma vez que estes santos dizem respeito às crianças, até dois anos, que

¹³ Inicialmente terá sido executada como escultura de vulto e terá sido cortada posteriormente. O mesmo se verifica em outras três esculturas (Cf. Tabela 19 – APÊNDICES B).

¹⁴ Consiste num corte de cabelo em que parte do mesmo é rapado, no topo da cabeça, deixando uma coroa de cabelo de forma arredondada, e é um corte de cabelo típico dos franciscanos. O corte seria realizado em cerimónias nas quais o bispo conferia aos ordinandos o primeiro grau no clero.

foram martirizadas por Herodes. Mesmo a imagem do único santo inocente que foi representado com cabelo castanho, poderia originalmente ser dourado, mas apenas a análise técnica e material poderia confirmá-lo, através da observação das estratigrafias pictóricas.

O facto de parecer haver um maior tratamento em certas áreas, e desse tratamento diferir também entre bustos do mesmo grupo, por exemplo, não significa que não possam ter sido executadas numa mesma oficina. O que não nos podemos esquecer é do modo como funcionavam as práticas oficinais na época de execução das mesmas, em que as peças poderiam ser executadas a várias mãos, e de que o ato escultórico não é meramente mecânico, mas envolve também a própria habilidade do escultor, ou pode ser resultante de uma intenção de tornar a produção das obras menos demorada (F. Rodrigues, 2020a, p. 53). O entalhe das mãos e dos rostos, por exemplo, evidenciam um maior domínio técnico e expressivo, quando comparado com outras áreas como as vestes e os cabelos. *“Apontando-se para uma identidade escultórica polissémica, consentânea com práticas corporativas, onde mestres, oficiais e aprendizes, podiam operar sobre uma mesma obra, a possibilidade de estarmos perante uma representação anatómica partilhada, associada a uma hierarquia dos saberes oficinais, em que o mestre eventualmente executaria os elementos mais significativos da representação (ligados por exemplo, ao rosto e às mãos), deve ser equacionada.”* (F. Rodrigues, 2020a, p. 56).

Relativamente à técnica policroma das obras em estudo, é evidente a presença de uma proximidade da representação com o real, evidenciado por particularidades como a tentativa de mimetizar a cor e o brilho da pele humana, a imitação das áreas de barba e cabelos ralos (rapados), a imitação de têxteis, como rendas, ou os pormenores de fios de seda e fios laminados dourados, ou a intenção de simular suportes pétreos, no caso das peanhas. Com as técnicas pictóricas, os pintores conseguiram demarcar os detalhes que não foram apontados pelo escultor, tais como o contorno dos lábios, as unhas, as sobrancelhas, linhas do cabelo, e os olhos. Enquanto se denota uma maior preocupação no entalhe do rosto e das mãos, comparativamente com a falta de detalhe nas vestes, esse detalhe é depois conseguido com as técnicas de pintura utilizadas, que aproximam as imagens de uma representação do real. Nas áreas de carnação, os rostos é onde se verifica um maior detalhe. As imagens são

representadas com peles de tez clara¹⁵, algumas pálidas, e faces rosadas, e de uma forma geral com rostos jovens. Nos séc. XVI e XVII a imaginária representaria as figuras com rostos “rechonchudos e estáticos”, acompanhados pela atitude contida dos braços e mãos (Fabrino, 2012, p. 62). Relativamente aos olhos, com formatos amendoados e cantos descaídos, há uma variedade de cores entre o castanho-escuro, ao castanho-claro, e cores mais claras como o azul, verde ou cinzento, também com diferentes tonalidades. Os olhos claros poderão apontar para um ideal estético enaltecendo a santidade das figuras. De uma forma geral o olhar é dirigido em frente, focado no infinito, ou ligeiramente na lateral, sendo em alguns casos direcionado para cima, havendo assim diferenças nas expressões do olhar conseguidas pela pintura. Também, de uma forma geral, se percebe uma falta de representação de emoções humanas, conseguido com estas representações do olhar vazias (Figura 4), aliados às posições rígidas das posturas corporais.



Figura 4 - Pormenor dos olhares vazios e distantes, e das várias cores representadas. © Diana Cunha, 2018

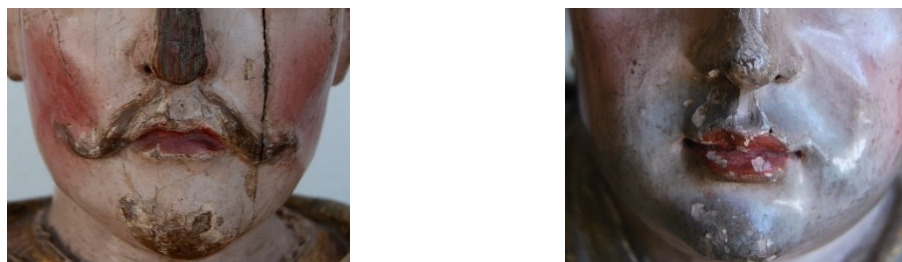
No que diz respeito às bocas, pequenas e de lábios fechados, o tratamento pictórico conferiu a estas zonas uma ligeira expressividade no esboço de sorrisos subtis, na maioria das imagens. As cores dos lábios, variam entre o vermelho e tons mais rosados, próximos dos tons de pele. Os sorrisos fechados lembram sorrisos arcaicos que seriam sorrisos

¹⁵ Contribuindo para o reforço da ideia de santidade.

característicos da estatuária votiva grega, do Período Arcaico, onde as expressões faciais seriam marcadas “(...) pela representação de cantos e lábios repuxados; pelo arqueamento das sobrancelhas e pela ausência de uma alteração do olhar, indicando um sorriso artificial. Contrário ao sorriso natural, onde a elevação das comissuras labiais, forçosamente se faria acompanhar, pela contração da maior parte dos músculos faciais em torno dos olhos (desencadeando a contração das pálpebras) (...)” (F. Rodrigues, 2020a, p. 59). São exceções os bustos de um santo nobre não identificado, de um santo Papa e de São Lourenço mártir (SLMR), cujas comissuras estão descaídas, conferindo a estas imagens uma expressão mais séria, e o de Santa Teresa e de São Lourenço diácono (LOUR), cujas bocas estão entreabertas, deixando à vista os dentes.



Figura 5 - Pormenor de algumas bocas. © Diana Cunha, 2018



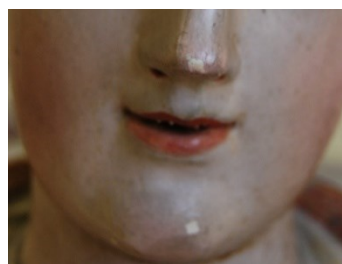
NIDN

PAPA

Figura 6 - Pormenor das bocas do busto NIDN e PAPA. © Diana Cunha, 2018



TERE



LOUR

Figura 7 - Pormenor das bocas do busto TERE e LOUR. © Diana Cunha, 2018

Relativamente aos troncos e vestes das figuras, as representações escultóricas parecem ter sido organizadas por grupos iconográficos, pois é notória a utilização das mesmas fórmulas dentro desses grupos. No entanto, conseguimos também estabelecer semelhanças entre os grupos das virgens mártires, dos Santos Inocentes e dos 40 Mártires. Também os panejamentos da produção escultórica dos séc. XVI e XVII, estariam de acordo com a atitude dos rostos, dos braços e das mãos, utilizando-se vestes lisas e caídas, com poucas pregas e dobras, esculpidas geralmente de forma mais reta e simples (Fabrino, 2012, p. 62). No grupo dos franciscanos, o traje das figuras indica claramente a identidade iconográfica respeitante à ordem religiosa, através do hábito franciscano composto por túnica e capuz pontiagudo, castanhos ou negros¹⁶, e uma corda à cintura. As figuras franciscanas femininas (Santa Clara e Santa Isabel), vestem uma capa sobre a túnica, apertada na frente junto ao pescoço, usam uma coifa branca, e um véu preto. O busto de São Luís Bispo usa uma capa magna vermelha sobre a túnica franciscana, que indica a sua posição eclesiástica, juntamente com a mitra, e o busto de S. Boaventura usa uma peregrineta¹⁷ vermelha¹⁸ sobre o hábito franciscano. Nas vestes dos franciscanos a paleta de cores é reduzida, resumindo-se ao castanho, negro, branco e vermelho. No caso dos franciscanos, as vestes refletem o seu estatuto religioso e a Ordem a que pertencem.

¹⁶ Dentro dos hábitos franciscanos identificam-se diferentes tonalidades de castanhos, e os hábitos de S. Benedito e S. António são negros.

¹⁷ Semelhante à mozeta, que é uma pequena capa curta que cobre parte das costas, os ombros e os braços, a peregrineta é aberta na frente e não tem gola. É um paramento eclesiástico usada por papas, cardeais, bispos, entre outras posições.

¹⁸ A cor escarlate seria utilizada pelos cardeais, enquanto a púrpura era reservada aos bispos.

Relativamente às vestes das imagens dos grupos dos Santos Inocentes e dos 40 Mártires, assim como das virgens mártires, denotam-se semelhanças nos trajes civis que apresentam, e um estilo arcaizante, que vai ao encontro das representações dos rostos, como vimos anteriormente. As figuras vestem camisas e vestes, e no caso das virgens mártires, usam também sobrevestes. Duas virgens e os 40 Mártires usam capas/mantos colocadas sobre o ombro esquerdo (apenas numa figura foi colocada sobre o ombro direito - SMBE). As suas vestes não parecem seguir os modelos da moda da época, cujos modelos foram vigentes do séc. XVI a meados do XVII. As vestes e sobrevestes são apertadas na cintura com cintos de tecido, e as sobrevestes têm dois modelos: manga curta, ou manga mais comprida e mais larga. Relativamente às túnicas, nos Santos Inocentes, em 4 dos 40 Mártires, e a de Santa Bárbara, apertam na frente com dois e três botões. Em todas as figuras, junto dos pulsos, as representações dos tecidos são diferentes dos tecidos das túnicas, podendo estes dizer respeito a um forro interior, ou a camisas. Todos usam golas que “(...) indicam ser uma afirmação da contemporaneidade do/os /artista/as.” (F. Rodrigues, 2020a, p. 62), na medida em que sugerem representações de valonas, que são uma espécie de gola de tecido gomado que seria colocado sobre o decote, usadas desde o início do séc. XVII, por influência flamenga. Estas golas são representadas no modelo de forma retangular (Figura 8), e de forma triangular (dividida em duas pontas) (Figura 9). Nos bustos de Santa Ágata e Santa Úrsula são representadas delicadas golas de renda junto aos pescoços (Figura 10).

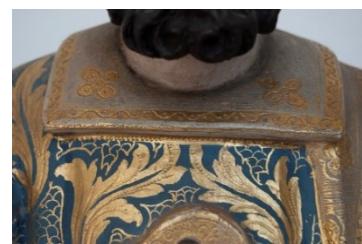


Figura 8 - Pormenor exemplificativo das golas quadradas. © Diana Cunha, 2018

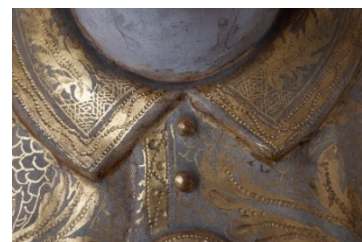
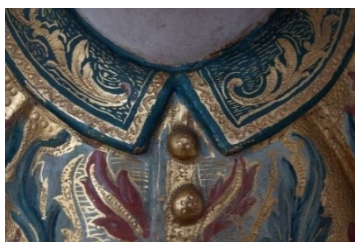


Figura 9 - Pormenor exemplificativo das golas triangulares. © Diana Cunha, 2018

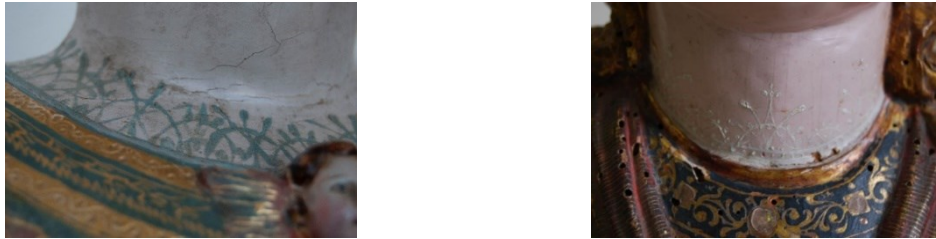


Figura 10 - Pormenor do detalhe de renda nos pescoços de Sta. Úrsula e Sta. Ágata. © Diana Cunha, 2018|2015

Relativamente aos padrões decorativos e técnicas utilizadas para executar as vestes das imagens, foi utilizada a técnica decorativa de estofado, obtida pela conjugação de diferentes técnicas como o esgrafitado, a pintura a ponta de pincel e os puncionados. Em conjunto, formam motivos decorativos de caráter vegetalista e florais, e imitam tecidos ricos¹⁹. Não entraremos em detalhe na análise destes padrões, pois este tema constitui-se como um tema de investigação por si só, reservado para investigações futuras, e que apoiará a compreensão da produção destas esculturas, e da época de execução das policromias. Relembramos que as policromias e decorações visíveis nem sempre correspondem às originais, e isso constitui também um tema de interesse.

¹⁹ Os estofados, realizados com tinta à base de têmpera, imitam os panejamentos e acessórios da indumentária. As principais técnicas utilizadas para se trabalhar em imagens com douramento eram o esgrafiado ou “*sgraffito*”, puncionados, *pastiglia* e a pintura a ponta de pincel. O esgrafiado consiste na sobreposição de camada de tintas sobre a folha de ouro, que eram depois retiradas com um estilete, em determinadas áreas, para formar desenhos deixando o ouro à mostra (Fabrino, 2012, p. 69). A técnica de puncionados era realizada com uma espécie de carimbos metálicos, sobre o douramento já aplicado, deixando marcas em baixo-relevo (Fabrino, 2012, p. 70).

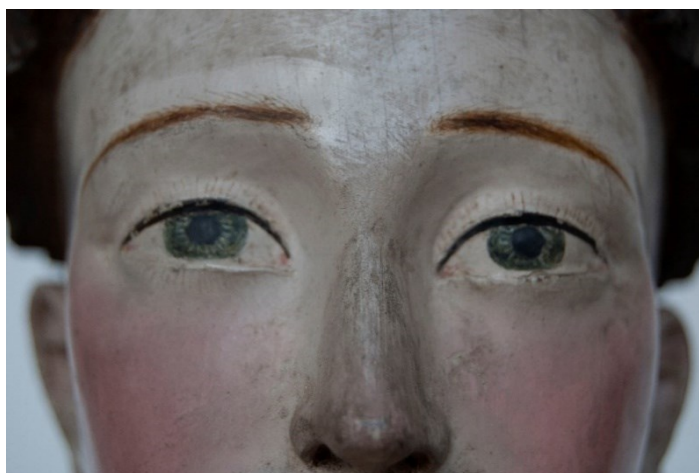
3.1. CASOS PARTICULARES

Dentro da análise formal e decorativa das esculturas, com o objetivo de tentar compreender as suas épocas de produção, e se é possível estabelecer paralelismos entre diferentes obras que apontassem, ou não, para um mesmo contexto oficial, enquanto nos foi possível estabelecer paralelismos entre esculturas dos mesmos grupos iconográficos, e com outras fora deles, como vimos com os grupos das Virgens, dos Inocentes e dos 40 Mártires, há no entanto, dentro da coleção, esculturas que se distinguem das demais, principalmente a nível formal, mas também decorativo. São elas os bustos das Santas Apolónia e Ágata, do São Lourenço Mártir, do Santo com Livro, São Lourenço Diácono (LOUR), Santa Úrsula, o Santo Nobre, e os bustos de Santa Teresa e São Francisco.

A figura do Santo com Livro (SLIV), apesar de possivelmente contemporânea dos bustos de Santa Apolónia, Ágata e Lourenço mártir, poderá ser de produção espanhola, ou com influência espanhola, principalmente pelo tratamento formal do rosto, que a distingue das restantes pela intensificação da expressão facial, conseguida pelo franzir dos sobrolhos e da testa. Esta área é mais trabalhada do que nas restantes esculturas da coleção, havendo uma acentuação das olheiras e a demarcação das têmporas. As Figura 11 e Figura 12 exemplificam esta diferença nos detalhes do rosto, pela comparação desta com outra escultura da coleção (um santo franciscano - SPMR).



Figura 11 - Pormenor da expressividade do rosto do SLIV. © Diana Cunha, 2018



*Figura 12 - Pormenor da falta de expressividade do rosto de SPMR. ©
Diana Cunha, 2018*

Relativamente aos padrões decorativos das vestes deste santo (SLIV), e apesar do mau estado de conservação da policromia, conseguimos denotar que não é possível apontar semelhanças dos motivos decorativos desta imagem com nenhuma outra da coleção, sugerindo que esta possa ser de um contexto oficial distinto, dentro da produção nacional, ou então de produção/influência estrangeira. No entanto, e mais uma vez, não nos podemos esquecer que nem sempre as policromias visíveis poderão corresponder às originais, o que dificulta esta análise comparativa. A título de exemplo vejam-se as esculturas de produção espanhola do séc. XVII²⁰ e de finais do XVI/início XVII²¹, onde o tratamento formal dos rostos exemplifica as características descritas anteriormente.

Em relação aos bustos das Santas Apolónia, Ágata e de S. Lourenço Mártir, a proximidade do tratamento formal e decorativo, é o que permite atribuir estas esculturas a uma produção dentro de um mesmo contexto oficial, e numa época mais antiga, de cerca de finais do séc. XVI, ainda no período Maneirista. Apesar do carácter frontal e estático, que seria usual nesta tipologia escultórica, não aparentam a verticalidade dos demais, conseguida pelo movimento dos braços e mãos, e porque são representadas apenas até à zona da cintura. À semelhança

²⁰ SPANISH, 17TH CENTURY RELIQUARY BUST OF SAINT DIEGO DE ALCALA, Lot. 303, Invaluable [\[Link\]](#)

²¹ Reliquary bust, 1576-1600, CE00089, Museo del Greco [\[Link\]](#)

do que aconteceu no período seguinte, o Barroco, também no Maneirismo se fixou o uso de modelos de bustos-relicários “(...) que foram repetidos mecanicamente quase até à exaustão. Foi esta aparente banalização das séries de bustos-relicários que contribuiu durante muito tempo para a sua relativa desvalorização pela historiografia artística” (citado em F. Rodrigues, 2020a, p. 75). Essa repetição de modelos, e neste caso em específico, constata-se facilmente através da observação destes três bustos, nos quais se reconhece a repetição de um padrão formal traduzido nas dimensões das esculturas, nas proporções corporais, na posição dos braços e mãos, e na forma das peanhas. O tratamento da roupa do S. Lourenço é notável, tentando afastar-se do habitual pregueado (Saloio, 2016, p. 107). Nas figuras femininas, também os trajes e os recetáculos das relíquias repetem um padrão formal: medalhão ao peito em forma próxima a um coração, usado como um colar preso ao pescoço por fita de tecido; traje constituído por túnica e manto sobre o ombro esquerdo, enrolado na cintura e o excedente lançado sobre o braço esquerdo. Apesar das semelhanças, também apresentam diferenças significativas, sobretudo no tratamento do cabelo e no decoro, que aparentam ser mais trabalhados/desenvolvidos na imagem de Sta. Ágata. Destaca-se ainda o facto de estas imagens, sobretudo as femininas, aparentarem uma influência flamenga no tratamento dos rostos, mais alongados e idealizados, principalmente o de Sta. Apolónia. A título de comparação vejam-se os bustos-relicários de possíveis companheiras de Sta. Úrsula (c. 1520-30) provenientes da Bélgica²².

O busto do Santo Bispo aproxima-se mais dos bustos de Sta. Ágata, Apolónia e S. Lourenço, do que dos restantes da coleção, sobretudo a nível formal no que diz respeito às dimensões e à forma da peanha, e parece enquadrar-se na produção nacional de finais do séc. XVI/início do XVII. A título de comparação vejam-se os bustos-relicários de S. Brás²³ e de um Santo bispo mártir²⁴ de produção portuguesa, datados do séc. XV (possivelmente mais perto do final(?)) e pertencente à coleção do MNAA. Apesar das diferenças, principalmente ao nível

²² *Reliquary Bust of an Unknown Female Saint, Probably a Companion of St. Ursula*, ca. 1520–30, The Metropolitan Museum of Art, New York, The Cloisters Collection [\[Link\]](#)

²³ Busto-relicário de São Brás, séc. XV, Coleção Museu Nacional de Arte Antiga [\[Link\]](#)

²⁴ Busto-relicário de um santo bispo mártir, séc. XV, Coleção Museu Nacional de Arte Antiga [\[Link\]](#)

da decoração das vestes, conseguimos perceber as semelhanças formais, particularmente na posição dos braços e mãos, na forma de vestir e no formato das peanhas. Como vimos, a tipologia escultórica dos bustos-relicários terá sido executada através da repetição de padrões formais, e aqui conseguimos ilustrar isso mesmo, pois apesar de produzidas em épocas distintas, denota-se a proximidade destas duas representações. O busto do Santo Bispo, a nível decorativo, ainda que se aproxime mais da produção do séc. XVII, revela um maior detalhe e pormenor no decoro, sugerindo que poderá então corresponder a uma produção nacional do final do séc. XVI ou inícios do XVII.

O busto de Santa Úrsula não tem paralelo com nenhum outro da coleção. A execução formal, ainda que revele a verticalidade e rigidez transversal a toda a coleção, parece revelar um menor grau de detalhe no entalhe das formas: as pregas das vestes aparentam ser menos definidas, assim como o entalhe das mãos, do rosto e do cabelo. Contrariamente, a técnica pictórica revela um trabalho mais delicado e pormenorizado, visível principalmente no tratamento do estofado e no cabelo. Os motivos decorativos que formam o padrão da veste da santa, assim como o trabalho de entalhe e de puncionados no cinto, não se repetem em nenhuma outra escultura. Na procura de exemplares com os quais fosse possível estabelecer comparações, também não encontramos obras que se assemelhem a esta, dificultando o posicionamento da sua produção. Apesar do padrão decorativo ser distinto dos demais, a policromia visível não é a original. Através de uma lacuna na policromia visível observa-se um padrão decorativo diferente sob esta, o que dificulta ainda mais a análise e compreensão da mesma. O tratamento do rosto, mais largo e alongado, sugere também influência flamenga. Pelas características mencionadas, e pela comparação com os restantes bustos da coleção, pensamos que a execução desta obra se possa enquadrar na produção nacional do séc. XVI, com influência flamenga traduzida no rosto (Cf. Tabela 10 – APÊNDICES A).

Os mesmos critérios abordados na análise da Sta. Úrsula poderão ser aplicados na análise do busto de um Santo Nobre, cujo trabalho formal é mais rígido e contido, afastando-se das restantes esculturas pela austeridade, que transparece enquanto bloco imponente e rígido, bruto até, expresso tanto na verticalidade e austeridade da pregaria da veste, como no hieratismo do rosto, sem expressão, e dos braços, cruzados ao peito. A produção deste busto

situar-se-á perto de 1600, mas não se encontraram exemplares semelhantes que permitissem realizar uma comparação a nível da geografia da produção. Veja-se o exemplo de um busto de produção equatoriana do séc. XVIII²⁵, que se assemelha a este ao nível da forma de vestir, e no tratamento do bigode, mas que apenas serviu para apoiar o estudo iconográfico da imagem.

Para finalizar, com as esculturas que serão as mais recentes, temos o busto de Santa Teresa e de S. Francisco, que poderão ser associados à produção do séc. XVIII. Na produção escultórica desse período, os rostos estáticos foram substituídos pelas expressões de êxtase ou sofrimento, e a posição dos braços e mãos torna-se mais agitada. Os panejamentos são esculpidos de forma a conferir uma conceção ilusória de movimento “profuso e irreal”. Os panejamentos, “em um movimento esvoaçante, associada às expressões do rosto e das mãos, conferem grande dinamismo às imagens do período.” (Fabrino, 2012, pp. 62–63). Esta citação poderia bem ser a descrição do busto de Santa Teresa. Relativamente ao de S. Francisco, apesar de se distinguir formal e estilisticamente dos demais, não apresenta estes traços característicos do séc. XVIII, o que nos leva a colocar a hipótese desta imagem ter sido executada perto de finais do séc. XVII, ou início do séc. XVIII, e ainda conter a rigidez formal da produção do XVII, com uma atitude da figura já mais próxima da produção do séc. XVIII, à semelhança do busto de Sta. Teresa. Por outro lado, poderá associar-se a origem desta imagem a um contexto oficial estrangeiro, nomeadamente o espanhol, pois também esta, à semelhança do Santo com Livro, apresenta um detalhe formal mais trabalhado e expressivo do rosto, evidenciando até o caráter emaciado que seria típico de S. Francisco. Neste busto em particular, é bem notório que a policromia visível não é a original, pois observa-se o padrão decorativo original nas lacunas da policromia visível, e que em nada tem haver com a decoração original, menos detalhada, visível atualmente²⁶ (Figura 13).

²⁵ "Saint Genesius Martyr", Attributed to Manuel de Chili "Caspicara" (Quito, 1723 - 1796), Lot. 91, Invaluable [\[Link\]](#)

²⁶ “(...) muitas vezes as imagens mais antigas passavam por sucessivas repinturas, que nem sempre tinham a qualidade da pintura original” (Fabrino, 2012, p. 68), como é o caso aparente deste busto.



Figura 13 – FASS: Pormenor de lacuna da policromia visível deixando a policromia original exposta. ©Diana Cunha, 2018

Algo que não podemos pôr de parte quando analisamos formalmente estas esculturas é o facto de a análise dos perfis sugerirem que as obras foram executadas tendo em conta a colocação numa possível estrutura retabular, que desconhecemos, uma vez que o armário-relicário subsistente será posterior à execução desta coleção. Esta questão exploraremos de seguida mais aprofundadamente, mas o que nos leva a fazer esta sugestão é o facto de haver, na maioria, uma planificação das formas no reverso, e de não apresentarem decoração, salvo as exceções já mencionadas.

3.2. DISPOSIÇÃO DOS BUSTOS-RELICÁRIOS NO CORO-ALTO

Uma das áreas mais importantes na compreensão da vivência religiosa do convento era o coro-alto. A arquitetura do coro como a conhecemos hoje, corresponde a uma segunda remodelação executada para albergar o espólio de relíquias, muitas delas colocadas em esculturas, como é o caso dos bustos-relicários, e foi construído como uma caixa de joias, ao qual se designou “sala do tesouro”. *"Excepcional é a existência de coros relicários, surgindo para além dos retábulos propriamente ditos, múltiplos armários relicários nos espaldares dos cadeirais, como acontece no do antigo convento da Madre de Deus, em Lisboa (...), e da mesma forma ocorreu nos extintos conventos de Nossa Senhora do Carmo e do Calvário, também em Lisboa."* (Lameira et al., 2016, p. 53).

O coro²⁷, de planta retangular, dispõe um cadeiral constituído por 62 assentos, dispostos em duas fileiras, estando a fileira de trás elevada por um estrado (*Figura 14*). Sobre este cadeiral encontra-se então o armário-relicário barroco composto por 22 nichos de maiores dimensões, e 32 de dimensões mais reduzidas (*Figura 15 e Figura 16*). Nestes pequenos nichos estaria inserida uma coleção de pequenos bustos-relicários prateados, que não abordamos neste trabalho pois dizem respeito a outra tipologia e coleção. Tendo em conta o formato e decoração dos nichos de maiores dimensões, aparenta ter havido uma intenção inicial de inserir determinados relicários específicos, pois os motivos decorativos do fundo parecem enquadrar a forma desses relicários. Esta questão aponta para que tenha havido uma intencionalidade original na colocação dos relicários, pelo menos no que diz respeito às tipologias distintas dos objetos sobre os quais este estudo se debruça. Os vidros são emoldurados pela fina talha dourada barroca. Sobre o santuário, as paredes e teto são revestidas por pinturas com cenas religiosas e bíblicas, que em conjunto com as figuras de santos e suas relíquias, se constituiriam como um instrumento de devoção e oração, um meio visível para chegar a um Deus invisível.

²⁷ Cf. [\[Link\]](#) para uma vista 3D virtual desta dependência.



Figura 14 - Vista do coro a partir da entrada na dependência. © Diana Cunha, 2019



Figura 15 - Vista do coro-alto do lado do Evangelho.

© Diana Cunha, 2019



Figura 16 - Vista do coro-alto do lado da Epístola.

© Diana Cunha, 2019

“Visando as emoções do espírito, todo o conjunto artístico, servia de palco a rigorosas e árduas observâncias disciplinares e regras litúrgicas, impostas à comunidade de monjas franciscanas, que obrigavam nos coros monásticos e no restrito cumprimento do Breviário Romano (1568), a constantes orações diárias de ofícios, traduzidos neste contexto, à recitação salmos pelo monarca, benfeitores vivos e defuntos, somando-se o culto das imagens.” (F. Rodrigues, 2020a, p. 20). A disposição dos bustos no coro acentuaria a inusitada configuração de assembleia, quase como se fizessem parte dos momentos de oração das freiras, efeito este enfatizado pelo uso da luz. As memórias escritas das freiras dão conta de uma referência constante à luz, real ou mística. Uma das sorores designada para manter a iluminação do coro foi a Madre Isabel do Calvário (1596-1662) de quem se conta

que “estava sempre a dar apoio e a arranjar as lâmpadas para manter permanentemente a luz ao Sacramento Consagrado, às santas relíquias e às piedosas imagens que neste lugar se veneravam.” (citado em Pais et al., 2019). A concentração de eventos místicos no espaço, relatados pelas próprias clarissas, devia-se a uma conjugação de fatores: a construção do espaço como uma caixa de joias, o uso do ouro que refletia a luz²⁸, e o uso teatral da luz do sol conseguido pela posição das janelas (Figura 15 e Figura 16). A posição das janelas permite que o sol entre no espaço, na seis momentos chave das celebrações (as horas canónicas): Matinas, primeira oração do dia ao nascer do sol; Laudes, na manhã após as matinas; Terça, que ocorre às 9h; Sexta, que acontece às 12h; Nona, às 15h; e Vésperas, realizada ao entardecer, por volta das 18h; favorecendo as experiências sensíveis das mentes das monjas. “Nada no mundo visível é tão imaterial quanto a luz e a escolha do posicionamento das janelas do Coro Madre de Deus ajudou a estabelecer um limite entre mundos, o real e o divino. Desta forma, a luz deixa de representar a evidência da realidade e passa a ser uma emanção da Divindade, uma porta de transcendência e passagem para experiências para além do comum, cumprindo o que se acreditava ser a finalidade deste Convento, uma casa para o Sagrado e uma escada para o céu.” (Pais et al., 2019).

Na disposição atual do coro, além do santuário relicário na forma de armário, encontram-se ainda dois sacrários, que se localizavam no centro da composição retabular de altares secundários, na parede testeira do coro. Nesses altares, “Exemplares relicários, que apesar de modestos, fazem parte do mais significativo coro-relicário subsistente no Mundo Português.” (Lameira et al., 2016, p. 201), originalmente estariam guardadas as relíquias mais preciosas daquele mosteiro, nomeadamente um fragmento do Santo Lenho, no do lado do Evangelho, e um espinho da coroa de Cristo no do lado da Epístola. Após a morte da última clarissa, quando o convento ficou sob a guarda do asilo D. Maria Pia, os dois relicários foram removidos e terão ficado sob a guarda do MNAA. Estes sacrários estão no centro de duas mesas de altar cujos frontais são revestidos por talha dourada, e sobre os dois lóculos

²⁸ Quando polido, como é o caso da talha do coro-alto, o ouro tem propriedades reflexivas e essa característica terá sido utilizada na arquitetura para potencializar a iluminação natural de um espaço, ao criar uma sensação de luminosidade e brilho. Além disso, parece haver uma associação do ouro com o divino e a transcendência dos assuntos mundanos.

elípticos nas extremidades estão dois pedestais onde originalmente estariam colocados bustos. Sobre o vão, que permitia as clarissas assistirem às celebrações eucarísticas em clausura, observa-se “um grandioso sacrário, em talha dourada, inscrito numa elaborada composição arquitetónica definida por colunas torsas, múltiplos anjos esvoaçantes, cortinados repuxados, enrolamentos vegetalistas, formando um conjunto de grande efeito cenográfico.” (Lameira et al., 2016, p. 201), como se pode ver na Figura 14.

Os diferentes grupos de bustos relicários, que se foram formando no convento, foram recolhidos no armário-relicário barroco do coro-alto²⁹, em meados do séc. XVIII. Antes de serem aí recolhidos, a presença de relíquias e imagens no coro é atestada na Notícia da fundação do Convento, redigido em 1639, mas não havendo registo quanto à sua disposição: “Tudo quazi foi dado pellos Reis, assim as de qu e se fez o santuario do Coro, como as que ainda estao por colocar, e as duas cabeças das onze mil Virgens.” (Sacramento, 1639).

Antes ainda de serem recolhidas no coro, já existiriam relíquias no convento, e teriam integrado a estrutura de retábulos do mosteiro primitivo. Aquando das remodelações, terão sido distribuídas pelas várias capelas construídas nessa época: “(...) costumavam ter entre o Claustro e jardins do mesmo Mosteiro capellas, E Oratorios, ou Ermidas, E nestas por Relíquias dos s.os, pinturas, E imagens de nosso S.nor Jesu Christo, E da Beatissima Virgem sua May, E de outros sanctos.” (citado em Pais & Curvelo, 2009, p. 83). Pensa-se que eles estariam colocados fora de qualquer tipo de mobília que os protegesse, pois há indícios que o sugerem, tais como restos de cera de velas, ou a existência de áreas queimadas que terão sido provocadas pela proximidade com o fogo. Estes vestígios também podem ter sido introduzidos em momentos específicos de oração nos quais os bustos seriam colocados sobre altares.

Quando os relicários foram recolhidos no armário-relicário, terá sido mantido o discurso inicial na forma como foram dispostos? Ou terão sido colocados de forma a apenas se enquadrarem nos diferentes nichos, e em conjugação com outros relicários, como as custódias? Ao dia de hoje não nos é possível saber se existiu um discurso lógico neste

²⁹ Construído entre 1745 e 1750.

contexto, e se sim, qual? Devido à possível movimentação das peças ao longo dos anos, como se constata nos registos fotográficos do séc. XX, e a falta de menção a estas obras nos documentos históricos, torna praticamente impossível refletir sobre uma possível disposição original.

Como se evidenciou anteriormente, não há menção a estas peças até ao início do séc. XX, primeiramente no inventário de 1934, onde não é feita distinção entre os bustos policromados dos prateados, e mais tarde, na inventariação sem data, onde já é feita essa distinção. No entanto, não são especificados os santos representados nessas imagens. Além destes documentos escritos, os registos fotográficos dos espaços do convento, nomeadamente do coro-alto e da igreja, permitem-nos perceber a movimentação das peças em diferentes anos. Nessa época, o convento já estaria sob salvaguarda do Asilo D. Maria Pia, e mais tarde do MNAA, pelo que não é certo quem faria a movimentação das obras, e porquê. Nos registos fotográficos anteriores a 1450³⁰, além das figuras e meias figuras dos papas mencionados anteriormente, também aí se encontram colocados outros bustos. Nessas fotografias³¹ observa-se que no altar do lado do Evangelho estaria colocada a figura de um papa no pedestal esquerdo, e o busto de um papa³² (SPTP) e o de Santa Apolónia (APOL) no pedestal direito. Sob estas figuras, pousadas diretamente sobre o altar, o busto de S. Lourenço Mártir, à esquerda (SLMR), e de um santo franciscano não identificado, (SFCV) à direita. No altar do lado da Epístola estaria colocada a figura de um papa no pedestal da direita, e o busto de um papa (PAPA) e o de Santa Margarida (MARG) no pedestal da esquerda. Pousado sobre o altar, à direita, a figura de um santo franciscano não identificado (SFSV), e à esquerda, a figura de um santo com um livro não identificado (SLIV). Ainda sobre pode ver-se a arca-relicário que contém as relíquias dos Mártires de Marrocos (Figura 17).

³⁰ O fotógrafo de uma das fotografias, Alberto Carlos Lima, faleceu em 1949, pelo que o registo será anterior a essa data.

³¹ CML|Arquivo Municipal de Lisboa| Documento PT/AMLSB/ORI/000201, post.1895 [\[Link\]](#)

³² Este busto, nº de inventário 37 ESC, ao qual foi atribuído o código SPTP, ainda estaria originalmente colocado sobre uma peanha que, entretanto, foi removida, e é como se encontra atualmente.



Figura 17 - Arca-relicário dos Mártires de Marrocos, pertencente ao Convento da Madre de Deus, Xabregas, em Lisboa. © Diana Cunha, 2019

Num registo fotográfico posterior, de 1973³³, apenas se observam as esculturas de meias figuras dos papas, como já mencionado, e a arca relicário, também já não está presente. Num registo fotográfico dos altares laterais da igreja, datado de c. 1950, observam-se os bustos de Santa Bárbara (BARB) e S. Francisco (FASS) no lado do Evangelho³⁴, e os de Santa Apolónia (APOL) e Santa Ágata (AGAT) no lado da Epístola³⁵. Mais tarde terão sido substituídas por outras esculturas³⁶ que, por sua vez, terão sido removidas (no registo de 1973 já não havia imagens)³⁷, ficando os retábulos, até ao dia de hoje, desprovidos de imagens nos pedestais laterais.

Antes ainda de terem sido recolhidos no santuário, as relíquias e relicários estariam espalhadas por várias dependências e capelas do convento, que já não existem ao dia de hoje, e a estrutura original, de quando foram recolhidas no coro, também não é conhecida. No entanto, a presença de vários grupos iconográficos, e a evidência significativa de

³³ CML|Arquivo Municipal de Lisboa| Documento PT/AMLSB/ART/031813, Artur Pastor, 1973 [[Link](#)]

³⁴ CML|Arquivo Municipal de Lisboa| Documento PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/ACB/000102, António Castelo Branco, 195- [[Link](#)]

³⁵ CML|Arquivo Municipal de Lisboa| Documento PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/ACB/000101, António Castelo Branco, 195- [[Link](#)]

³⁶ CML|Arquivo Municipal de Lisboa| Documento PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/ACU/002506, Eduardo Alexandre Cunha [[Link](#)]

³⁷ CML|Arquivo Municipal de Lisboa| Documento PT/AMLSB/ART/031812, Artur Pastor, 1973 [[Link](#)]

representações de santos mártires, permitem levantar várias hipóteses para a disposição espacial dos bustos da Madre de Deus no coro-alto. Nesse sentido, um dos exemplos ibéricos, com o qual poderíamos estabelecer um paralelismo, é o da Igreja de S. Roque, que alberga uma vasta coleção de bustos-relicários, e que estão atualmente musealizados.

Vimos anteriormente que a prática de colocar relíquias em altares, chegou a ser obrigatória para uma determinada igreja poder estar apta ao culto. A exposição de relíquias em arcas ou relicários rudimentares, desde o séc. VII, deu mais tarde lugar a trípticos e retábulos relicários, que é a tipologia que nos importa aqui abordar, numa tentativa de compreender qual poderia ter sido a disposição dos relicários no coro-alto, ou outras dependências do convento, antes da execução do armário para os albergar.

Os retábulos-relicários, apesar de desempenharem um papel importante, foram mais frequentemente associados a grupos ou entidades de elevado estatuto sociocultural (Lameira & Serrão, 2002, p. 63). Os primeiros retábulos-relicários surgiram ainda no período bizantino, dentro dos grandes templos Bizâncios. Existem também indícios, do tempo do imperador Carlos Magno, que apontam para a existência de estruturas para expor e guardar coleções de relíquias, uma prática também adotada por outros reis europeus. Essas estruturas seriam rudimentares, compostas essencialmente por prateleiras, que seriam resguardadas por cortinados ou grades de ferro, num estilo que terá durado até ao séc. XV. No Ocidente, a transladação massiva de relíquias vindas do Oriente, para as coleções privadas de reis, nobres e clero europeus, terá dado origem às primeiras “capelas relicários reais”. A primeira, que terá servido como modelo das que surgiram depois, foi construída entre 1238 e 1248 em França, pelo rei Luís IX: “(...) *paredes douradas e iluminadas por vitrais, com retábulos relicários na capela baixa para a veneração do povo; e o Santum Sanctorum, a capela com o armário das relíquias insignes da Paixão de Cristo, elevado sob um baldaquino real e com veneração reservada à realeza. Passou esta capela a ser o modelo de todas as Sainte Chapelle, entretanto construídas na Europa (...)*” (Lameira et al., 2016, p. 25). No contexto português, os retábulos-relicários mais antigos, que sobreviveram até aos dias de hoje, terão sido alvo de remodelações e grandes transformações, devido à evolução das regras litúrgicas. Muitos terão sido removidos e destruídos. A realeza terá encontrado nos santuários das

catedrais e abadias reais, junto das relíquias, o local para receber as bênçãos de Deus, a força para reinar, e as graças para os seus povos. Também o mosteiro real da Madre de Deus deverá ter feito parte do núcleo de conventos reais ao qual eram feitas peregrinações. Os retábulos relicários, onde eram glorificadas as virtudes dos santos, através de obras de arte como a pintura e a escultura, também serviam a função de atrair peregrinos em busca de milagres de cura nas alegadas relíquias dos santos. No entanto, uma vez que a aquisição de relíquias era dispendiosa, estando disponível apenas a membros de nobreza e elite, e a altos dignatários religiosos (Muñoz Sánchez, 2015, p. 428), os retábulos-relicários foram construídos, maioritariamente, em igrejas de maior relevância e prestígio (Lameira, 2020, p. 39), como seria o convento da Madre de Deus. Apesar de pouco frequentes, devido à importância do papel que as relíquias desempenhavam no culto, estes retábulos tiveram uma larga aceitação (Lameira et al., 2016, p. 51). Nos mosteiros e igrejas, este tipo de retábulo podia ser construído em diferentes locais, tais como a capela-mor, na nave ou nos transeptos, ou noutros locais dos mosteiros, como as sacristias, os coros, e até mesmo nos claustros. Além destes, pequenas capelas poderiam ser totalmente revestidas por relicários, como é o caso da capela-relicário do antigo mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, ou a do convento de Santa Cruz de Coimbra, em Portugal, ou a da Igreja de S. Miguel em Valladolid, Espanha. Apesar de não ser tão comum a utilização de retábulos-relicários na capela-mor, quando utilizados, poderiam cumprir também uma função eucarística. Damos como exemplos o retábulo principal do antigo convento de S. Francisco, em Ponta Delgada, ou o da Sé do Porto. Estes poderiam ser incluídos nas paredes laterais, como seria comum nas naves das igrejas. Também nas sacristias existiriam oratórios ou retábulos, com frequência: “Nalgumas sacristias construíram-se grandiosos santuários, quer em composições retabulares individualizadas, quer em conjuntos que, tanto podiam abranger integralmente o espaldar do arcaz, como a totalidade da sacristia.” (Lameira et al., 2016, p. 52). Sobre o arcaz da sacristia da igreja da Madre de Deus, foi construído, em talha dourada, um espaldar semelhante ao do coro-alto, constituído por um nicho central e 10 laterais de menor dimensão. Num registo fotográfico do séc. XX³⁸, as vitrines já se encontravam vazias, pelo que não nos é possível

³⁸ CML|Arquivo Municipal de Lisboa| Documento PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/LIM/002008, Alberto Carlos, Lima, 19-- [\[Link\]](#)

precisar o tipo de objetos que aí estariam expostos. Pela semelhança desta estrutura com a do coro-alto, poderemos sugerir que, originalmente, também ali terão sido expostas diferentes relíquias e relicários, e talvez até alguns dos bustos que integram a coleção.

O que nos importa focar neste trabalho é a tipologia de retábulos utilizados nos coros, e que vamos explorar de seguida. A presença destes nos coros, aconteceu principalmente nos edifícios monásticos e conventuais, para apoiar a celebração de ofícios. De entre as tipologias utilizadas, estariam os retábulos-relicários. Além do da Madre de Deus, também no coro-alto do já mencionado convento de Jesus, em Setúbal, estariam presentes retábulos-relicários, construídos na década de 60 do séc. XVIII, mas que obedeciam à estrutura dos retábulos que ali se encontravam anteriormente³⁹, dos inícios do séc. XVII (Afonso, 2009, p. 62).

O facto de estes dois conventos partilharem história, como vimos anteriormente, leva-nos a sugerir que a disposição original dos bustos da Madre de Deus em estruturas retabulares, possa ter sido semelhante à disposição dos bustos-relicários do convento de Setúbal⁴⁰. Dos exemplares subsistentes em contexto nacional, o responsável pela encomenda de tais retábulos terá sido o clero. A Companhia de Jesus e os Carmelitas Descalços terão assumido um papel mais relevante na encomenda desta tipologia, mas em muitos dos casos, e tal como aconteceu no mosteiro da Madre de Deus, ou no Convento de Jesus em Setúbal, terão sido apoiados pela realeza, tanto na encomenda dos retábulos como na obtenção das próprias alegadas relíquias (Lameira et al., 2016, p. 54).

Quando se trata da colocação de relicários em estruturas retabulares, há uma maior liberdade de movimentação dos mesmos, pois estes poderiam assentar em nichos, pedestais, peanhas, prateleiras, ou até mesmo nos degraus de um trono piramidal, e em diferentes locais dos retábulos, tais como no interior de elementos arquitetónicos, nos embasamentos, nas mesas

³⁹ A estrutura do anterior retábulo tivera sido mandada executar em 1603 pela Abadessa Eufrásia de Santa Catarina, mas foi destruído pelo terramoto de 1755 (Afonso, 2009, p. 134).

⁴⁰ Mosteiro de Jesus Interior: coro das freiras, 1960, Código de Referência: IPA.00003439, FOTO.00522193. [\[Link\]](#)

de altar, nos degraus de um trono piramidal, nas extremidades, ou ainda em paredes laterais das capelas, a complementar o retábulo.

Na disposição atual, os relicários estavam expostos dentro de armários, mas vestígios de cera e áreas queimadas nas superfícies policromadas, apontam para o facto de originalmente estarem colocados fora de qualquer móvel. A disposição original também poderia ter sido como o exemplo da igreja de São Roque, ou provavelmente mais em sintonia com a disposição do trono relicário do convento de Santa Cruz dos Milagres, em Velha Goa. De acordo com Francisco Lameira, estes modelos em trono estariam maioritariamente associados a coros-relicários, capelas, e sacristias, daí constatarmos tratar-se de uma possibilidade expositiva original dos bustos da Madre de Deus. Os retábulos laterais da Igreja de S. Roque, datados de finais do séc. XVI, destacam-se pela ausência de elementos arquitetónicos, assumindo uma estrutura composta por seis degraus, desenhada exclusivamente para a exposição dos relicários, sugerindo influência das copeiras⁴¹. No caso de S. Roque, as relíquias estão divididas pelas relíquias dos Santos Mártires, colocadas no lado do Evangelho, e as relíquias das Virgens Santas, colocadas no lado da Epístola. Apesar de sugerirmos esta disposição para os relicários da Madre de Deus, não sabemos a forma como estariam distribuídos os bustos pelos retábulos. Devido ao elevado número de relíquias e relicários que o Convento possui, poderão ter existido mais do que duas destas estruturas. Se fizermos uma divisão dos bustos da Madre de Deus entre figuras femininas e figuras masculinas, ficamos com uma divisão pouco equilibrada de 12 femininas contra 30 masculinas. Além disso, nem todas as representações destes santos dizem respeito a santos mártires: 10 dos santos desta coleção não foram mártires⁴². Assim, numa interpretação pessoal, e com base também na divisão iconográfica das figuras, poderemos sugerir ter existido uma divisão por quatro retábulos, possivelmente dois em cada lateral do coro-alto,

⁴¹ De utilização mais relevante no séc. XVI, “As copeiras ou copas (*dressoirs*), construídas por simples estruturas (bancadas em degraus), carecendo de qualquer trabalho de marcenaria, ocultas que ficavam pelos paramentos de tecidos, serviam para dispor as ricas baixelas de prata, entre outras peças também de prata e porcelana, para o serviço da mesa durante os banquetes.” (Lameira et al., 2016, p. 66).

⁴² Estes 10 dizem respeito a santos cujas identificações inscritas nas peanhas permitiu realizar o estudo hagiográfico.

compostos pelo grupo das virgens mártires, constituído por 9 figuras⁴³, o grupo dos Santos Mártires, constituído também por 9 figuras⁴⁴, o grupo das figuras de santos que não foram mártires, constituído por 12 figuras⁴⁵, e um último, do qual fariam parte os grupos dos Santos Inocentes e dos 40 Mártires de Sebaste, que totaliza 12 figuras. O exemplar da Velha Goa também poderá ser uma hipótese, constituído por um retábulo em trono. Este exemplar terá sido executado no segundo quartel do séc. XVIII, e é composto por uma solução que seria pouco frequente, na qual os nichos destinados aos relicários estão colocados nos cinco degraus do trono piramidal. A estrutura original seria apenas o trono, que posteriormente foi integrado no retábulo, tal como se pode observar atualmente (Lameira et al., 2016, p. 161). Se este tivesse sido o modelo adotado no mosteiro da Madre de Deus, possivelmente existiriam apenas os tronos, fora de estruturas retabulares.

A hipótese destes dois modelos, possíveis estruturas simples, iria ao encontro da vivência despojada e austera das clarissas que ali viviam em clausura, não esquecendo que o espaço do convento era partilhado por monjas de origens nobres, que não estavam obrigadas à clausura, e que o próprio mosteiro era designado de mosteiro real, pela grande ligação à realeza. Tanto a comunidade real, como a comunidade nobre, contribuíram para o espólio artístico ali presente. Por este motivo, os programas retabulares que ali terão existido podem ter sido mais na forma de estruturas retabulares parietais, que permitiam a exposição seriada dos relicários, e que poderá ter feito sentido no contexto das dinâmicas de culto. A existência de retábulos-relicários fixos terá tido o seu apogeu por volta do séc. XVII. Do período compreendido entre cerca de 1520, a meados do séc. XVI, anterior à construção do armário relicário atual, não subsistiram muitos exemplares em território nacional. No entanto, do período pós Concílio de Trento, durante o qual se intensificou o culto às relíquias, os exemplares remanescentes denotam uma grande criatividade compositiva, nos quais se

⁴³ Inclui os bustos de Santa Ágata, Apolónia, Bárbara, Luzia, Catarina, Inês, Margarida, Úrsula e uma figura não identificada.

⁴⁴ Neste grupo incluímos os dois bustos de São Lourenço, os cinco mártires de Marrocos, e duas figuras de santos não identificados.

⁴⁵ Inclui os bustos de S. Francisco, Santa Clara, Luís Bispo, Benedito, Diogo, António, Boaventura, Isabel de Portugal, um bispo não identificado, e as duas figuras de Papas. O busto de Santa Teresa poderia ser incluído neste.

reconhece a influência do tratado de Sebastião Serlio, e começa a ser frequente a utilização de nichos para expor os relicários, como é exemplo o retábulo do antigo convento de Nossa Senhora da Graça, em Abrantes, composto por “(...) vinte e três nichos, outrora preenchidos com outros tantos bustos-relicários (...)” (Lameira et al., 2016, p. 70). No período seguinte, entre 1619 e 1668, período que compreende o momento no qual terá sido assinalada a presença de relíquias e relicários no coro da Madre de Deus (c. 1639), o número de retábulos-relicários é maior, e é frequente a repetição de nichos nestas estruturas. Apontamos como modelos de exemplo do que poderá ter sido a disposição dos relicários em nichos de estruturas retabulares, o retábulo colateral na igreja do antigo Colégio da Companhia de Jesus, em Angra do Heroísmo, o do retábulo principal da ermida de São Brás, em Belver, ou o do antigo Convento de Jesus em Setúbal, como já mencionado. Em todos eles se pode/podia observar bustos-relicários inseridos em nichos. A forma como estariam organizados, dentro destas estruturas, poderia seguir o modelo proposto anteriormente, de divisão entre santas e santos mártires, os não-mártires, e os santos Inocentes em conjunto com os 40 mártires de Sebaste. Em Espanha, na Igreja de *Santa Maria del Castillo*, em Olmedo, está exposto um retábulo-relicário, datado de finais do séc. XVI, que alberga uma vasta coleção de bustos-relicários (49) (Figura 18), e com o qual poderíamos estabelecer um paralelismo com a Madre de Deus, devido ao número próximo de bustos. Este retábulo seria originário do antigo (desaparecido) *Convento de La Mejorada*, e aparentemente mantém a estrutura original, que teve de ser mutilada para caber em *Santa Maria del Castillo*. De todas as possibilidades formais apresentadas anteriormente, as estruturas parietais retabulares são as que parecem fazer mais sentido no caso específico da Madre de Deus, e talvez a forma como os bustos de Olmedo estão expostos, ou como estariam os de Setúbal, possa ser semelhante ao que terá sido a disposição no coro-alto da Madre de Deus. Sem elementos que permitam uma análise mais profunda, ficaremos com o levantamento destas hipóteses, que adequar-se-iam ao sentido de seriação evidente da coleção.



Santas Afecta, Águeda, Apolonia, Catalina, Cecilia, Emburgia, Práxedes, Inés, Justina, Potenciana, San Agustín, Jerónimo / Ambrosio, Basilio magno, Apolinario, Crisostomo, Blas, Cipriano, San Aniceto, Celerino, Clemente, Estebán, Gregorio magno, Martín / Sobera, Silvestre, San Juan Bautista, Pedro, Felipe apóstol, Santiago el menor, Lucas, Marcos, Mateo, Pablo, Esteban, Basilio / Zindón, Epimaco, Procaro, Felipe Vidal, San Maurício, Sebastián, Jorge, Cosme, Damián, Buenaventura, Pedro mártir / y Tomás de Aquino

Anónimo

Prado, 16 de Mayo de 1902
 Museo del Prado, 16 de Mayo de 1902, 16 de Mayo de 1902
 Iglesia de Santa María del Castillo, Olmedo, Valladolid
 (Reproducción en Escultura, 2, 24-1902)

Figura 18 - Retábulo-relicário da Igreja de Santa Maria del Castillo, em Olmedo, séc. XVI. © Diana Cunha, 2019

3.3. CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO II E III

A compreensão da importância da prática da devoção das relíquias no panorama do Catolicismo e da religiosidade própria do Convento da Madre de Deus, define desde logo a compreensão da importância que esta prática teve no seio do convento, e justifica a existência desta coleção vasta de relicários.

Um dos objetivos estabelecidos para o estudo desta coleção, era o de tentar compreender se teria existido um discurso lógico, que tivesse influenciado a sua disposição no coro-alto. A falta de documentação que ateste a sua disposição original, e a origem e época de produção dos bustos, não nos permite saber com exatidão se todos os 42 bustos já existiriam na época de execução do armário-relicário, ou se terá havido peças que foram integradas posteriormente, como por exemplo o busto de Sta. Teresa e S. Francisco.

Outra das dificuldades prende-se com o facto de as peças escultóricas de uma igreja e convento poderem ser movimentadas para diferentes locais dentro do mesmo espaço, de acordo com a época ou festividade litúrgica. Além disso, talvez o gosto e subjetividade própria de quem manejou as obras ao longo dos tempos possa ter influenciado a disposição das mesmas, se bem que o fator religioso tenha sido o mais relevante, pelo menos até à época em que o Convento se manteve em funcionamento como espaço religioso. O mesmo é válido para quando o Convento se torna um espaço museológico, e as peças ficam sob as diferentes visões de quem foi responsável por elas, ao longo dos anos.

A/as autoria/as e o período de execução exato destes bustos permanece uma incógnita, mas sabemos que relíquias e relicários estariam presentes no convento em meados do séc. XVII (1639). Em relação à análise formal dos bustos, de uma maneira sucinta, e através da análise comparativa realizada, podemos observar a similaridade geral entre todos, particularmente através dos rostos, mãos, posições dos braços e mãos, e rigidez e estaticidade das peças, assim como o detalhe das vestes (Cf. APÊNDICE A). Estas similaridades sugerem que terão sido executados segundo um mesmo modelo, e num mesmo contexto oficial, enquadrados na produção do séc. XVII (primeira metade?). Destacamos, no entanto, o reduzido número de bustos, que formam o grupo da “Primeira Família” e se distanciam a nível formal e

decorativo, tendo sido enquadrados na produção de finais do séc. XVI, e também os bustos de Sta. Teresa e S. Francisco, que apresentam características do séc. XVIII.

A disposição que seria a original está longe de poder ser percebida, por existirem demasiados fatores envolvidos, que não estão ao nosso alcance, para uma análise mais completa. Mais do que tentar perceber qual seria a disposição dos bustos, ganha ainda mais relevância a questão de perceber o porquê de terem sido escolhidas aquelas relíquias para serem integradas, e valorizadas, em representações escultóricas. Para responder a esta questão, o estudo hagiográfico e iconográfico ganha maior relevância, cruzando com as informações que foram discutidas neste capítulo, e que serão discutidas mais adiante.

CAPÍTULO IV
ESTUDO HAGIOGRÁFICO E ICONOGRÁFICO

4. ESTUDO HAGIOGRÁFICO E ICONOGRÁFICO

Este capítulo concentra-se na análise iconográfica e hagiográfica dos bustos da coleção, que pode ser dividida em vários grupos iconográficos, cada um representando um conjunto específico de santos e mártires venerados pela Igreja Católica.

O estudo iconográfico e hagiográfico de uma coleção de esculturas religiosas é de grande importância para a compreensão da devoção e história do culto associada a essas obras de arte. A iconografia envolve a análise dos símbolos, atributos e cenas representadas, permitindo a identificação das figuras. Por outro lado, a hagiografia concentra-se na vida e obra desses santos e mártires, retratados nas esculturas.

Ao estudar a coleção, iconograficamente, podemos identificar padrões e características comuns entre as representações dos santos e mártires, em diferentes épocas e regiões geográficas. A análise das posturas, gestos e atributos auxilia na compreensão de aspetos importantes da sua história e devoção, e é fundamental para a compreensão da sua iconografia. Já o estudo hagiográfico, através da análise das vidas e obras dos santos, permite um melhor entendimento da sua importância na religião e na cultura da época em que as esculturas foram criadas. De entre as relíquias mais insígnies veneradas no Mundo Português apontadas por Francisco Lameiras, e cujas relíquias estão presentes na coleção de bustos relicários da Madre de Deus, fazem parte os Santos Mártires de Marrocos, Santo António de Lisboa e a Rainha Santa Isabel (Lameira et al., 2016, p. 28).

O estudo hagiográfico e iconográfico da coleção permite apoiar na compreensão da narrativa da coleção e justificar o porquê das formulações que foram estabelecidas.

Antes de começar, importa definir os conceitos “iconografia” e “hagiografia”. A iconografia é um ramo da história da arte que se dedica ao estudo dos temas, objetos e assuntos nas artes visuais e ao significado mais profundo das mesmas (Straten, 1994). De acordo com a etimologia da própria palavra iconografia, que deriva da junção das palavras em latim *eikôn* (imagem) e *graphein* (descrição), define-se então como a descrição de imagens (Straten, 1994, p. 3), mas não se limita apenas à observação e descrição das imagens sem realizar um julgamento das obras. O estudo iconográfico de uma obra, apesar de não ter como objetivo

a datação ou atribuição a determinado artista, pode facilitar esse processo pois determinados motivos iconográficos só começaram a ser utilizados a partir de determinada época, por exemplo, e isso poderá ajudar a balizar cronologicamente uma determinada obra.

Um estudo iconográfico vai mais além do que a mera descrição das obras. Sem julgamento pessoal, um estudo iconográfico classifica e interpreta as representações artísticas. O primeiro e principal objetivo é o de identificar o que a obra retrata, o tema, e revelar e explicar os significados mais profundos pretendidos pelo artista (Straten, 1994, p. 4). Outro objetivo de um estudo iconográfico é o de investigar as fontes, diretas e indiretas, utilizadas pelo artista, e por fim, a investigação de um determinado tema iconográfico e o seu desenvolvimento ao longo dos anos. O autor Roelof van Straten (Straten, 1994) propõe as etapas que fazem parte de um correto estudo iconográfico e que engloba a descrição pré-iconográfica, a descrição iconográfica e a interpretação iconográfica. No entanto, estas etapas aplicam-se maioritariamente à pintura, já que estas permitem representações de temas de uma forma mais complexa que na escultura. A descrição pré-iconográfica consiste na observação e registo de todos os detalhes que se observam numa obra, sem fazer qualquer interpretação dos mesmos e sem os relacionar entre si. Na segunda fase, a descrição iconográfica, devemos identificar figuras e pessoas, pois o objetivo é descrever o tema da obra. Para tal, é importante possuir um conhecimento dos temas e assuntos na arte. Por fim, a terceira fase consiste em questionar se a obra terá um significado mais profundo, ou secundário, que consiste numa ideia que não pode ser determinada à primeira vista e se sim, identificá-lo (Straten, 1994).

As origens da Iconografia remontam ao séc. XVII e um dos principais iniciadores foi o jesuíta Jean Bolland que, em 1643, lançou uma coletânea das vidas dos santos intitulada *Acta Sanctorum*. No entanto, a iconografia cristã propriamente dita foi uma criação francesa e no séc. XIX começam a surgir as primeiras obras dedicadas especialmente aos atributos dos santos (Réau, 2000b, pp. 13–33).

Uma vez que a coleção de bustos-relicários em estudo representa santos e mártires cristãos, começamos por abordar a própria definição de “santo”. A palavra deriva do latim *Sanctus* que significa “separado do mundo profano”. Já o termo de origem germânica, do qual deriva

a palavra inglesa *holy*, implica uma ideia de força e, de acordo com esta concepção, um santo seria um homem ou mulher do qual emana uma força mágica. Na definição popular de santo são distinguidas três características: pureza sem maldade, solidão inviolável e força milagrosa (Réau, 2000c, p. 373). “Santos são todos os fiéis a quem, após a sua morte, a Igreja Católica venera, evoca, presta culto público e rodeia a memória com honras religiosas.” (Tavares, 2001). Para beneficiar desta posição, os crentes fervorosos que na sua vida foram exemplares no seu comportamento, obras e milagres, poderiam ser reconhecidos como santos e venerados como tal. No entanto, a partir do séc. XII, a Igreja instaurou que só seriam considerados santos aqueles que fossem aprovados oficialmente após uma análise das suas vidas, obras e milagres, processo designado por canonização. A partir de então, apenas a Igreja tem o poder de decidir quem poderá ser canonizado, e a este processo precede a beatificação, no qual se circunscreve o culto a um determinado território (Tavares, 2001).

Os primeiros santos a serem reconhecidos como tal foram os mártires, mortos pela sua Fé em Cristo, e mais tarde aqueles que não morreram necessariamente por Ele, mas viveram em conformidade com a sua Lei como, por exemplo, os confessores⁴⁶, bispos e ascetas⁴⁷. A palavra mártir tem origem no grego antigo, que significa “testemunha” e os mártires foram assim chamados pois deram testemunho da sua Fé em Cristo até à morte. Eles eram considerados modelos de coragem e de fidelidade no amor a Deus, e por se terem mantido fiéis aos seus princípios, foram honrados como santos. A celebração dos mártires é uma tradição antiga da Igreja Católica, que remonta ao primeiro séc. e ao Império Romano, e desde então que, por todo o mundo, os cristãos foram perseguidos e mortos pela sua Fé. O culto dos santos celebra o aniversário da morte dos mártires, registados devotamente em cada igreja, e houve a necessidade de substituir esses martirologios locais por outros mais gerais, onde era registado o nome do santo e o local e data da sua morte, sendo o *Martyrologium Hieronymianum* (Martirologio Hieronímico⁴⁸, atribuído a São Jerónimo) um dos mais antigos. No entanto, essas informações não eram suficientes para satisfazer a

⁴⁶ Cristão que confessou ou proclamou a sua fé em Jesus Cristo, mesmo correndo risco de vida.

⁴⁷ Pessoa que procura alcançar a perfeição moral e espiritual através do ascetismo, uma filosofia de vida na qual se realizam práticas com o objetivo do desenvolvimento espiritual.

⁴⁸ Também designado por Martirologio Jeronimiano, pois foi atribuído a São Jerónimo.

devoção dos fiéis e assim surgiram os primeiros martirológios históricos que continham alguns detalhes biográficos dos mártires. Apenas em 1583 é que surge o primeiro martirológio oficial do papado, intitulado *Martyrologium romanum* (Martirológio Romano), encomendado pelo papa Gregório XIII e cumprindo os decretos do Concílio de Trento. Este tornou-se o catálogo oficial dos santos venerados na Igreja Católica, não apenas dos mártires, mas de todos os santos conhecidos, e deveria ser constantemente atualizado à medida que as canonizações vão ocorrendo. Inicialmente os santos eram canonizados por eleição do povo e, por isso, é que o número de santos é mais extenso nos primeiros séculos (Réau, 2000b).

Um conceito fundamental no estudo da iconografia dos santos são as fontes hagiográficas de onde os artistas extraíram elementos para as suas obras. Estas fontes podem ser classificadas em cinco séries: os relatos do Novo Testamento, os testemunhos dos martírios dos santos (Atas e Paixões), os martirológios e os menológios, os panegíricos e, por fim, as compilações, como a “Legenda Áurea”, que eram redigidas sem críticas. As “Atas e Paixões” dos mártires são os registos e descrições dos seus martírios. Os martirológios surgiram da necessidade de elaborar listas de mártires e confessores reconhecidos como santos e qualificados para serem objeto de culto (Réau, 2000b)(Réau, 2000b); os menológios são livros litúrgicos utilizados pela Igreja Ortodoxa e Católica Orientais para registar os nomes e histórias dos santos, juntamente com hinos e orações que seriam utilizados nas celebrações litúrgicas dos mesmos; e os panegíricos seriam textos de discursos onde se celebrava e louvava as virtudes dos santos. A “Legenda Áurea”, considerada como o “livro de ouro dos santos” (Esteban Lorente, 1990, p. 218)(Esteban Lorente, 1990, p. 218), é uma coletânea de narrativas hagiográficas feita pelo bispo de Génova, Tiago de Voragine, em 1264, na qual o autor tentou depurá-las ligeiramente dos elementos fantásticos. Nenhuma outra obra escrita posteriormente conseguiu atingir a repercussão que esta teve, dos séc.s XII ao XVI, ainda que algumas tenham sido também importantes (Réau, 2000b)(Réau, 2000b).

O culto dos santos e mártires é uma prática religiosa que remonta aos primórdios do Cristianismo e que se desenvolveu ao longo dos séculos, sendo uma das formas mais comuns de expressar esse culto através da Arte. Para homenagear e difundir a mensagem dos santos e mártires, a Arte foi utilizada para representar essas figuras e, ao longo do tempo, as

representações foram-se tornando cada vez mais elaboradas e detalhadas, refletindo crenças e práticas religiosas de cada época. As representações originais dos santos terão sido retratos realistas dos mesmos, eram colocados ao lado dos seus restos mortais, e pintados por aqueles que os tinham conhecido. Com o passar do tempo, e o aumento do número de santos, já não seria viável fazer retratos realistas e os artistas recorriam à imaginação e fantasia. Surge então a necessidade de introduzir elementos que permitissem a correta identificação da personagem representada. Inicialmente inscreviam-se os nomes nas auréolas, com os quais as santidades já eram identificadas com tal estatuto, ou em legenda na base das imagens. No entanto, grande parte da população da época era analfabeta, tendo surgido a necessidade de arranjar outro método que permitisse o seu reconhecimento por todos os fiéis. É aqui que começam a surgir, com maior representatividade, os símbolos que permitiam a distinção das figuras. Porém, o número de santos foi aumentando cada vez mais e foi necessário desenvolver um sistema de identificação aceite universalmente. Os santos passaram então a ter facetas individualizantes tais como: o aspeto físico, as vestes, e outros símbolos que conferiram características e atributos a cada um e que permitiram, aos artistas, criar imagens sem margem para enganar. As características referem-se ao aspeto físico e indumentária, enquanto os atributos remetem para elementos relacionados com a vida, condição, profissão ou martírio. (Tavares, 2001, pp. 155–156)

Símbolos são objetos, plantas, animais ou sinais (como um gesto, uma letra, número, etc.) que contêm um significado mais profundo dentro de um determinado contexto, levando o espetador a pensar além do que o próprio símbolo representa (Straten, 1994, p. 45)(Straten, 1994, p. 45). No caso particular das representações de santos, estes símbolos ganham a designação de “atributos”, e estão diretamente relacionados com a pessoa representada, servindo dois propósitos: permitem ao espetador identificar a identidade e transmitem algo sobre a própria figura, referindo-se a um episódio biográfico, a um traço de carácter, ou a certas qualidades. Frequentemente, nas representações de santos mártires, as figuras surgem acompanhadas de um ou mais atributos dos seus martírios. Além destes, as roupas também desempenham um papel importante na identificação de figuras. A combinação de vários atributos permite uma identificação ainda mais clara e, portanto, para realizar uma identidade absolutamente inequívoca, o artista pode incluir um ou mais atributos individuais. As

representações dos atributos dos santos começaram a surgir nos finais do séc. XII, quando a demanda por figuras mais identificáveis em locais com decorações escultóricas, como os portais das igrejas, tornam os atributos mais importantes. Daí em diante as figuras são, praticamente, sempre retratadas com os seus atributos (Straten, 1994)(Straten, 1994). Muitas vezes, o desconhecimento dos atributos específicos leva à incorreta identificação do tema iconográfico ou, no caso das esculturas, à incorreta identificação das figuras representadas.

Durante o período da Idade Média as igrejas e catedrais eram decoradas com imagens dos santos e mártires em pinturas, esculturas e vitrais, e além de servirem como objeto de devoção e contemplação serviam também para educar os fiéis sobre a vida e os ensinamentos dos santos. Durante o Renascimento as representações tornam-se mais realistas e humanizadas e os artistas procuravam representar as emoções e o lado mais humano da santidade. Já no período Barroco, essas representações tornam-se mais dramáticas e emotivas, de modo a apelar e instruir os fiéis ao culto daquelas personagens. Os séc.s XV e XVI foi o período em que mais se executaram representações dos martírios de santos, pela capacidade que estas tinham de estimular a piedade dos fiéis. Essas representações iam desde pinturas, retábulos, estátuas, grupos escultóricos, frescos, entre outras formas artísticas. Uma vez que raramente os artistas tinham bases fidedignas para realizar um retrato, raramente a representação dos santos diz respeito à verdade do seu aspeto. Em alguns casos eles podem ser representados com características individuais conhecidas, mas, por norma, santos e santas são representados na plenitude das suas vidas, a menos que tenham sido mortos ainda jovens ou que sejam aceites como figuras idosas. As silhuetas tendem a ser esguias, pálidas, com uma certa fragilidade, em alusão às vidas que viveram, e maioritariamente são representados com traços europeus, na maioria mediterrânicos, a não ser que sejam de origem de raça negra ou oriental. Nos homens jovens, as barbas são representadas curtas e aparadas, e longas e fartas nos mais velhos. No que diz respeito à indumentária “é um dos aspetos reveladores da identidade numa imagem e, embora não seja o suficiente, por norma, para a definir totalmente, diz bastante acerca da condição e vivência do Santo retratado” (Tavares, 2001, p. 156)(Tavares, 2001, p. 156). Atualmente, as representações de santos e mártires continuam a integrar uma parte importante da arte religiosa, continuando a ser uma fonte de inspiração e devoção para muitos fiéis.

No que diz respeito ao estudo dos bustos-relicários da Madre de Deus, este capítulo tem como objetivo oferecer uma visão abrangente da devoção e da história religiosa associada, através de uma análise da hagiografia e iconografia de cada elemento que a compõe. Ao olhar a coleção como um todo, e antes do estudo individual de cada figura, percebeu-se que as imagens podiam ser agrupadas por temas iconográficos. A divisão inicial foi feita em seis grupos. O primeiro grupo foi denominado de “Primeira Família” pois é composto pelos bustos que se pensa serem os mais antigos da coleção, por se diferenciarem formal e estilisticamente dos demais. No grupo da “Primeira Família” foram integrados os bustos das Santas Ágata e Apolónia, São Lourenço Mártir, a figura de um santo bispo não identificado e dois outros santos também não identificados. Os restantes grupos iconográficos serão apresentados sem uma ordem temporal específica. O grupo dos Santos Inocentes é constituído por seis bustos que representam figuras de crianças. Desses seis, três deles são esculturas de tamanho mais pequeno, e não estão assentes sobre peanhas, e os outros três são maiores, assentes sobre peanhas onde se podem ler as inscrições que os identificam como Santos Inocentes. O grupo das virgens mártires é constituído por seis bustos que representam as Santas Bárbara, Luzia, Catarina, Inês, Margarida e uma figura que não tem uma inscrição identificativa nem atributos que permitam a sua identificação iconográfica, mas que por se assemelhar formalmente e estilisticamente às restantes, integra este grupo. Além destas seis, que são muito semelhantes entre si, o busto da Santa Úrsula, cujas características formais e estilísticas diferem das demais, foi enquadrado neste grupo iconográfico por também ter sido uma virgem mártir. O grupo dos Santos Papas é composto por dois bustos que representam estas figuras. Apesar de nenhum possuir atributos particulares, que permitam a sua identificação, nem nenhuma inscrição identificativa, um deles contém um pequeno papel onde se pode ler o início de uma identificação, e através da qual nos baseámos para realizar o estudo desse busto em particular. O grupo dos Quarenta mártires é constituído por seis bustos masculinos, todos assentes sobre peanhas onde se pode ler a inscrição que os identifica como pertencendo a este grupo. O grupo dos santos Franciscanos é o maior e é composto por 13 bustos que, de acordo com as inscrições identificativas nas peanhas, representam as figuras de Santa Clara, S. Pedro mártir, S. Luís Bispo, S. Benedito, S. Diogo, S. António, S. Boaventura, Santa Isabel Rainha de Portugal, S. Acúrsio, S. Berardo, S.

Francisco, e duas figuras não identificadas. Sem qualquer enquadramento em nenhum destes grupos, o busto de Santa Teresa e o de S. Lourenço Diácono são analisados à parte.

Esta foi a divisão inicial. No entanto, no decorrer do estudo iconográfico individual, descobriu-se que pode ser formado um subgrupo iconográfico, integrado nos Santos Franciscanos, que diz respeito aos Mártires de Marrocos, e que será então constituído pelos bustos de S. Berardo, S. Pedro Mártir, S. Acúrsio e, possivelmente, também pelos dois bustos de franciscanos não identificados, proposta que será discutida mais à frente. Esta organização por grupos iconográficos permitirá uma maior compreensão da coleção no seu todo e, no futuro, se voltarem para o local de exposição original no armário-relicário do coro-alto da igreja, um melhor enquadramento das mesmas.

Para facilitar a organização do texto do capítulo, os bustos que por falta de inscrições identificativas, ou atributos que permitissem a sua identificação, ainda que tenham sido integrados nos respetivos grupos iconográficos a que pertencem, são abordados num subcapítulo distinto, no final.

4.1. DISCURSO ICONOGRÁFICO DA COLEÇÃO

4.1.1. A “Primeira Família”

O grupo iconográfico denominado de “Primeira Família” agrupa os seis bustos que consideramos serem os mais antigos, por se diferenciarem estilística e formalmente dos demais bustos da coleção. Daí a designação “Primeira”. Deste grupo fazem parte os bustos relicários das Santas Ágata e Apolónia, o busto que representa São Lourenço mártir, o busto-relicário de um bispo, e de outros dois santos não identificados, quer pela falta de inscrições nas peanhas, quer pela falta de atributos que permitam a sua identificação.



Santa Ágata



**Santo com livro não
identificado**



Santa Apolónia



**Santo nobre não
identificado**



São Lourenço Mártir



Santo Bispo não identificado

Figura 19 - Bustos-relicários que constituem o grupo iconográfico da "Primeira Família": AGAT, SLIV, APOL, NIDN, SLMR, BISP. ©Diana Cunha

4.1.1.1. Busto-relicário de Santa Ágata

O busto relicário de Santa Ágata, da coleção da Madre de Deus, não só apresenta uma inscrição na peanha que a identifica como tal (“S. AGEDA, V(virgem) M(mártir)”), como se pode ver na Figura 20, como também segura na mão esquerda um prato com os seios (Figura 21), em alusão ao seu martírio (Tavares, 2001, p. 14)(Tavares, 2001, p. 14). Com estes elementos seria possível fazer uma correta atribuição iconográfica, mesmo que não tivéssemos a inscrição identificativa na peanha.



Figura 20 - Legenda da peanha onde se lê "S. AGEDA, VM.". ©Diana Cunha



Figura 21 - Pormenor do atributo de S. Ágata: prato com seios. ©Diana Cunha

Ágata foi uma virgem siciliana, nascida na primeira metade do séc. III em Catânia, Itália, apesar de Palermo também ser mencionada como cidade natal. Os relatos da vida desta santa não são precisos e apesar das fontes contarem diferentes versões do seu martírio, elas não diferem muito entre si, levando a crer que terão por base um original comum. Há textos que relatam que o martírio da santa ocorreu em 251, durante o domínio do imperador Décio, e outros indicam o período como sendo nas perseguições de Diocleciano, no séc. IV (Crimi, 2000, pp. 79–80).

De origem aristocrática, nascida no seio de uma família nobre e abastada, terá feito o voto de virgindade a Deus ainda jovem (Tavares, 2001, p. 14)(Tavares, 2001, p. 14). Quando o

governador Quinciano soube que a jovem era cristã, no contexto da perseguição aos cristãos emitida pelo imperador Décio, tentou submetê-la aos seus desejos e persuadi-la a oferecer sacrifícios aos deuses. Não tendo conseguido, mandou-a para um bordel para ser submetida a uma violação ritual, mas milagrosamente a sua virgindade foi preservada, tal como aconteceu com Santa Inês. Depois deste episódio, foi presa e submetida a diversas torturas que culminaram com os seus seios serem amputados num acesso de raiva do prefeito, face à calma e serenidade com que a virgem encarava as torturas às quais era submetida. Durante a noite terá tido uma visão de São Pedro, que a curou miraculosamente e o governador, indignado com tal acontecimento, obrigou-a a rebolar nua sobre cacos de vidro e carvão em brasas (Gordini et al., 1998)(Gordini et al., 1998).

A lenda conta que, no momento da sua morte, e todos os anos nesse dia, o vulcão Etna entra em erupção. No momento da tortura final, o terramoto provocado pela erupção terá feito com que uma das paredes da cela se desmoronasse e caísse sobre os dois carrascos que executavam a tortura. No ano seguinte, quando o vulcão entrou em erupção e a lava ameaçou engolir a cidade de Catânia, o povo terá usado o véu que cobria o corpo da santa e a lava terá parado, fazendo com que até os pagãos, ao assistirem, se juntassem aos cristãos para dar graças à mártir (Gordini et al., 1998, p. 328)(Gordini et al., 1998, p. 328). Um anjo terá colocado uma placa de mármore sobre o seu túmulo com a promessa de que a partir de então Santa Ágata seria protetora da Sicília (Réau, 2000a, p. 32)(Réau, 2000a, p. 32).

A iconografia e representações artísticas desta santa variaram ao longo dos tempos. De uma forma geral é representada jovem, e os seus atributos pessoais são os seios cortados sobre um prato e uma tenaz na mão, embora durante muito tempo este elemento tão particular não tenha sido inserido e a Virgem era representada apenas com a palma do martírio. Na mão pode também segurar uma vela ou tocha acesas, símbolo da sua proteção contra o fogo, e um corno de unicórnio, que representa a sua virgindade.



Figura 22 - Martirio de Santa Ágata (iluminura), Sano di Pietro, c. 1470-73, © MET Museum. Fonte: <https://www.metmuseum.org/>



Figura 23 – Santa Ágata, Lorenzo Lippi, c. 1638-44, © 2023 eMuseum. Fonte: <https://blanton.emuseum.com/collections>

4.1.1.2. Bustos-relicários de São Lourenço



Figura 24 - Busto-relicário de São Lourenço Mártir.
©Diana Cunha



Figura 25 - Busto de São Lourenço Diácono.
©Diana Cunha



Figura 26 - Legenda da peanha onde se lê "S. LOVRENÇO M.". ©Diana Cunha



Figura 27 - Legenda da peanha onde se lê "S. LORENZO". ©Diana Cunha

Na coleção de bustos da Madre de Deus existem duas esculturas que estão marcadas com uma inscrição que as identifica como São Lourenço (Figura 24 e Figura 25). No entanto, apesar de a figura de S. Lourenço Diácono (Figura 25) não pertencer ao grupo da “Primeira Família”, é abordada aqui apenas por partilhar a mesma representação de santidade. Como se pode ver nas imagens, ambas as figuras usam vestes de diácono, mas a da direita segura um livro e uma grelha, que são os atributos iconográficos mais representativos da iconografia de São Lourenço, enquanto a figura da esquerda não possui nenhum desses. No entanto, a própria veste é já um atributo deste santo. Na figura da direita (Figura 25), mesmo que na peanha não estivesse escrita a inscrição identificativa (“S·LORENZO”), seria possível fazer uma atribuição iconográfica correta a São Lourenço, um dos sete diáconos romanos do Papa Sisto II, martirizado no ano de 258. No que diz respeito à figura da esquerda (Figura 24), o estudo iconográfico e hagiográfico já tivera sido realizado no contexto da dissertação de Mestrado (Cunha, 2017, pp. 103–105)(Cunha, 2017, pp. 103–105), no qual foi feita a

atribuição a este mesmo São Lourenço, não só pelo facto da figura vestir paramentos de diácono, mas também pela inscrição na peanha onde se lê “S LoVRENÇO, M”, sendo que o “M” diz respeito a mártir. É possível que originalmente segurasse na mão esquerda uma palma do martírio, e possivelmente na mão direita a grelha com a qual foi realizado o seu martírio, mas isto são apenas hipóteses e apenas nos podemos guiar pela inscrição da peanha e pelas vestes de diácono. Apesar de no contexto do Mestrado ter sido realizado o estudo para este mesmo São Lourenço, voltámos a fazer uma pesquisa para levantar outras possibilidades. Depois de consultarmos a obra *Bibliotheca Sanctorum - Enciclopedia dei Santi*, foi possível constatar que há vários santos com o nome Lourenço, e cerca de cinco que são também mártires (Amore, Boyle, Cignitti, Daniele, del Re, D’Haenens, Didier, Fernández Alonso, et al., 1996, pp. 108–148). No entanto, o diácono romano continua a ser a hipótese que mais se parece adequar.

Lourenço foi um diácono romano, nascido na província da Hispânia (atual Espanha), no território da atual Aragão, e o seu martírio aconteceu em Roma a 10 de agosto de 258 durante as perseguições aos cristãos dos imperadores Valeriano e seu filho Galiano. Depois do Papa Sisto II ter sido preso e martirizado, Lourenço foi detido e obrigado a entregar o tesouro da Igreja, que o Papa lhe havia confiado. No momento do martírio do Papa, Lourenço implorou para que este não o deixasse e gritou que já havia distribuído pelos pobres as riquezas da Igreja que Sisto lhe confiara. Ao ouvirem isto, os Ministros da Justiça prenderam-no e obrigaram-no a entregar essas riquezas. Lourenço pediu uns dias para que pudesse recolhê-las de novo e três dias depois apresentou-lhes todos os pobres, coxos e cegos cristãos, alegando que aqueles eram o tesouro da Igreja porque os verdadeiros tesouros são aqueles em quem Deus mora (Ribadaneira, 1728, p. 98)(Ribadaneira, 1728, p. 98)(Ribadaneira, 1728, p. 98)(Ribadaneira, 1728, p. 98). Perante esta afronta, o imperador condenou-o à tortura, diversas vezes, sem nunca ter perdido o espírito alegre e destemido. Já com o corpo bastante dilacerado foi por fim colocado numa grelha de ferro e queimado vivo, uma forma de morrer lenta e dolorosa, mas o mártir ainda teve espírito para desafiar o imperador dizendo “Deste lado já estou assado, vira-me do outro e assim poderás comer-me no ponto!”(Réau, 2001, p. 255)(Réau, 2001, p. 255)(Réau, 2001, p. 255)(Réau, 2001, p. 255). Há uma certa dúvida à volta da veracidade quanto ao facto de ter sido queimado numa grelha, pois este

não seria um procedimento comum dos romanos realizarem aos condenados e poderá ter sido uma invenção espanhola, talvez copiada do Oriente (Réau, 2001, p. 256)(Réau, 2001, p. 256)(Réau, 2001, p. 256)(Réau, 2001, p. 256).

O culto a este santo foi grande e extenso, e gozou de particular devoção em Espanha e Itália. Em Espanha o culto a São Lourenço começou em Aragão, a sua região natal, mas no séc. XVI estendeu-se a todo o país onde o rei Filipe II o converteu como santo nacional e dedicou-lhe o Mosteiro do Escorial que tem uma planta em forma de grelha em alusão ao instrumento do seu martírio. Já em Itália o culto foi mais extenso em Roma, onde foram construídas um grande número de igrejas a ele dedicadas e sobre o seu túmulo foi construída uma basílica pelo imperador Constantino, acima do solo, e outra pelo Papa Pelágio II, no subsolo. Apesar de mais intenso em Roma, o culto estendeu-se a outras cidades italianas e desde o séc. V não haveria nenhuma cidade que não tivesse pelo menos uma igreja dedicada em sua honra. Além de Espanha e Itália o culto do santo estendeu-se à Alemanha, a partir do séc. X e em França também se manifestou o culto ao mártir, ainda que o número de igrejas a ele dedicadas seja mais reduzido.

São Lourenço era o padroeiro dos pobres, a quem distribuiu os tesouros da Igreja; por ter sido diácono, que estavam encarregues de guardar os livros sagrados, foi considerado como o padroeiro dos arquivistas e bibliotecários; por ter sido grelhado vivo foi considerado o padroeiro dos cozinheiros (Tavares, 2001, p. 97); invocava-se o seu nome contra o fogo e era o protetor de todos os ofícios que estivessem expostos a queimaduras tais como por exemplo bombeiros, padeiros e vidreiros. No dia da festa em sua honra deveria evitar-se acender fogo nas casas e como este dia coincidia com o período em que ocorriam as chuvas de estrelas, as estrelas cadentes foram chamadas de lágrimas de São Lourenço (Réau, 2001, p. 257).



Figura 28 - Martírio de São Lourenço, com duas monjas beneditinas, Jacobello del Fiore, c. 1425, ©Rijksmuseum Amsterdam. Fonte: <https://www.rijksmuseum.nl/en>

As representações do santo na arte surgiram desde os primeiros séculos após o seu martírio e é representado com um aspeto jovem, vestindo uma dalmática de diácono, e usa tonsura. Como objetos iconográficos particulares pode segurar um livro dos Evangelhos e uma cruz processional, que era responsabilidade de guarda dos diáconos, uma bolsa ou cálice cheio de moedas de ouro, em alusão aos tesouros da Igreja que o Papa lhe confiara, e o mais comum e característico do santo é a grelha, na maioria das vezes segurando-a pela asa. A grelha também pode surgir ao ombro, debaixo do santo, pendurada ao pescoço ou bordada na dalmática. (Carletti & Celletti, 1996; Réau, 2001).

4.1.1.3. Busto-relicário de Santa Apolónia

No busto-relicário de Santa Apolónia pertencente à coleção da Madre de Deus, a figura é representada jovem, de belas feições, quase como idealizadas, e veste uma túnica e uma capa ricamente decoradas, que representam tecidos ricos bordados a ouro. Atualmente, apenas possui uma folha de palma, e não o atributo que melhor a caracteriza: a tenaz com qual foi executado o seu martírio. É possível que originalmente esse elemento existisse, e se tenha perdido. Se na peanha desta obra não se pudesse ler a preto a inscrição identificativa “S PELONIA”, e pela falta de atributos, dificilmente conseguiríamos identificá-la como sendo Santa Apolónia. Deste modo, o que nos permitiu avançar com a hagiografia da Santa foi a inscrição da peanha.



*Figura 29 - Legenda da peanha onde se lê "S. PELONIA".
©Diana Cunha*

Apolónia nasceu no séc. III em Alexandria, no seio de uma família com boa posição social e de fé, e cedo renunciou ao matrimónio para se dedicar inteiramente a Cristo. No ano de 249 um adivinho profetizou que iam ocorrer grandes calamidades provocadas pelos cristãos e a reação violenta dos romanos iniciou uma perseguição aos cristãos. Quando isto aconteceu, Apolónia era já uma mulher madura e foi presa e obrigada a renunciar às suas crenças. Como não cedeu, foi atacada tendo-lhe sido arrancando os dentes. No entanto, a virgem aguentou a dor e continuou firme nas suas crenças. Ao verem a sua inflexibilidade, ameaçaram lançá-la a uma fogueira se não renunciasse ao Cristianismo, mas foi ela quem se lançou, enquanto pedia a Deus que com o seu sofrimento intercedesse por todos aqueles que tivessem problemas ou doenças dentais, e assim sucumbiu, consumida pelas chamas (Borsari & Gassó, 2012, p. 81).



Figura 30 - Pintura sobre metal, “Martírio de Santa Apolónia”, 1600-1603, © Madrid, Museo Nacional del Prado. Fonte: www.museodelprado.es

As primeiras referências ao seu martírio aparecem numa carta escrita por Dionísio de Alexandria dirigida a Fábio, bispo de Antioquia (Turquia), no qual relata o motim e a perseguição aos cristãos, entre os quais, S. Apolónia. Após esta carta o martírio foi também mencionado por Eusébio de Cesareia na *História Eclesiástica* e ainda por Tiago de Voragine na *Legenda Áurea*. Nas primeiras menções ao martírio da Virgem terá sido descrito que esta foi apedrejada violentamente na boca de tal forma que perdeu todos os dentes. As referências posteriores é que contam a cena como a conhecemos hoje, tendo substituído a primeira versão (Réau, 2000a, p. 134). Além destes textos, as referências a esta Santa e ao seu martírio são escassas na literatura europeia da Idade Média, isto porque o facto de a santa se ter atirado para o fogo de livre vontade levanta o problema do suicídio que era muito debatido pelos principais autores cristãos da época, justificando também assim a demora da sua canonização que só aconteceu em 299, comparativamente com outros mártires da época. Apesar de ter nascido no Egipto, o culto em sua honra no Oriente foi pouco difundido pois o seu último ato foi realmente considerado como suicídio. No Ocidente a situação é diferente pois no debate sobre a categorização do suicídio, Santo Agostinho interveio e justificou a ação de outras santas mulheres que durante as perseguições se atiravam a rios com correntes fortes e mortais para não serem apanhadas e assim preservarem as suas castidades. Ainda assim, o culto a esta Santa é indiscutível e há registos de representações iconográficas da

mesma desde o séc. XIII até hoje (Borsari & Gassó, 2012). Além das representações iconográficas, o culto a esta Santa também se manteve vivo através das preces e orações a ela dedicadas, principalmente para alívio das dores de dentes, já que Apolónia foi adotada como Santa padroeira dos dentistas e das maleitas relacionadas com dentes.

Os primeiros vestígios do culto a esta Santa datam do séc. XII, em Itália, e uma das representações mais antigas é uma pintura sobre madeira de 1319 pertencente ao políptico de Santa Catarina do Museu de Pisa (Gordini & Orienti, 1998, p. 261). Apesar do culto ter sido mais intenso em Itália, com várias igrejas dedicadas em sua honra, as representações espalhadas pela Europa, desde a Dinamarca, a Espanha, entre outras, provam a ampla difusão da história da mártir e também um pouco por toda a Europa foram construídas várias igrejas e oratórios a si dedicadas (Gordini & Orienti, 1998, p. 261). O seu dia é celebrado a 9 de fevereiro.

Os símbolos mais comuns da sua iconografia são a folha de palma, símbolo do martírio, e a pinça com a qual terão sido arrancados os seus dentes. Este elemento poderia causar confusão com a imagem de Santa Ágata, a quem foram arrancados os seios com tenazes. No entanto, o que as permite distinguir é o dente que costuma estar representado preso na tenaz de Santa Apolónia. Em algumas representações a Santa aparece com um dente dourado pendurado ao seu pescoço ou entre os seus dedos (Borsari & Gassó, 2012, p. 87). Além da tenaz e da folha de palma, a imagem da Santa poderia ser representada com um livro, que representaria o seu estatuto de diaconisa.

Apesar de, segundo os relatos, Apolónia ser já uma mulher madura aquando do martírio, as representações desta são feitas com ela jovem e bonita. A imaginária popular canoniza assim uma representação idealizada da santa, inspirada em outras figuras pictóricas dos primeiros tempos do cristianismo. Pode ser representada sozinha ou acompanhada por outro santo ou santa, ou pela Virgem com o Menino. O motivo iconográfico que foi mais vezes representado é a cena do martírio da extração dos dentes. No entanto, em algumas ocasiões também foram representados momentos como a oração prévia ao atirar-se à fogueira, ou enquanto é degolada, mas este último pode ser confusão com outras histórias de mártires.

Não obstante o grande número das figurações de Santa Apolónia, as representações nunca se desviaram muito do tema principal que foi o episódio da sua morte.

Fazem parte do programa iconográfico em torno do seu culto os relicários que conservam os seus supostos restos mortais, que se encontram repartidos por várias igrejas de Roma, na Catedral de Plasencia (Extremadura), Igreja de S. Roque (Lisboa) e muitas outras igrejas europeias. A veracidade destas relíquias não pode ser totalmente comprovada pois só em relação aos seus dentes há registo de mais de 500 a ela atribuídos (Borsari & Gassó, 2012, p. 105). Relativamente aos relicários que ostentam as relíquias da santa eles são normalmente de dois tipos: os ostensórios e os bustos-relicários. Quando em busto-relicário a figura da Santa é representada vestindo tecidos ricos e mostra os atributos usuais acima mencionados.

4.1.2. Santos Franciscanos

O grupo iconográfico dos santos franciscanos engloba, tal como o nome indica, os santos que pertencem à Ordem Religiosa de São Francisco identificados pelo hábito castanho com cinto de corda e três nós que representam os três votos da Ordem. Tendo em conta que a rainha D. Leonor, após a morte do seu marido se dedicou a viver de acordo com os princípios da Ordem de S. Francisco e fundou o Convento da Madre de Deus na Ordem das Clarissas, este grupo iconográfico é de especial importância por retratar santos franciscanos, inclusive o próprio S. Francisco e a Santa Clara, os respetivos fundadores das Ordens indicadas.

Este grupo é então composto pelos bustos das Santas Clara e Isabel de Portugal, dos Santos Benedito, António, Luís, Diogo, Boaventura e Francisco e ainda pelo grupo dos protomártires de Marrocos que é por sua vez composto pelos bustos dos Santos Acúrsio, Berardo, Pedro e por dois santos que não possuem inscrições identificativas.



Figura 31 - Bustos-relicários que constituem o grupo iconográfico dos Santos Franciscanos: FASS, CLAR, BENI, ISAB, LUIS, ANTO, DIOG, BVNT. ©Diana Cunha

Uma vez que estamos a tratar do grupo dos franciscanos, parece ideal começarmos pela figura que representa o fundador da Ordem. Este busto possui uma inscrição identificativa na peanha onde se poder ler “S·FRANCISCO”, mas mesmo que não a tivesse, facilmente poderia ser feita uma atribuição iconográfica correta através da análise dos atributos que este apresenta, tais como as chagas nas mãos, e a ferida no peito, a juntar ao facto de a figura vestir, naturalmente, o hábito franciscano.

Francisco de Assis nasceu na cidade homónima, em Itália, em 1182. Era filho de Pedro Bernardone, um rico comerciante, e Pia, de família nobre da Provença. A mãe deu-lhe o nome João como nome de batismo, em honra de João Batista, mas o pai, depois de regressar de uma viagem de França, apelidou-o de Francisco (“O francês”) porque ele gostava muito do país e o seu ideal de cavaleirismo foi formado sob a influência dos trovadores provençais. Viveu uma juventude pródiga, esbanjando dinheiro da sua família com ostentações. No entanto, os negócios do seu pai, que eram o que gerava a riqueza monetária, não lhe despertaram interesse, muito menos os estudos pois o que ele queria mesmo era divertir-se e aproveitar a vida (Réau, 2000a, p. 544), mas sempre com uma delicada sensibilidade, generosidade para com os pobres e de uma moral irrepreensível. Quando tinha cerca de vinte anos, iniciou-se uma guerra entre as cidades italianas de Perugia e Assis e ele queria combater em Espoleto, entre Assis e Roma, mas ficou doente. Foi enquanto esteve doente que ouviu uma voz de um espírito celestial que lhe pedia para ele *"servir o Mestre em vez do servo"* (di Fonzo & Pompei, 1999, p. 1053).

O episódio mais marcante da vida de Francisco, ainda antes da sua total conversão à Fé, é o encontro com um leproso. Apesar da repulsa natural, venceu a sua vontade e beijou o doente, num gesto movido pelo Espírito Santo e, a partir desse momento, ele passou a fazer visitas e a servir aos doentes que se encontravam nos hospitais. Aos pobres, presenteava-os com as suas próprias roupas e também com o dinheiro que tivesse no momento. Um dia, enquanto rezava sozinho na Igreja de São Damião, em Assis, sentiu que o crucifixo falava com ele e lhe dizia *"Francisco, repara a minha casa que, como podes ver, está em ruínas"*. O santo vendeu então tudo o que tinha e levou o dinheiro ao padre da Igreja de São Damião, a quem pediu permissão para viver lá para fugir à ira do pai, desiludido com as ambições humildes

do seu filho. Não conformado, o pai foi buscá-lo e ordenou que ele voltasse para casa ou que renunciasse à sua herança. Francisco renunciou então a toda a herança e disse: "As roupas que levo pertencem também a meu pai, tenho que devolvê-las" e em seguida despiu-se e entregou as roupas ao seu pai dizendo-lhe: "Até agora tu tens sido meu pai na terra, mas agora poderei dizer: 'Pai nosso, que estais nos céus'". A renúncia pública à herança do seu pai para se casar misticamente com a "Senhora Pobreza a quem, como a Morte, ninguém abre a porta com prazer" foi o momento da conversão total no qual o jovem teria cerca de vinte e cinco anos de idade (di Fonzo & Pompei, 1999, p. 1054; Réau, 2000a, p. 544).

Durante dois anos viveu uma vida solitária, vestindo um hábito de eremita e totalmente dedicado à oração, a servir os pobres e às peregrinações, dentro e fora da sua cidade. Para cumprir o chamamento do crucifixo, além da Igreja de S. Damião restaurou outras duas, praticamente em ruínas. O ponto de viragem na vida de Francisco deu-se durante a leitura do Evangelho de uma missa celebrada numa das igrejas por ele restaurada, que abordava a missão dos Apóstolos. Durante o tempo que viveu como eremita, o que ouviu naquele Evangelho era o que ele desejou durante esses dois anos. Assim, naquele momento, ele transforma a sua veste de eremita, pondo de lado o cinto de couro, as sandálias e o bastão que usava, e cinge a sua túnica tosca com uma corda branca à volta das ancas e adiciona um capuz que era usado pelos camponeses da Úmbria e imediatamente, com grande fervor de espírito, começa a sua primeira pregação moral e penitencial na sua igreja paroquial de S. Giorgio em Assis. Depois de alguns dias, comovidos pela sua pregação e exemplo, começam a chegar até ele os primeiros membros desta nova vida, perfazendo doze, incluindo Francisco, e formando assim o primeiro grupo de "Penitenciais de Assis", também designados de Frades Menores (di Fonzo & Pompei, 1999, pp. 1055–1056). Francisco de Assis fundou então a primeira Ordem de franciscanos, aprovada pelo Papa Inocêncio III em 1210. Ao aprovar a Regra, o Papa permitiu ao grupo dos doze franciscanos pregarem em todos os lugares e inseriu-os na ordem clerical com a tonsura. Nessa mesma altura, ou provavelmente pouco depois, Francisco foi ordenado diácono e não quis ascender ao sacerdócio por humildade. Tendo então iniciado o apostolado dos frades na sua pátria, e depois de ter fundado a segunda Ordem das Clarissas com o hábito de Santa Clara, e como um verdadeiro cavaleiro de Cristo, Francisco aspirou a participar nas cruzadas e converter

os infiéis, experimentando pessoalmente o caminho das missões e martírios, rumo à Palestina, mas devido a uma tempestade foi desviado e tentou chegar a Marrocos através de Espanha. Porém, durante o caminho adoeceu e teve de parar. Por volta de 1219 conseguiu chegar ao Egito. Já de volta a Itália, lutou para manter a sua Ordem no caminho que tinha estabelecido, tendo enviado entre 1217 e 1219 os frades da Ordem a várias nações da Europa, Palestina e Marrocos, abrindo assim o vasto campo do apostolado missionário aos seus irmãos. Quando regressou do Egito vinha com uma doença ocular que o deixou muito próximo da cegueira e cerca de 1224 retirou-se em solidão para o monte Alverne onde teve uma visão no dia da festa da Exaltação da Cruz na qual um crucifixo aéreo onde Cristo, representado sobe a forma de serafim de seis asas, estava pregado e das suas feridas saíam raios que se imprimiram na pele de Francisco em forma de estigmas. Durante dois anos foi venerado como uma relíquia viva, até que faleceu em 1226 no Convento de Porciúncula, uma pequena igreja fora de Assis, atualmente contida dentro da Basílica de Santa Maria dos Anjos. Não foi aí enterrado pois o povo de Assis temeu que o povo de Perúgia, a cidade próxima, se sentisse tentado a roubar o corpo, e achou mais prudente enterrá-lo numa colina às portas da cidade.

Assim que o seu corpo foi enterrado, Francisco tornou-se uma lenda, e a sua vida foi remodelada de acordo com a de Cristo, devido às múltiplas semelhanças entre a vida e os milagres de ambos. Nestas remodelações da vida do santo, ele foi considerado como o segundo filho de Deus, pois a sua conceção foi anunciada à sua mãe por um anjo, e tal como Jesus, terá nascido num estábulo; também teve 12 discípulos e um dos quais foi rejeitado, assim como Judas tivera sido; foi tentado pelo diabo, e as suas estigmas eram muito semelhantes às de Cristo. No entanto, não se limitaram a fazer as comparações, mas sim a enaltecerem-no relativamente a Cristo. Jesus transformou a água em vinho uma vez, enquanto Francisco o terá feito três vezes; Jesus sofreu as dores da crucificação por um breve período de tempo, enquanto Francisco terá vivido durante dois anos com as chamas do episódio da Estigmatização, que é uma espécie de Crucificação sem cruz. As outras características da lenda de São Francisco foram copiadas dos milagres dos profetas do Antigo Testamento, ou da vida de santos anteriores. Assim, São Francisco tornou-se um novo Moisés ao fazer brotar água das rochas; no novo Elias que foi elevado ao céu numa

carruagem de fogo; e no novo São Bento, que se atirou nu para arbustos espinhosos para vencer uma tentação carnal; como São Bernardo, ele viu Cristo despregado da cruz; como São Martinho, ofereceu o seu manto a um homem pobre e ainda disputa com São Domingos o mérito de ter sustentado com os ombros a basílica pontifícia de São João de Latrão, ameaçada de ruína.

A iconografia de S. Francisco iniciou-se logo após a sua morte, e a seguir à Virgem Maria e aos personagens do Novo Testamento, talvez nenhuma outra figura sagrada tenha tido uma difusão tão ampla. A sua canonização aconteceu dois anos após a sua morte, pelo Papa Gregório IX e assim converteu-se num dos santos mais populares do Cristianismo. A Basílica de Assis, que foi construída para proteger as relíquias do santo, e a capela de Porciúncula, tornaram-se nos locais de peregrinação mais frequentados de Itália e foram construídas igrejas franciscanas por todo o território italiano. Além disso, os discípulos de São Francisco multiplicaram-se, constituindo esta Ordem como a mais numerosa ordem religiosa. Em relação à iconografia propriamente dita, as representações artísticas deste santo oscilam entre uma figura barbuda do séc. XIII, com rosto magro e alongado, cabelos claros e finos e barba despenteada; a figura idealizada representada sem barba, da tradição de Giotto, com cabelos escuros e rosto plano e a sorrir; e a partir do séc. XVI de volta à figura barbuda, magra, vestido muitas vezes como um capuchinho. A iconografia que pode ser descrita como Giottesca foi desenvolvida entre o séc. XIII e a Reforma e a segunda remonta ao Concílio de Trento, sendo uma criação da Contra Reforma. A iconografia da Idade Média é quase exclusivamente italiana, mas a partir do séc. XVI torna-se internacional, com maior desenvolvimento sobretudo na França e em Espanha. Apesar destas alterações nas representações morfológicas do santo, o vestuário e os atributos não sofreram alterações substanciais. O atributo constante e que permite reconhecer imediatamente o santo são os estigmas nas mãos, pés e no flanco que são representados sempre à vista e de onde, por vezes, saem raios de luz. A ferida das costelas é visível por um rasgo oval no hábito do santo. O outro atributo é o hábito de franciscano que pode ser representado de cor cinzenta, preta ou castanha, cercado na cintura por uma corda branca com três nós que simbolizam os três votos religiosos da Ordem. Nas mãos pode ser representado a segurar um livro e uma cruz.

Apesar de existir um testemunho escrito da aparência de São Francisco, feita pelo seu biógrafo Tomás de Celano, as representações artísticas não parecem ter levado em conta a descrição da figura de baixa estatura, olhos doentios e barba rala e despenteada, como é descrito. Giotto traz-nos uma versão puramente idealizada do santo, representado pela primeira vez sem barba que volta então depois a ser reintroduzida mais tarde por artistas como Tintoretto, Carracci, Greco ou Zurbarán (di Fonzo & Pompei, 1999).



Figura 32 - S. Francisco, Carlo Crivelli, 1476, INV.: NG788.6. © 2016–2023 The National Gallery. Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk>



Figura 33 - S. Francisco em Meditação, Francisco de Zurbarán, c. 1635-1639, INV.: NG230. © 2016–2023 The National Gallery. Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk>

Após o Concílio de Trento foi criada uma segunda iconografia de São Francisco, muito diferente da anterior, onde a imagem e o aspeto físico do santo foram transformados. As imagens de uma figura doce com rosto afável inspiradas por Giotto, foram substituídas por imagens com representações do santo de feições muito magras, quase fantasmagóricas, e o hábito franciscano foi substituído pelo de capuchinho. Esta transformação é sobretudo visível na obra de El Greco, que dedicou cerca de 50 pinturas ao santo, datadas entre aproximadamente 1586 e 1614, nas quais maioritariamente o santo é representado em oração diante do crucifixo ou em meditação com uma caveira nas mãos. Pensa-se que a imagem de São Francisco criada por El Greco poderá ter sido inspirada em São Francisco de Toledo, um monge de um convento vizinho da casa onde o pintor morava. Não obstante, este modelo ganhou força na arte espanhola do séc. XVII e refletiu-se não só nas pinturas de Zurbarán,

como também nas esculturas de Pedro de Mena. Dos diferentes episódios da vida do Santo que anteriormente eram representados, nos pintores da Contra Reforma apenas a Estigmatização foi mantida, mas adquiriu um caráter diferente, teatral, típico da época (Réau, 2000a, pp. 558–560). “(...) A arte da Contra Reforma sentiu a necessidade de reapresentar, mesmo com acentos patéticos, o espírito de penitência do qual nasceria a grande reforma dos costumes cristãos, promovida e decretada pelos cânones do Concílio de Trento.” (di Fonzo & Pompei, 1999, pp. 1130–1131).

Além de apresentar os tradicionais símbolos iconográficos como as chagas nas mãos e flanco, e o hábito franciscano, o busto relicário de S. Francisco da coleção da Madre de Deus traduz o modelo iconográfico inserido após o Concílio de Trento pois a figura apresenta a feição magra e com longa barba, em vez de uma figura doce e de aspeto idealizado.

4.1.2.1. Santa Clara

Apesar do busto de Santa Clara não possuir o ostensório, que é o atributo com o qual é mais frequentemente representada, a escultura apresenta na peanha uma inscrição identificativa onde se lê “S·CLARA” que nos permitiu realizar o estudo hagiográfico para esta Santa. Sem esta inscrição e na falta de atributos, seria difícil realizar uma identificação absoluta, não obstante o hábito e a própria posição das mãos da escultura. Mesmo não existindo este elemento particular da iconografia de Santa Clara, crê-se que originalmente seguraria o ostensório devido, como referimos, à posição em que as mãos da figura se encontram.



Figura 34 - Legenda da peanha onde se lê "S. CLARA". ©Diana Cunha

Santa Clara, também conhecida como Clara de Assis, terá nascido na cidade italiana que lhe dá o nome, em 1193, no seio de uma família nobre, e desde cedo mostrou a sua vocação religiosa. Em 1211, ainda jovem e impressionada com as pregações de Francisco de Assis, deixou a casa dos pais, entregou todos os seus bens aos pobres e foi recebida na capela em Porciúncula por S. Francisco, vestindo aí o hábito franciscano e pronunciando os votos de pobreza, castidade e obediência. Terá sido o próprio Francisco que lhe terá cortado os cabelos e ungido a corda franciscana. Orientada por Francisco, entrou para um convento beneditino de S. Damião, acompanhada pela sua irmã Inês. Poucos anos depois mudou-se para uma casa ao lado da igreja de São Damião onde fundou a Ordem das Clarissas Pobres, guiada por Francisco de Assis, e à qual se juntaram a sua mãe, Ortolana, e a sua outra irmã, Beatriz, e ali permaneceu por mais de 40 anos vivendo em clausura total e a seguir uma regra austera. O Papa Inocêncio III concedeu à Ordem das Clarissas a regra da pobreza absoluta e, ainda em vida, Clara soube que já havia conventos da sua Ordem por toda a Itália, França e Alemanha (Blasucci & Zocca, 1998).

São vários os milagres atribuídos a Santa Clara. Um dia o papa visitou-a no Convento e Clara cozinhou para ele. Quando pediu para abençoar o pão, o papa ordenou que fosse a Santa a fazê-lo. Quando terminou, todos os pães estavam marcados com o sinal da cruz.

Entre outros episódios está também a invasão do seu convento por muçulmanos: quando em 1230 os sarracenos (muçulmanos) invadiram o convento de São Damião as freiras, assustadas, correram até Santa Clara. Ela foi até a porta do convento levando o Santíssimo Sacramento numa custódia (pequeno ostensório), pedindo a ajuda do céu e então, do cálice saiu uma voz que disse: "Eu as guardarei sempre!" No mesmo instante os invasores fugiram dizendo terem visto uma luz mais forte que a do sol emanando do ostensório. Em 1234, ocorreu outro milagre parecido, que teria impedido que as tropas de novos invasores tomassem a cidade de Assis. No final da sua vida ela teve visões que pareciam projetadas na parede do seu quarto. Um ano antes de falecer, em 1253, assistiu a uma celebração da Eucaristia sem precisar de sair do seu leito. Por este motivo foi considerada santa padroeira da televisão. No momento da sua morte, a irmã, que estava ao seu lado, viu entrar no quarto uma procissão de virgens coroadas que cobriram a Santa com um manto dourado, enquanto a Virgem Maria recebia a sua alma.



Figura 35 - Santa Clara, Andrés López Polanco, 1608, © Madrid, Museo Nacional del Prado. Fonte: www.museodelprado.es

Nas representações iconográficas, tanto surge representada jovem, como idosa. Veste o hábito franciscano com o cordão de três nós representativos dos votos da Ordem e um manto com listras horizontais (Réau, 2000a, p. 310)(Réau, 2000a, p. 310)(Réau, 2000a, p. 310)(Réau, 2000a, p. 310), e os seus atributos são uma custódia, em alusão à custódia com que afastou os muçulmanos, uma cruz com um ramo de oliveira, em alusão ao seu amor pelo

crucifixo, e uma flor-de-lis, símbolo da pureza e virgindade. O hábito franciscano com que é representada é o tradicional hábito castanho das monjas Clarissas e com um véu preto. Este hábito é um sinal de pobreza e desapego das coisas mundanas e um símbolo de profunda espiritualidade e também pode surgir representado nas cores cinzento e preto. O hábito usado pelos religiosos é sinal de consagração a Deus. Como também foi adotada como santa padroeira dos cegos, também pode surgir com uma lanterna ou uma lamparina de barro antiga. É também a santa padroeira da cidade de Assis, dos cegos, das lavadeiras, dos vidraceiros e dos artistas em vidros.

O busto relicário de Santa Clara da coleção da Madre de Deus representa uma figura com um aspeto mais maduro, apesar do rosto imaculado. A figura veste o hábito franciscano, de cor castanha, com o cinto de corda, no qual se vê apenas um dos três nós, e usa o véu preto que simboliza os votos perpétuos feitos pela religiosa como o seu despojamento do mundo e a sua entrega total a Deus. Por cima do hábito usa um manto, mas nesta escultura ele é decorado com os mesmos motivos da veste e não com listras horizontais.

4.1.2.2. São Luís Bispo

Mesmo que o busto de S. Luís Bispo, também comumente designado de São Luís de Toulouse, não possuísse uma inscrição identificativa na peanha onde se lê “S·LUIIS BISPO”, apenas poderíamos apontar hipóteses sobre a atribuição desta imagem pela forma como está vestida. A imagem veste o hábito franciscano castanho, com o cinto de corda à cintura onde se vêem dois dos três nós que representam os três votos da Ordem Franciscana, mas o facto de usar uma mitra e capa pluvial e a mão direita em gesto de bênção, permitira afunilar a nossa pesquisa por santos bispos franciscanos.



*Figura 36 - Legenda da peanha onde se lê "S·LUIIS * BISPO". ©Diana Cunha*

Luís de Toulouse, ou Ludovico de Anjou (Felici Castell, 2015, p. 199), nasceu a 9 de fevereiro (Ruiz Maldonado, 2014, p. 634) de 1274, mas as fontes não são coerentes quanto ao seu local de nascimento. Nas fontes consultadas o local de nascimento é apontado como sendo Brignoles, na Provença (França) (Pásztor, 1996, p. 300) e Nocera, em Salerno (Itália) (Ruiz Maldonado, 2014, p. 634). Luís foi o segundo filho de Maria da Hungria, filha de Estevão IV, rei da Hungria, com Carlos II de Anjou, rei de Nápoles e governador da Provença, ligado às principais casas governantes europeias. Teve uma vida curta, falecendo aos 23 anos de idade, e durante quase metade da sua vida esteve preso. No entanto, a sua origem nobre, juntamente com o exercício das virtudes cristãs, tendo como modelo São Francisco, fizeram dele uma figura singularmente popular nos séculos XIII e XIV. Por ser filho do rei de Nápoles viu-se envolvido nas lutas familiares com Aragão, devido à má gestão política de seu avô Carlos I de Anjou na Sicília. Com o fim do reinado da Casa da Anjou em favor da Coroa de Aragão no território Siciliano, foi preso por volta de 1288 e levado para Espanha por ordem de Pedro III de Aragão, juntamente com dois dos seus irmãos, e só foram libertados após 7 anos de prisão (Ruiz Maldonado, 2014). No primeiro ano esteve preso no castelo de Moncada; de 1289 a 1293 esteve no castelo de Siurana; em 1293 passou alguns meses em Castela e no resto do ano, até meados de 1294, em Barcelona. Ainda nesse ano foi

levado de volta para o castelo de Siurana onde permaneceu até outubro de 1295. Durante este período viveu com dois franciscanos que terão tido uma grande influência na vida de Luís (Pásztor, 1996, p. 300). Quando foi preso tinha apenas cerca de 14 anos, mas aceitou o acontecimento com humildade e paciência pois já estaria acostumado com uma vida de penitência. Segundo a sua mãe, desde tenra idade que preferia dormir no chão duro e frio ao invés de nas confortáveis camas reais e palacianas, e assim, o período em que esteve preso só contribuiu para vincar ainda mais a fé e santidade do jovem príncipe. Ele via aquilo como uma forma de se identificar com os sofrimentos de Cristo e aproveitou para transmitir a ideia aos seus irmãos. Durante as saídas que lhes eram permitidas, Luís aproveitava para visitar os pobres a quem consolava e curava as feridas e durante o período de cativo a sua formação cristã foi acompanhada pelos frades da Ordem de São Francisco. Ansioso para imitar Cristo renunciando às vaidades mundanas em favor de uma intensa vida interior, professou na ordem franciscana no final da sua curta vida. (Ruiz Maldonado, 2014, pp. 234–235)

Com o regresso da paz entre as famílias de Aragão e Anjou, os três príncipes foram libertados e foi acordado o matrimónio entre a irmã de Luís, Blanca de Anjou, com Jaime II de Aragão, e a Luís estaria prometida a princesa aragonesa Violante, matrimónio ao qual o Santo negou porque o seu sonho era pertencer à Ordem franciscana. Entretanto Luís adoece gravemente, mas curou-se milagrosamente, acontecimento que ele atribuiu a Cristo, a quem havia prometido converter-se em monge franciscano se recuperasse a sua saúde. Coincidindo com a sua libertação, cerca de 1295, o seu irmão mais velho morre, colocando-o como herdeiro do trono, ao qual renunciou, tal como ao matrimónio, ingressando por fim nas ordens menores. Ainda nesse mesmo ano, em dezembro, foi para Roma onde o Papa Bonifácio VIII o nomeou subdiácono. A renúncia ao trono a favor do seu irmão imediato Roberto aconteceu apenas nos primeiros dias do ano de 1296, em Nápoles, altura e local onde Luís foi ordenado diácono e padre. No entanto, ele ainda não tinha cumprido o sonho de pertencer à Ordem Franciscana. Com a morte do bispo de Toulouse, ocorrida em Roma nos finais de 1296, o Papa Bonifácio VIII quis que Luís fosse o seu sucessor, proposta que aceitou com a condição de antes ingressar na comunidade franciscana. Assim se sucedeu, recebendo o hábito franciscano dado pelo general da Ordem e poucos dias depois foi então nomeado bispo de

Toulouse. Apesar da condição de bispo, Luís continuou a viver sobre o ideal de pobreza, um dos seus maiores desejos, e pouco tempo depois, no dia 19 de agosto de 1297, morreu de doença em Brignoles, na região da Provença (Ruiz Maldonado, 2014, pp. 235–236).

Em 1300 o seu pai nomeou um procurador da cúria pontifícia com o objetivo de promover a causa da canonização do seu filho, e este processo resulta do facto de que em volta do túmulo de Luís aconteciam milagres, logo desde o ano que foi sepultado (Pásztor, 1996, p. 304). O processo da sua canonização foi longo e só finalmente declarado santo pelo Papa João XXII a 7 de abril de 1317, fazendo dele o terceiro franciscano a alcançar a santificação, depois de São Francisco e Santo António (Ruiz Maldonado, 2014, p. 645).

O culto a este santo terá começado logo após a sua canonização, mas inicialmente era secundário e apenas cresceu quando em 1423 a frota aragonesa, no contexto da conquista de Nápoles, invadiu a cidade de Marselha e levou as relíquias de S. Luís como espólio de guerra para Valência, cidade da qual se tornou padroeiro. As relíquias foram depositadas numa capela construída na catedral de Valência e o culto a este santo foi particularmente importante nesta cidade (Felici Castell, 2015, p. 199).

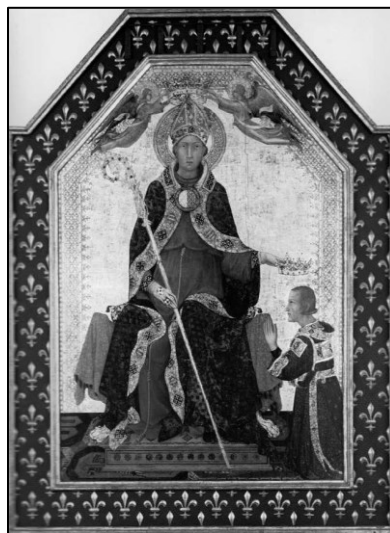


Figura 37 - São Luís Bispo, Simone Martini, c. 1317, Nápoles, Museu Capodimonte. Fonte: (Felici Castell, 2015)

A iconografia de São Luís tem origem no mesmo ano em que faleceu através de uma pintura encomendada pelo seu irmão Roberto, na qual o santo é representado entronizado com o

hábito franciscano e vários ornamentos de bispo como a mitra, a capa pluvial e o báculo, e está a coroar o seu irmão, a quem passou a sucessão do trono (Figura 37). A partir daqui, nas representações artísticas, é deste modo que a figura do santo aparece vestido, com as duas vestimentas, de franciscano e as de bispo, pois terá sido assim que o Papa Bonifácio VIII lhe terá ordenado para se vestir, para não ferir ainda mais o orgulho do seu pai, mas também porque foi sepultado com ambas as vestes, conforme consta no seu testamento (Felici Castell, 2015, p. 203). É no séc. XV que se introduz um elemento-chave na iconografia do santo: a capa pluvial decorada com flores de lis douradas sobre fundo azul. A flor de lis é o símbolo da monarquia francesa e da família Anjou.

O busto relicário de S. Luís da coleção da Madre de Deus veste o hábito franciscano e usa os atributos que o identificam como bispo tais como a capa pluvial vermelha por cima do hábito e a mitra, tal como também se observa nas mais variadas representações artísticas deste santo. Além destes elementos, a mão direita em posição de bênção é também um elemento identificativo da sua condição de diácono e a posição da mão esquerda indica que possivelmente seguraria um báculo que se terá perdido.

4.1.2.3. Santo Benedito

Mesmo que o busto do Santo Benedito não possuísse uma inscrição identificativa na peanha



onde se lê “S[^]BENEDITO”, seria possível fazer uma atribuição segura pelos elementos iconográficos que esta escultura apresenta. O facto de ser um santo negro já iria restringir a pesquisa e, além da etnia, a figura veste um hábito franciscano. Além destes dois elementos, a figura segura no regaço com a mão esquerda um molhe de flores, e na mão direito um pedaço de tecido enrolado que aparenta ser um pergaminho, mas como vamos ver mais à

frente, é um atributo particular da iconografia deste santo.



Figura 38 - Legenda da peanha onde se lê "S[^]BENEDITO". ©Diana Cunha

Benedetto Massenari, nome de batismo, também conhecido em português como Benedito o Mouro (de Palermo), Benedito Africano ou Benedito o Negro, filho de Diana Larcari e Cristoforo Manassari, nasceu em San Fratello (Messina), na ilha de Sicília, em Itália, por volta de 1526⁴⁹, no seio de uma família pobre, cristã e descendente de escravos negros trazidos de África. Durante a adolescência guardava o rebanho do seu mestre e desde então, pelas suas virtudes, passou a ser chamado de “santo mouro”. Aos 18 anos decidiu dedicar a sua vida ao serviço de Deus e aos 21 entrou na comunidade de monges eremitas fundada perto da sua cidade natal por Jerónimo Lanza, e que viviam segundo a Ordem de São Francisco. Para viver segundo os preceitos da Ordem fez então os votos de pobreza, castidade e obediência, e era muito procurado pelo povo que desejava ouvir os seus conselhos e orações. Quando os eremitas se mudaram para o Monte Pellegrino para viver em maior solidão, Benedito acompanhou-os. Com a morte de Lanza, Benedito é eleito

⁴⁹ Na porta da sua cela do Convento de Santa Maria de Jesus de Palermo, há uma placa em italiano que indica que aquela cela tivera sido a sua e em baixo tem as datas de 1524-1589 que apontam o seu nascimento e morte.

superior pelos irmãos. Em 1562 o Papa Pio IV retirou a aprovação que Júlio II havia concedido àquele instituto, e convidou os religiosos a ingressarem numa Ordem à sua escolha. Benedito ingressa então na Ordem dos Frades Menores no Convento dos Capuchinhos em Santa Maria de Jesus, em Palermo, onde viveu durante vinte e quatro anos. No início da sua vivência neste Convento exercia o ofício de cozinheiro. Devido à sua vida exemplar de piedade, sabedoria e santidade, e ao seu trabalho exemplar e devoção, em 1578 foi eleito como Superior do Mosteiro. Apesar de leigo e analfabeto, pois não havia sido ordenado sacerdote, desempenhou as suas funções com grande sucesso durante três anos. Tinha o dom da sabedoria e os teólogos vinham de longe para conversar e aprender com ele. Ao terminar o seu tempo como Superior, voltou às cozinhas do convento, mas com muita humildade e alegria (Morabito, 1998; Sardella, 2000). No dia 4 de abril de 1589 morre com 65 anos, em Palermo e em 1611 o seu corpo foi trasladado para uma urna de cristal na Igreja de Santa Maria em Palermo, onde permanece até aos dias de hoje.

Em 1713 foi eleito como o padroeiro da cidade de Palermo, pelo senado, foi beatificado pelo papa Bento XIV em 1743 e canonizado em 1807 pelo Papa Pio VII. Os processos da sua canonização fazem referência a inúmeras curas por ele realizadas.

O culto a este santo espalhou-se inicialmente por toda a Itália, Espanha, resto da Europa e América do Sul, onde se tornou o protetor das populações negras. Em Portugal, São Benedito faz parte das chamadas “devoções negras”. Entre os séc. XVI e XVII, milhares de africanos foram trazidos como escravos. Algumas fontes bibliográficas referem que Benedito terá sido um desses escravos capturado no Norte de África, pois também foi muito comum esta prática no sul de Itália da mesma época.

São Benedito foi adotado como santo padroeiro da cozinha, dos cozinheiros, e contra a fome e a falta de alimentos pois um dos seus milagres foi a multiplicação de alimentos enquanto era cozinheiro.

A nível iconográfico, as suas representações incluem o uso de tonsura, o hábito castanho que diz respeito à vida religiosa do santo e identifica-o como franciscano, simbolizando também a sua humildade e simplicidade. Castanho é a cor da simplicidade e esta, assim como a humildade, foram as grandes diretrizes da sua vida. Muitas vezes é representado com o

Menino Jesus no seu colo e isto pode ter dois significados: o primeiro diz respeito à referência a uma experiência sobrenatural pois muitas testemunhas viram o santo em oração com o Menino Jesus nos seus braços e o segundo simboliza a presença de Deus na sua vida. Pode também ser representado com um terço que simboliza o espírito de oração e a sua devoção a Nossa Senhora, pois dedicava-se todos os dias à oração do santo Rosário.

O busto de S. Benedito da coleção da Madre de Deus é representado sem tonsura, veste o hábito franciscano e no seu regaço segura, com a mão esquerda, um molho de flores (aqui representado por três flores vermelhas) e, na mão direita, um pedaço de tecido branco enrolado⁵⁰. Da pesquisa realizada por imagens escultóricas que representassem este santo, muitas foram as que se assemelham a este busto, na medida em que são representadas com o cabelo completo e encaracolado, a segurar um molho de flores num dos braços e um pedaço de tecido na outra mão. O facto de ser representado com o cabelo completo e com um aspeto mais jovem remete para o período anterior a ter-se tornado frei. O denominador comum destas imagens é o facto de serem de produção brasileira e que estarão ligadas a dois episódios de milagres. As flores dizem respeito a um episódio semelhante ao do milagre das rosas da Rainha Santa Isabel de Portugal.

As esculturas de S. Benedito começaram a surgir no séc. XVII em Itália, mas rapidamente a fama se estendeu a Espanha e Portugal, nascendo daqui três modelos iconográficos. O modelo italiano figura o santo com o Menino Jesus, em alusão ao episódio da aparição da Virgem ao beato. O modelo espanhol, também denominado “O Milagre do sangue”, tem como atributo mais recorrente o coração a jorrar gotas de sangue. Neste modelo, o coração que o santo segura na mão pode ser substituído por um pedaço de tecido manchado de sangue. Por fim, o modelo português, também designado por São Benedito das Flores, apresenta atributos semelhantes ao modelo espanhol, nomeadamente o tecido manchado de sangue, e na iconografia portuguesa do séc. XVII são adicionadas as flores como atributo, baseado na interpretação das hagiografias italianas (Farias De Oliveira, 2017, pp. 219–225). Este modelo, que foi o que mais circulou em Portugal, diz respeito ao modelo do busto da

⁵⁰ Apesar do destacamento da policromia, é possível observar vestígios vermelhos que sugerem a representação de escorrências de sangue.

coleção da Madre de Deus. O facto de a figura apresentar um orifício no topo da cabeça poderá significar que originalmente usaria também um resplendor, que, entretanto, se terá perdido, e que seria um elemento comumente utilizado nas representações de santidades.

4.1.2.4. São Diogo

O busto relicário de São Diogo veste um hábito franciscano e segura no regaço com a mão esquerda um molhe de flores, e entre o braço direito um crucifixo. Estes três elementos seriam suficientes para fazer uma correta atribuição iconográfica, como vamos ver mais à frente, mas a inscrição identificativa na peanha não deixa dúvidas de que se trata de uma representação de S. Diogo.



Figura 39 - Legenda da peanha onde se lê "S · DIOGO". ©Diana Cunha

Diogo de Alcalá, nasceu por volta de 1400 em San Nicolas del Puerto, Andaluzia (província de Sevilha), filho de pais simples e muito pobres dos quais não se conhece os nomes. Desejoso de viver em solidão e penitência, ainda muito jovem, viveu como monge eremita durante muitos anos na igreja de S. Nicolas, na sua cidade natal. Alimentava-se com os produtos da pequena horta que cultivava e produzia cestas de vime e pequenos utensílios para uso doméstico, como colheres e saleiros, que dava ao povo em troca de roupas, nunca aceitando dinheiro. Rapidamente ganhou fama de santidade pela sua piedade e bondade que foram reconhecidas. Foi talvez essa fama, não desejada, que apressou nele o amadurecimento da intenção de ingressar no Convento dos frades menores de Arizafe, próximo de Córdoba, onde completou o noviciado como irmão leigo. Em 1441, no tempo das colonizações espanholas, foi enviado como missionário às Ilhas Canárias para evangelizar os nativos, caídos em superstições idolatras. Em 1446 foi eleito para guardião do convento de Fuerteventura, ainda que não fosse padre, mas a obediência fê-lo aceitar. Trabalhou com particular empenho em defender os nativos da rapidez com que as povoações eram conquistadas e como eram colocados como escravos pelos dominadores, o que não foi bem visto pelos colonizadores e, face a estas dificuldades e oposições, quis regressar a Espanha em 1449. De lá, no ano seguinte, embarcou numa peregrinação a Roma com o confrade Afonso de Castro, para as celebrações do Jubileu e auxiliar na canonização do Franciscano Bernardino de Siena. No convento onde os dois religiosos ficaram penetrou a

epidemia que devastou Roma naquele ano e quase todos os frades, que eram muitos, adoeceram. Diogo, combinando cuidados humanos e dons divinos, esforçou-se tanto para curar como fornecer os alimentos necessários, que eram escassos, mesmos apesar das medidas da autoridade pública. Curou muitos deles com orações e o simples toque das mãos. Ali era respeitado e venerado, mas voltou para casa onde residiu em outros conventos antes de a morte o levar à vida eterna, em Alcalá de Henares, perto de Madrid, a 12 de novembro de 1463. Filipe II de Espanha insistiu muito junto do Papa Sisto V para que este concedesse a Diogo as honras dos santos, atribuindo-lhe a salvação milagrosa e proteção do seu filho D. Carlos, vítima de uma queda séria. Com a santidade reconhecida, a canonização acontece a 2 de julho de 1588 pelo Papa Sisto V e o seu dia festeja-se a 14 de novembro, sendo um dos santos mais populares em Espanha e na América Latina (Leonardi et al., 2000, pp. 618–619; Sabatelli & Celletti, 1995).



*Figura 40 - San Diego de Alcalá, Francisco de Zurbarán, c. 1658. © Madrid, Museo Nacional del Prado.
Fonte: www.museodelprado.es*

Após a canonização deste santo, a Ordem franciscana apressou-se a criar imagens para o representar e por isso, a iconografia deste santo remonta apenas ao séc. XVI, época em que foi canonizado. O escultor espanhol Juan Martínez Montañés terá desempenhado um papel fulcral na criação do modelo iconográfico de S. Diogo. Supõe-se que a primeira representação do mesmo terá sido executada por volta de 1589, encomendada para o

Convento de São Francisco de Cádiz, mas a sua existência terá sido curta pois durante a Tomada de Cádiz, em 1596, ela terá sido destruída. No entanto, a escultura que produziu em 1590 para o Convento de Aiamonte ainda se conserva, apesar de bastante alterada devido a intervenções de conservação e restauro. Nesta figura, Diogo é representado em corpo inteiro, abraçando a Cruz, com um rosto maduro e de expressão grave e fechada (Figura 41). Este terá sido o modelo mais utilizado pelo escultor, e que serviu de modelo para outros artistas. A origem da representação do santo a abraçar a cruz pode estar num soneto escrito em 1588 em comemoração da canonização do santo onde a metáfora da hera que se agarra ao tronco terá dado origem à imagem do santo agarrado à cruz (Moreno Arana & Romero Dorado, 2020, p. 41):

*“La verde yedra al verde tronco asida,
trepando por sus ramas tanto crece,
que yedra el árbol y ella árbol parece
enlazada en sus brazos sostenida. [...]
Así a la cruz divina, Diego, asido,
sus brazos con los vuestros enlazados,
arribásteis por ella al alto cielo”*

*“A hera verde ao tronco verde se
agarra,
trepando pelos seus galhos cresce
tanto,
que cobre a árvore e a árvore parece
vestida no enlace dos seus braços.
[...]
Assim à cruz divina, Diogo, agarrado,
com seus braços enlaçados nos dela
(da cruz), ascendeste ao céu por ela”*

A imagem escultórica produzida por Montañés criou um modelo que une o abraço da cruz ao milagre das rosas, ainda que este segundo seja feito de forma indireta, pelo volume das mangas do hábito onde, segundo alguns relatos antigos, o santo escondia os pães para distribuir. Apesar de nesta representação a alusão ao milagre das rosas não ser feita diretamente, na maioria das representações do santo, tanto pictóricas como escultóricas, ele é representado com as flores ligeiramente embrulhadas no seu hábito, como vemos no exemplo escultório de Gregório Fernández (Figura 42) (Moreno Arana & Romero Dorado, 2020)

Os seus atributos são o pobre hábito feito de um tecido de lã cinza, com o cordão franciscano, e as chaves que indicam os deveres de porteiro e cozinheiro do convento. Por vezes podem ser representados ramos de rosas em memória do milagre em que transformou o pão em flores, que escondia dos seus superiores, para distribuir aos pobres.



Figura 41 - San Diego de Alcalá, Iglesia de San Francisco, Sanlúcar de Barrameda, c. 1590-1591. © Fotografia: Óscar Franco Cotán. Fonte: (Moreno Arana & Romero Dorado, 2020, p. 34)



Figura 42 – S. Diogo de Alcalá, Gregório Fernández, c.1610, Museu Nacional de Escultura, Valladolid. © Diana Cunha, 2021

Representações populares e isoladas de S. Diogo podem ser encontradas em igrejas espanholas da Ordem Franciscana: entre as mais conhecidas está a pintura de Zurbaran em que o santo é representado com as rosas do milagre. Os documentos iconográficos mais importantes da vida de Diogo são dois ciclos de Murillo e Annibale Carracci: o primeiro foi pintado em 1646 para o mosteiro franciscano de Sevilha e hoje, dividido em partes, está exposto em três museus diferentes com cenas diferentes - a primeira representa Diogo em ascensão em frente a um crucifixo, a segunda diz respeito ao milagre das rosas e a terceira é a chamada “cozinha dos anjos” cuja cena representa anjos a auxiliarem Diogo na sua função de cozinheiro no Convento de Alcalá. O segundo ciclo, pintado por Annibale Carracci, retrata entre outras, cenas dos seus quatro milagres: o milagre das rosas, a aparição de um anjo durante uma viagem, o milagre em que curou um homem cego e o em que salvou uma criança das chamas (Moreno Arana & Romero Dorado, 2020; Sabatelli & Celletti, 1995).

No busto pertencente à coleção do Convento da Madre de Deus, Diogo é então representado com o hábito franciscano, abraçando a cruz com o braço direito, e segurando as flores no seu colo com a mão esquerda, aliando as duas representações mais comuns na iconografia do santo, como foi descrito acima, e traduzindo a influência do modelo espanhol.

4.1.2.5. Santo António

O busto relicário de Santo António da coleção da Madre de Deus apresenta uma inscrição identificativa na peanha onde se lê “S[^]ANTONIO” e este foi o elemento principal pelo qual nos guiámos para realizar o estudo hagiográfico deste santo. Isto porque os elementos iconográficos da figura permitir-nos-iam apontar pistas, pois veste o hábito franciscano, usa tonsura e segura um livro aberto na mão, de onde sai um espigão de ferro onde estaria inserido um elemento iconográfico em falta e crucial na iconografia de Santo António, como vamos ver mais à frente. No entanto, este elemento perdeu-se e se na peanha não tivéssemos a inscrição identificativa, só poderíamos levantar hipóteses. Esse elemento em falta seria a figura de um Menino Jesus e a figura representa então o busto de Santo António de Lisboa, ou de Pádua.



Figura 43 - Legenda da peanha onde se lê "S[^]ANTONIO". © Diana Cunha

António foi um santo que nasceu em Lisboa por volta de 1190-95 e faleceu em Pádua, cidade onde deixou as maiores marcas da sua vida apostólica e onde o seu túmulo é venerado. Por ter nascido em Lisboa, no Martirológio Romano é apelidado de *Lusitanus* e em Portugal é chamado de António de Lisboa. No entanto, pela importância que teve na cidade de Pádua, também é comumente chamado de António de Pádua. Nasceu no seio de uma família nobre e o seu nome de batismo era Fernando. Por volta dos 15 anos, ou entre os 19 e os 20, entrou para os Cónegos Regrantes de Santo Agostinho do Mosteiro de São Vicente de Fora, em Lisboa, e ficou lá cerca de dois anos, tendo depois ido para o Mosteiro de Santa Cruz, em Coimbra, onde frequentou e completou o estudo das Sagradas Escrituras e dos Padres. Foi em Coimbra que, por volta de 1219, foi ordenado sacerdote e em 1220, impressionado com a sorte e martírio dos protomártires franciscanos, ou Santos Mártires de Marrocos, que conheceu quando eles estiveram de passagem em Coimbra (Tavares, 2001, p. 22), pediu para entrar na Ordem dos Frades Menores, que tivera sido fundada em 1209, por Francisco de Assis, e alterou nessa altura o seu nome para António. No mesmo ano que entrou para a

Ordem, partiu em missão para Marrocos, mas lá ficou gravemente doente e acabou por decidir regressar a casa. No entanto, uma tempestade desviou o curso do barco fazendo com que o navio desse à costa da Sicília na Primavera de 1221. No mesmo ano, em Assis, participou no designado “capítulo das esteiras”⁵¹ onde se encontrou com Francisco de Assis. Após esta festividade dirigiu-se à província de Emília-Romanha, uma região no Norte de Itália, autorizado pelo próprio provincial Frei Graziano, e onde foi designado para o eremitério de Monte Paolo, onde viveu em oração e penitência. Ali passou despercebido pelos próprios frades até ao dia que discursou numa ordenação sagrada e surpreendeu todos com a sua sabedoria. Grande parte da sua vida dedicou-a à pregação, por vários locais, erradicando a heresia e reformando costumes. Entre 1223 e 1225 lançou as bases da escola teológica franciscana e entre 1225 e 1227 esteve no sul de França onde ensinou e pregou em várias cidades. Em 1227 regressa a Itália e é nomeado Ministro da província de Emília e terá exercido esse cargo até ao ano anterior à sua morte. Escreveu importantes documentos tais como os Sermões Dominicais e, devido à sua sabedoria, foi apelidado de “Arca do Testamento” pelo Papa Gregório IX. Quando o cargo de provincial terminou, em 1230, regressou a Pádua, mas antes de morrer ainda escreveu outros sermões e pregou noutras localidades. Cerca de vinte dias antes da sua morte retirou-se em solidão para Camposampiero, perto de Pádua, onde o seu amigo Conde Tiso construiu uma cela suspensa nos galhos de uma grande noqueira, de onde António pregava às multidões. Ao piorar da doença que sofria há já algum tempo viu-se obrigado a voltar para Pádua, mas no caminho teve de parar no Convento de Arcella, onde teve uma visão de Cristo, e onde acabou por falecer na noite de 13 de junho de 1231. O seu corpo foi transferido para Pádua e enterrado na igreja de Santa Maria Mater Domini. Além dos importantes sermões escritos ao longo da sua vida, o santo terá realizado ainda vários milagres, dos exorcismos às profecias, das curas às ressurreições, mas após a sua morte há vários relatos de milagres realizados pelo santo, principalmente na cura de várias doenças incluindo cegueira, surdez, paralisia, epilepsia, ressurreições, entre muitos outros. Daí advém a reputação de “santo dos milagres”. O Papa

⁵¹ Tradição muito antiga que remonta aos inícios da fraternidade franciscana. Na altura da festa de Pentecostes, os frades dirigiam-se a Assis onde dormiam sobre esteiras de palha pois não havia espaço suficiente (Rausser, 2021)

Gregório IX foi o responsável pela rápida canonização do santo que ocorreu no dia 30 de maio de 1232 (Brufani, 2000; Leonardi et al., 2000, pp. 235–243; Stano et al., 1998).

Logo após a sua morte aconteceram as primeiras manifestações do culto a este santo, que se intensificaram após a canonização e que, até o final do séc. XV, permaneceu localizado em Pádua (Réau, 2000a, p. 125). O principal reflexo deste culto é a própria basílica construída em sua honra no local do seu túmulo. Esta sofreu várias intervenções ao longo dos anos e contém um grande número de obras excepcionais desde os bronzes de Donatello, baixos-relevos, frescos, entre outras. Mas o culto a Santo António rapidamente se estendeu, primeiramente a toda a Itália e depois por vários países, com principal importância em Portugal, França e Espanha, até se tornar praticamente global. Santo António era invocado no resgate de náufragos e na libertação de prisioneiros, na recuperação de objetos perdidos, foi adotado como padroeiro dos fabricantes de porcelana e os marinheiros portugueses invocavam-no para ter bons ventos, fixando a imagem do santo nos mastros dos navios para melhor satisfazer essas preces (Réau, 2000a, p. 126). É considerado o maior Santo português e o franciscano de maior relevância a seguir a São Francisco (Tavares, 2001, p. 22).

Relativamente à iconografia deste santo, existe uma grande riqueza em torno da sua imagem desde o séc. XIII. Considerado o franciscano mais querido pelo povo, depois de S. Francisco, a sua rápida canonização foi um fator que contribuiu em muito para essa riqueza. Crê-se que os primeiros elementos iconográficos de António derivam da imagem de Francisco e englobam o hábito franciscano, o livro na mão esquerda, rosto jovem e imberbe. As primeiras imagens de António não serão um retrato fidedigno da fisionomia do santo pois não há registos do seu verdadeiro aspeto. Apesar de existirem algumas referências que oferecem relatos de uma figura de traços grosseiros e corpulentos, de baixa estatura, ele foi representado à semelhança de S. Francisco (Réau, 2000a, p. 126). Talvez por a falta desses registos a representação da figura do santo se tenha alterado sendo que podia ser representado com barba, ou como um velho de cabelos grisalhos e rosto enrugado, e também, aos poucos atributos que são considerados os fundamentais da sua iconografia, foram sendo adicionados novos elementos ao longo dos séculos, muitas vezes copiados de outros santos ou interpretados erroneamente. Um desses elementos são as chamas que brotam da sua mão,

símbolo do amor divino, que foi introduzida no séc. XIV, e que pode ter surgido de uma confusão com Santo António Abade, e que pode surgir na variação de um coração flamejante que advém de Santo Agostinho. O ramo de lírio, símbolo de pureza, aparece no séc. XV introduzido por Donatello na estátua de bronze do santo e integra definitivamente a tradição iconográfica do mesmo, mas terá sido copiado de São Bernardino de Siena, canonizado em 1450. Um dos milagres que integra a história de António é a aparição do Menino Jesus, que é popularizado no final do séc. XVI, mas que se encontra com maior frequência na arte barroca da Contra Reforma. Sentado ou de pé sobre um livro, este tornou-se no atributo mais popular (Réau, 2000a, p. 127). As representações artísticas do santo, e de episódios específicos da sua vida, assim como os milagres, foram muito extensas em número e localização geográfica, justificado pela popularidade quase universal do mesmo. Aos atributos já mencionados foram adicionados o crucifixo florido, o peixe que ouve o sermão, ou a representação do santo pendurado nos galhos de uma noqueira (Brufani, 2000; Réau, 2000a, p. 127; Stano et al., 1998).

O busto da Madre de Deus, além de estar vestido como franciscano, apresenta o atributo mais popular: o livro aberto, onde originalmente estaria colocado o Menino Jesus, sentado ou de pé, elemento atualmente perdido.



Figura 44 - Saint Anthony of Padua, Hans Hemling, c. 1480-90, ©Art Institute of Chicago. Fonte: <https://www.artic.edu>



Figura 45 - Saint Antoine de Padoue Avec L'infant Jesus, Gaspar de Crayer, c.1655. © Madrid, Museo Nacional del Prado. Fonte: www.museodelprado.es

4.1.2.6. São Boaventura

O busto-relicário de São Boaventura veste um hábito franciscano e sobre este um pluvial vermelho, e segura um livro fechado na mão esquerda. Sem uma inscrição identificativa na peanha seria difícil fazer uma atribuição correta com apenas estes três elementos iconográficos. Assim, o estudo hagiográfico deste busto foi realizado com base principalmente na inscrição identificativa.



Figura 46 - Legenda da peanha onde se lê "S · BOAVENTURA". ©Diana Cunha

São Boaventura terá nascido em 1221 sob o nome de batismo João de Fidanza, em Civita di Bagnoregio na região de Viterbo, em Itália. A data do nascimento apontada como 1221 deriva de um documento tardio, mas a real data de nascimento poderá ter sido 5 anos antes, em 1218, o que coincidiria melhor com o facto de ele ter 35 quando terminou o seu doutoramento teológico em Paris no ano de 1253. Quando era ainda criança ficou gravemente doente e o seu pai, que era um médico famoso e bem-conceituado na região, não conseguiu curá-lo. A cura aconteceu quando a mãe pediu pela intercessão de São Francisco e esta cura foi como um sinal profético do futuro pois este santo é considerado o “segundo fundador” da Ordem franciscana (Réau, 2000a, p. 252). A sua educação e instrução foi frequentando o convento menor da cidade e depois na Universidade de Paris para estudar Filosofia e Teologia na qual mais tarde, em 1253, foi nomeado professor catedrático nessas duas matérias. Foi também lá que por volta dos vinte cinco, e já com uma maturidade bem desenvolvida, ingressou na ordem dos frades menores e apenas dois anos depois já vestia o hábito, adotando o nome de Boaventura (di Fozo & Papini, 1998; Garfagnini, 2000).

São Boaventura tornou-se amigo e companheiro de São Tomás de Aquino, outro grande nome da intelectualidade católica e também Doutor da Igreja, e esta foi uma amizade proveitosa para os dois santos e para a Igreja pois dela nasceram grandes obras literárias e espirituais que definiram rumos na Igreja pelos séculos vindouros. O santo ficou famoso como orador e teólogo quando começou a defender as Ordens Mendicantes e mais tarde, em

1257, o Papa Alexandre IV nomeou-o Superior Geral dos Franciscanos, função que ele exerceu durante dezoito anos. A sua hagiografia refere que quando os emissários do papa lhe foram levar a notícia da sua nomeação o encontraram no exterior ocupado na lavagem da louça. Quando os viu com o barrete cardinalício pediu-lhes que o colocassem no ramo de uma árvore enquanto ele acabava a sua tarefa. Assim, a inclusão deste adereço no chão aos pés de São Boaventura refere-se a este episódio e não qualquer recusa do cargo que o papa lhe atribuiu. (Alberto Casimiro, sem data, p. 482). O exercício desta função foi tão inspirador que São Boaventura passou a ser chamado de “Segundo Pai” e “Segundo Fundador” da Ordem Franciscano pois ele conseguiu unir de maneira maravilhosa as novas correntes e as antigas dentro da Ordem, dando-lhe um novo impulso. Baseado em Santo Agostinho e Platão, São Boaventura escreveu as suas obras teológicas em onze volumes, procurando sempre dar fundamentação racional às grandes verdades da Fé. Além de superior geral dos franciscanos e de escritor, São Boaventura recebeu a nomeação de bispo e cardeal por meio do Papa Gregório X e foi nesse cargo que assumiu a responsabilidade de organizar e liderar o Concílio de Lyon, em 1274, no qual teve um papel decisivo: ele conseguiu reconciliar as ordens mendicantes e o clero secular, que nessa altura ainda viviam em contendas. Este foi um dos grandes legados de São Boaventura para a Igreja. Depois disso, na cidade de Lyon, faleceu no dia 15 de julho de 1274. A sua canonização deu-se no ano 1482 quando recebeu o título de “Doutor da Igreja” por causa das suas obras (di Fozo & Papini, 1998; Garfagnini, 2000; Tavares, 2001).

O facto de ter sido canonizado tardiamente explica a pobre iconografia do santo antes do séc. XVI. Iconograficamente é então representado vestido de franciscano e com ricas vestes episcopais e de cardinal (a capa magna de cardeal surge sobre o hábito franciscano). Pode ser representado com ou sem barba e os seus atributos são a mitra episcopal e o chapéu cardinalício suspenso numa árvore em alusão à maneira simples e humilde como recebeu essa dignidade. Os franciscanos representá-lo-iam sem barba, enquanto os capuchinhos quiseram que fosse representado com barba longa (Réau, 2000a, p. 253). Pode ser representado com um crucifixo em forma de árvore e rematado por um pelicano que rasga o peito para alimentar as crias com o seu sangue, que caracteriza o santo como o autor do célebre tratado *Lignum Vitae*, e é o elemento pessoal mais distintivo. Na mão esquerda pode

segurar um livro, pois além de ser considerado Doutor Seráfico, pela sua vasta sabedoria, também escreveu a obra *Memórias de S. Francisco* (Garfagnini, 2000, pp. 414–415; Tavares, 2001, p. 33). Para evocar o título de Doutor Seráfico pode também ser representado com cabeças de serafins com três pares de asas bordados na orla da sua capa (di Fozo & Papini, 1998; Réau, 2000a, p. 253).



Figura 47 - San Buenaventura, Francisco de Zurbarán, c. 1659, © Madrid, Museo Nacional del Prado. Fonte: www.museodelprado.es

4.1.2.7. Santa Isabel Rainha de Portugal

No busto da coleção da Madre de Deus que representa a Santa Isabel, Rainha de Portugal, a figura é representada vestindo o hábito franciscano e apesar de usar um cinto de corda, não nos é possível vislumbrar os nós uma vez que a dobra do manto onde a Santa segura as flores encobririam as pontas. Apesar de as flores ali representadas não se assemelharem a rosas, podemos associá-las ao seu atributo mais particular associado a um dos milagres por ela realizados. Na mão esquerda a Santa segura um livro que é também um atributo pertencente à sua iconografia e apesar de atualmente a escultura não ostentar uma coroa, que é um elemento pertencente à iconografia da santa (Tavares, 2001, p. 79), possivelmente esse atributo existiria e estaria colocado sobre o véu da figura, pois esta apresenta um orifício nessa zona onde o objeto, provavelmente de metal (Figura 49). Mesmo que na peanha não estivesse uma inscrição identificativa onde se lê “S-ISABEL R^A DP^{AL}”, através da análise dos atributos seria possível lançar hipóteses sobre a atribuição iconográfica corresponder à Santa Isabel de Portugal.



Figura 48 - Legenda da peanha onde se lê " S-ISABEL R^A DP^{AL} ". ©Diana Cunha



Figura 49 - Vista do topo da figura onde se observa o orifício no qual poderá ter estado colocado, originalmente, uma coroa(?).

©Diana Cunha, 2018

Isabel de Aragão, Santa Isabel de Portugal, ou Santa Isabel Rainha de Portugal são algumas das designações atribuídas a “uma das figuras maiores e mais aclamadas do mundo feminino português medieval” (Ramôa, 2010, p. 63). Nasceu no ano de 1271, filha de Dom Pedro III e Dona Constança da Sicília, provavelmente em Saragoça, embora Barcelona também seja apontada como hipótese pois nesse ano a corte aragonesa terá aí residido por longo tempo. Não obstante a localização exata do seu nascimento, terá sido em Barcelona que passou a maior parte da sua infância até ter abandonado o seu reino para desposar o jovem rei português D. Dinis, aos doze anos de idade, por necessidades dinásticas (Chierotti & Celletti, 1995). Esta união revelou-se de início infeliz devido às traições do marido, as quais aguentou com bondade e paciência, tendo-se entregado à caridade e a um estilo de vida austero semelhante ao das freiras, em oração. Apesar disso, o seu casamento foi longo, tendo durado cerca de 44 anos, e do qual nasceram dois filhos, Constança e Afonso, mas o grande coração da rainha acolheu também os filhos ilegítimos do rei.

Isabel, cujo nome é dado em homenagem à sua tia-avó, Isabel da Hungria, canonizada cerca de quarenta anos antes, foi educada para ser rainha, mas desde pequena que demonstrou inclinação para jejuar, meditar e rezar, e era dotada de um grande coração, uma caridade inesgotável, bondade ingênua e uma inteligência promissora. Estas virtudes, aliadas à sua beleza suave e simpática, desencadeou em várias cortes o desejo de a acolherem como rainha, mas foi à corte portuguesa que calhou essa sorte, tendo sido escolhida pelo próprio D. Dinis, também por razões de Estado. A união de ambos significa a “primeira demonstração do êxito da política peninsular que o rei não descuroou por um segundo durante toda a sua liderança, e que foi, de facto, uma das características preponderantes da sua longa governação.” (Chierotti & Celletti, 1995; Ramôa, 2010, p. 67). Isabel acompanhou o marido em várias áreas da governação e atendeu aos interesses quer dos aragoneses instalados em Portugal, quer dos portugueses instalados em Aragão, mas teve um papel importante na mediação e pacificação dos conflitos entre o rei e o príncipe herdeiro, filho primogénito dos dois. “Esta capacidade mediadora parece ter constituído uma das grandes marcas da existência de Dona Isabel de Aragão, capacidade que se traduziu numa ação diplomática real (...) com reflexos em episódios como o Tratado de Torrelas (1304)” (Ramôa, 2010, p. 68). Após ter interferido no conflito entre rei e príncipe herdeiro, a Rainha foi acusada de apoiar

a comitiva de Afonso e ficou confinada à vila de Alenquer até que o seu marido reconheceu a sua falta e a chamou de volta para a sua beira, mostrando-lhe, como nunca antes, o seu amor e afeto (Chierotti & Celletti, 1995).



Figura 50 - Santa Isabel de Portugal, Francisco de Zurbarán. © Museo Nacional del Prado. Fonte: www.museodelprado.es

Quando fica viúva, cerca de 1325, dedicou-se inteiramente à caridade, vendeu todos os seus bens e pedras preciosas e distribuiu o valor que conseguiu pelos pobres e pelos mosteiros. Como havia prometido, vestiu o hábito franciscano e recolheu-se ao paço que havia mandado construir com ligação ao Mosteiro de Santa Clara, em Coimbra, adotando um modo de vida próximo do das clarissas, mas sem nunca se comprometer com o uso permanente do hábito franciscano e sem pronunciar os votos. Ali viveu até à sua morte, pouco mais de dez anos após a morte do seu marido, cerca de 1336. No entanto, Isabel não faleceu em Coimbra pois ao saber que o seu filho, Afonso IV, rei de Portugal, se iria bater em guerra com o rei de Castela, e à semelhança do que já anteriormente fizera, deslocou-se até Estremoz com vista ao apaziguamento da contenda, com os seus já 66 anos numa longa e penosa jornada (Leonardi et al., 2000, p. 1111). Ali foi acometida por uma febre e aos poucos, na companhia do seu filho, foi desfalecendo, acabando por morrer no dia 4 de julho. No entanto, no dia seguinte o rei ordena a transladação do seu corpo para Coimbra, cumprindo assim a vontade

da sua mãe, o qual foi depositado na arca tumular que ela própria mandara executar, no Convento de Santa Clara (Chierotti & Celletti, 1995).

Além das características de mediadora e pacificadora entre os diferentes conflitos que foram surgindo ao longo do seu reinado enquanto esposa do rei, a sua vida foi marcada também pelas esmolas, oferendas, curas, milagres e cuidados que dedicava aos homens, mulheres, e crianças pobres e doentes, aparecendo então como mãe atenta, diplomata hábil, rainha piedosa e cristã devota. No entanto, estas virtudes não seriam suficientes para ser reconhecida como santa e este privilégio só lhe pôde ser atribuído pelo reconhecimento de verdadeiros milagres, entre os quais a cura de uma criança cega e as feridas de um criado. Ela foi amada pelo povo, que via nela um anjo protetor devido à sua atenção pelos mais carenciados, mas diz-se que o seu marido não aprovava esta política social de proximidade. O milagre mais conhecido associado à sua figura consta do episódio em que um dia terá sido surpreendida pelo marido durante uma das suas ações de caridade, que lhe perguntou o que ela levava regaço. Ela levava pão para distribuir pelos pobres e pedintes, mas como sabia que isso não agradava ao rei, respondeu que eram rosas. No entanto, não era época de as rosas estarem floridas e o rei não acreditou, pedindo que ela mostrasse o regaço. Quando o fez, em vez de pão, caíram-lhe rosas do colo (Chierotti & Celletti, 1995; Ramôa, 2010). O culto a Dona Isabel e a veneração pelos seus restos mortais começou pouco tempo após a sua morte e assim, D. Manuel solicitou a canonização da mesma, tendo sido concedida a beatificação apenas em 1516 pelo Papa Leão X. No ano de 1612 o seu túmulo terá sido aberto e foi declarado por quem o viu que o seu corpo estava inteiro e incorrupto, milagre que contribuiu para a sua canonização cerca de dez anos mais tarde, a 25 de maio de 1625, pelo papa Urbano VIII (Chierotti & Celletti, 1995; Rossi Vairo, 2021, p. 17). No dia 14 de julho do mesmo ano é proclamada como padroeira de Portugal, mas é também padroeira das cidades de Saragoça e Coimbra (Réau, 2000a, p. 128).

As representações artísticas e iconográficas da Santa são variadas ao longo da história, desde escultura a pintura, e as representações da mesma possuem quase sempre os mesmos atributos iconográficos. A origem da iconografia isabelina estará no túmulo de pedra que a própria mandou executar após a morte do seu marido. O facto de ter sido a própria a dar as

indicações de como queria que o seu retrato fosse eternizado naquele monumento escultórico foi importantíssimo na definição das representações iconográficas seguintes. Após a morte do seu marido, Isabel anuncia os seus propósitos de vida declarando que iria vestir o hábito de Santa Clara em sinal de dor e luto apenas, mantendo o seu estado laical, já que não poderia ingressar na Ordem devido às regras estritas desta e da sua idade. O seu retrato no túmulo respeita então estas indicações e a Santa veste o hábito da Ordem de Santa Clara, usa a coroa na cabeça encoberta pelo véu, e as mãos, cruzadas sobre o peito seguram um livro de horas fechado. Apesar de usar o hábito franciscano inclui algumas peculiaridades tais como vestir um manto comprido até aos pés sobre o hábito, com uma orla bordada a ouro, e o cordão da cintura tem seis nós, em vez dos três que correspondem aos votos da Ordem, querendo com isto mostrar a condição secular da Rainha. A ostentação da coroa na cabeça mostra que apesar de devota, peregrina e dada à caridade, Isabel não renunciou ao seu papel de Rainha. (Rossi Vairo, 2021, pp. 26–27). No entanto, a coroa é também o atributo em comum com a sua homónima Rainha da Hungria, assim como as rosas. Além da semelhança entre atributos, Isabel de Portugal, à semelhança de Isabel da Hungria, também tratava misericordiosamente os doentes mais repugnantes. O que distingue a iconografia destas duas santas é o hábito franciscano e o bordão de peregrina da Rainha Santa Isabel de Portugal (Chierotti & Celletti, 1995). Além destes elementos, a Santa pode ser representada com um frasco de água, em referência ao episódio em que a água terá sido transformada em vinho: enfraquecida pelo jejum e pelas penitências às quais se impunha, o seu confessor aconselhou-a a beber um pouco de vinho, mas como ela insistia em abster-se, um dia a água da sua jarra transformou-se milagrosamente em vinho (Réau, 2000a).

A escultura de vulto na colunata dórica da praça de São Pedro, da escola de Bernini, representa a santa vestida de terciária franciscana sem a corda de três nós que representavam os votos da Ordem, isto porque de facto a rainha nunca professou a regra entrando na ordem. Aos seus pés tem a coroa com o intuito de exaltar a atitude humilde que tanto a caracterizou em vida e nas dobras do manto, no seu regaço, algumas rosas e uma moeda na mão, ambos atributos relacionados com o milagre das rosas. Foi esta a imagem licenciada pela Santa Sé após o reconhecimento da santidade da rainha. Uma outra escultura, também da escola de Bernini, adiciona aos elementos “oficiais” um bordão de peregrina, elemento que diz

respeito a um episódio da sua vida em que rumou a Santiago de Compostela, alguns meses após a morte do marido, para se recolher em oração junto ao túmulo do apóstolo, e durante o qual, à sua chegada, lhe foi oferecido um bordão pelo arcebispo de Santiago, que foi encontrado no seu sarcófago aquando da sua abertura em 1612 (Rossi Vairo, 2021, p. 20).

4.1.2.8. Protomártires de Marrocos

Os protomártires de Marrocos são um grupo de santos mártires franciscanos, composto por cinco elementos: Berardo, Pedro, Otto, Acúrsio e Adjunto. Na coleção de relicários da Madre de Deus encontramos três bustos com as inscrições identificativas de S. Berardo (“S. BERAARDUS”), S. Acúrsio (“S. ACCURTIUS”) e S. Pedro “S. PEDRO MARTIR”. Além das inscrições identificativas, os três vestem o hábito franciscano, usam tonsura e no topo da cabeça apresentam uma reentrância da qual escorre sangue (Figura 55) e onde possivelmente estaria colocado, originalmente, um cutelo ou espada, símbolo do martírio destes santos. Santo Acúrsio está representado com as mãos sobrepostas sobre o ventre, mas as imagens de S. Berardo e S. Pedro seguram uma folha de palma, que os identifica como mártires. No decorrer do estudo iconográfico individual destas três figuras percebemos que elas fariam então parte do conjunto de mártires denominado de Protomártires de Marrocos.



Figura 51 - Bustos-relicários de S. Berardo, S. Pedro e S. Acúrsio: BERN, SPMR, ACUR. ©Diana Cunha



Figura 52 - Legenda da peanha onde se lê "S · BERAARDUS". ©Diana Cunha



Figura 53 - Legenda da peanha onde se lê "S · PEDRO MARTIR". ©Diana Cunha



Figura 54 - Legenda da peanha onde se lê "S · ACCURTIUS".
©Diana Cunha



Figura 55 - Topo da cabeça de S. Acúrsio onde se pode ver a reentrância de onde escorre sangue. © Diana Cunha

O grupo dos protomártires de Marrocos foram os primeiros franciscanos a sofrerem o martírio em missão (Pacheco, 2013, p. 88). Quando S. Francisco fundou a Ordem, aprovada pelo Papa Inocêncio III em 1210, decidiu enviar para o Norte de África seis dos seus irmãos, com o objetivo de evangelizar aquele território. Em 1219 um grupo de frades menores, provenientes de várias cidades italianas, parte assim na primeira expedição missionária franciscana rumo a Marrocos. Inicialmente este grupo foi liderado por Frei Vital, sacerdote e pregador da Primeira Ordem franciscana, mas quando este adoeceu em Aragão, Frei Berardo de Carbio, excelente pregador e conhecedor da língua árabe (Odoardi, 1998), assumiu a orientação espiritual do grupo e continuaram a viagem até Portugal, apenas os cinco (Pacheco, 2013, p. 90)(Pacheco, 2013, p. 90)(Pacheco, 2013, p. 90). Foram recebidos em Coimbra, pela rainha D. Urraca, esposa do rei D. Afonso II, a quem comunicaram o martírio de que iram padecer e a profecia de que o primeiro dos monarcas a contemplar os seus cadáveres seria o primeiro a falecer. Coincidência ou revelação da profecia, a primeira

a falecer foi a Rainha. De Coimbra seguiram para Alenquer e depois para Sevilha, onde tiveram o primeiro contacto com os sarracenos. Entraram nas suas mesquitas e enquanto decorria uma das cinco orações diárias, proclamaram o Evangelho com ardor e denunciaram a falsidade das revelações do profeta Maomé. Confrontados com tais insultos, os sarracenos, após espancarem o grupo de franciscanos, prenderam-nos e iriam ser condenados à execução, se o príncipe herdeiro não tivesse convencido o seu pai a submetê-los a um julgamento seguindo a lei corânica de forma a evitar conflitos com a comunidade cristã. A sua punição foi então a de serem deportados para Marrocos, o que coincidiu com os interesses do grupo pois era ao Norte de África que queriam chegar. Chegados a Marraquexe, foram recebidos e acolhidos na residência de Dom Pedro, irmão do rei D. Afonso II, e nessa cidade retomaram o seu apostolado missionário com o intuito de converter os pagãos. D. Pedro suplicou-lhes para que não o fizessem, mas os cinco frades decidiram continuar até ao dia que foram surpreendidos pelo próprio rei, o califa almóada Yusuf al-Mustansir, conhecido como Miramolim de Marrocos. Ao saber disto, D. Pedro mandou escoltar os franciscanos até Ceuta, mas antes de lá chegarem conseguiram escapar e voltaram novamente a Marrocos para continuar a sua pregação. Foram várias as tentativas de D. Pedro de os tirar da cidade, mas os frades acabavam sempre por conseguir escapar e voltar a Marraquexe. No entanto dessas pregações, foram sendo alvos de espancamento e inclusive estiveram presos. Numa das tentativas de salvamento por D. Pedro, foram integrados numa expedição militar durante a qual o exército, composto por sarracenos e alguns cristãos, assistiu a um milagre realizado por S. Berardo que, em pleno deserto, fez brotar água abundante para matar a sede dos homens e animais. Quando regressaram a Marraquexe, estariam sob vigia, mas de nada adiantou pois mais uma vez conseguiram fugir e voltar para as ruas para proclamar a sua Fé. Foram novamente detidos e levados até ao Miramolim, que deixou à consignação do povo a decisão de fazerem com eles o que quisessem. Foram então torturados violentamente tendo sido agredidos e arrastados pelas ruas das cidades, sem roupa. Quando em audiência novamente com o Miramolim, foram-lhes oferecidas riquezas para renunciarem à Fé Cristã, mas estes recusaram. Furioso com tudo o que havia sido provocado pelos franciscanos, o sultão ordenou que fossem condenados à morte e, no dia seguinte, a 16 de janeiro de 1220, o próprio sultão, cortou a

cabeça pelo meio da testa, um a um. Não satisfeito, e já com os corpos dos santos jazidos no chão, cortou a cabeça a cada um deles com três espadas. (Pacheco, 2013, pp. 94–95).

Berardo seria natural de uma cidade perto de Pisa e ingressou na Ordem dos Frades Menores em 1213. Como tinha conhecimentos da língua árabe foi muito importante para o grupo tendo servido como porta-voz. Pensa-se que seria sacerdote. Otto, de origem desconhecida, terá entrado na Ordem durante a primeira década da mesma e também seria sacerdote. Pedro, precedente de San Gimignano, entrou na Ordem em 1211 e pensa-se que seria diácono ou sacerdote. Sobre Adjunto e Acúrsio não se conhecem informações além das que seriam irmãos leigos (Leonardi et al., 2000, p. 355).

O culto a estes santos começou logo no ano de 1220, iniciado no Convento de Santa Cruz de Coimbra onde foram depositados os seus despojos sagrados (Leonardi et al., 2000, p. 356). Originalmente seria suposto as relíquias terem sido entregues na catedral de Coimbra, mas ao passar diante da igreja monástica de Santa Cruz, o burro que transportava as duas arcas permaneceu imóvel até que lhe abriram as portas e ele se dirigiu ao altar, ali permanecendo até que descarregaram as arcas. Este episódio ficou conhecido como o “Milagre da Burra” (Odoardi, 1998).



Figura 56 – Degolação dos Cinco Mártires, Francisco Henriques, 1508-15011. Museu Nacional de Arte Antiga, Inv.: 89 Pint. © DGPC. Fonte: www.matriznet.dgpc.pt

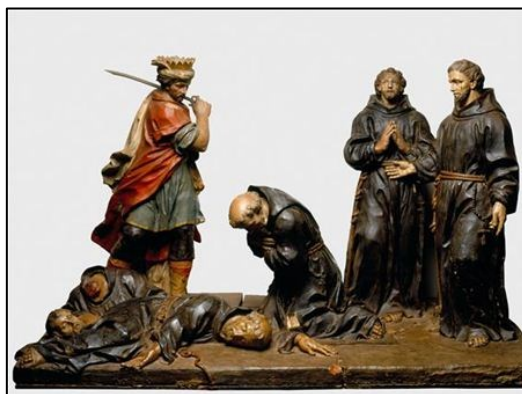


Figura 57 - Santos Mártires de Marrocos. Palácio Nacional de Mafra, Inv.: PNM 1012. © DGPC. Fonte: www.matriznet.dgpc.pt

A cena do momento da sua morte foi o episódio mais representado iconograficamente. Na Figura 57 vemos os santos vestidos com o hábito franciscano e três deles a usar tonsura, e os dois que estão de pé não. Deste modo, esta representação escultórica vai ao encontro dos registos históricos sobre o momento mais importante da vida destes franciscanos. Como vimos anteriormente, poderia haver a distinção entre os cinco elementos do grupo, quer através da representação da cor dos hábitos que permitira fazer a distinção entre os dois sacerdotes (Berardo e Otto), um diácono (Pedro) e dois irmãos professos (Acúrsio e Adjuto) (Pacheco, 2013, p. 90), que é visível na pintura de Francisco Henriques na Figura 56, quer pelo uso, ou não, de tonsura, que é visível na representação escultórica da Figura 57 e poderá também ser representativa nos bustos da Madre de Deus e que vamos explorar de seguida.

No que diz respeito aos atributos iconográficos destas figuras, elas vestem sempre o hábito franciscano, podendo haver distinção das tonalidades dos mesmos, a folha de palma identifica-os como mártires, podem segurar uma espada, símbolo do seu martírio, ou um livro, aqueles que eram sacerdotes e diáconos, pois representa esse estatuto. Podem ser representados com um corte no pescoço ou no cimo da cabeça, como se poder ver na nos três bustos dos santos identificados (Figura 51).



Figura 58 - Bustos-relicários de dois santos Franciscanos não identificados e que foram integrados no grupo dos Mártires de Marrocos: SFCV e SFSV. ©Diana Cunha

Na coleção, há duas imagens de santos franciscanos que não foram identificadas, quer por falta de atributos iconográficos, que por falta de uma peanha com inscrição identificativa. Essas duas imagens vestem o hábito franciscano e têm as mãos sobrepostas sobre o ventre. Como vimos na hagiografia dos protomártires de Marrocos, dois deles eram sacerdotes, um diácono e os outros dois simples irmãos leigos. O uso de tonsura dá-nos pistas do estatuto das figuras dentro da Ordem Franciscana. O facto de esta duas imagens não identificadas não usarem tonsura poder-nos-ia remeter para os dois santos que eram apenas irmãos leigos. Esta questão é mencionada no texto de Pacheco onde se pode ler “Assim, enquanto a tonsura, como sinal identificativo da entrada no estado clerical, se nota evidente em três dos figurados, os dois restantes, sem cercilho, manifestam a condição de irmãos professos.” (Pacheco, 2013, p. 90). No entanto, se estas atribuições estiverem corretas, há uma pequena incongruência pois os dois irmãos leigos franciscanos seriam Acúrsio e Adjunto. No entanto, já há uma representação de S. Acúrsio, com identificação na peanha, apesar de nessa escultura a figura usar tonsura.

Posto isto, e também sem elementos que permitissem realizar um outro enquadramento, a inclusão dos dois bustos franciscanos não identificados no grupo dos Mártires de Marrocos é apenas uma hipótese, visto haver esta sobreposição com a identificação de um outro santo do mesmo grupo.

4.1.3. Santos Inocentes

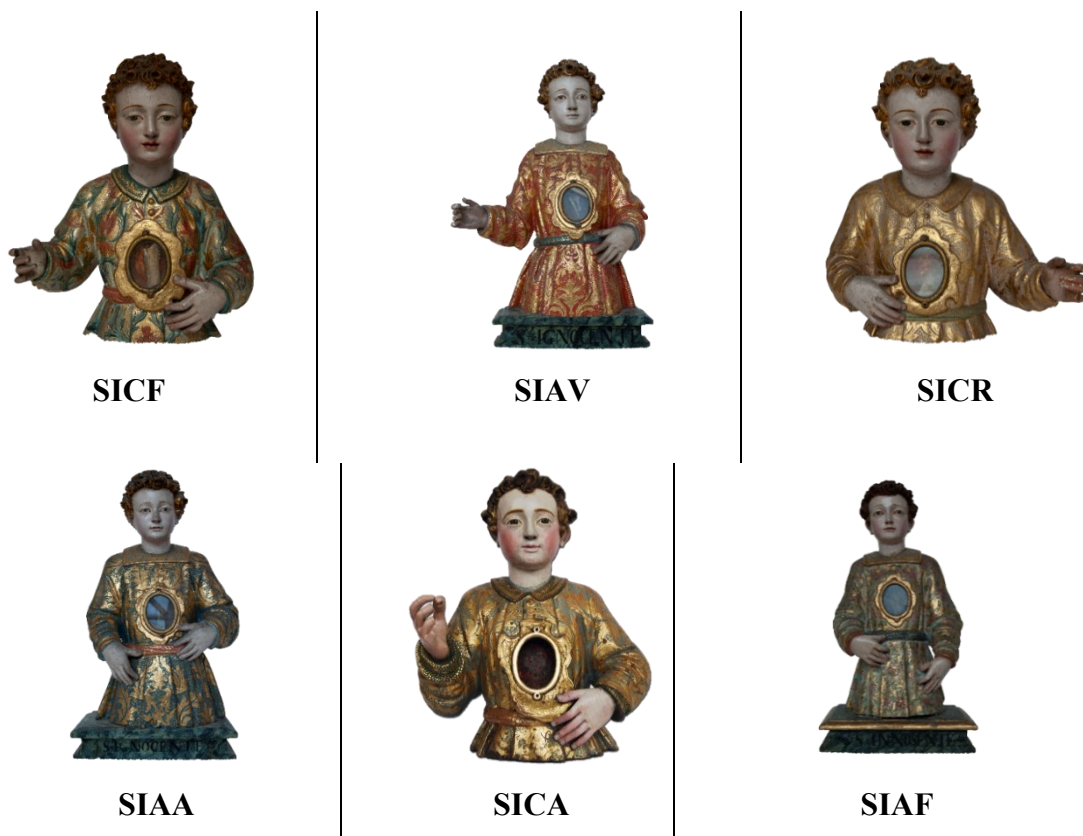
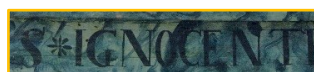


Figura 59 – Bustos-relicários que constituem o grupo iconográfico dos Santos Inocentes: SICF, SIAV, SICR, SIAA, SICA, SIAF. ©Diana Cunha

O grupo iconográfico dos Santos Inocentes é composto por seis bustos que representam crianças. Três destes bustos assentam sobre peanhas onde se podem ler duas inscrições “S*IGNOCENTE” e uma “S·INNOSENTE” (Figura 60). Apesar das outras três não assentarem sobre peanhas nem possuírem inscrições identificativas, juntamo-las neste grupo por se tratar também de representações de jovens de tenra idade, que se enquadram na temática iconográfica e apresentarem características formais e estilísticas semelhantes.



a)



b)



c)

Figura 60 - Legendas das peanhas onde se lê: a) “S *IGNOCENTE”, b) “S·IGNOCENTE” e c) “S·INNOSENTE”.
©Diana Cunha

O culto dos Santos Inocentes foi muito popular na Idade Média e diz respeito ao martírio das pequenas vítimas, da mesma idade do Menino Jesus, mortas pelo cruel Herodes, no território de Belém. O número estimado de vítimas martirizadas não é claro pois diferentes fontes indicam diferentes números, desde os mais exagerados de 144 mil, aos mais realistas de cerca de, mais ou menos, três dezenas. A narração histórica deste episódio é feita pelo Evangelista Mateus e conta que os Magos, que chegaram do Oriente onde viram a estrela cadente do Menino Jesus, perguntaram onde estava o recém-nascido rei dos judeus para o adorarem. Herodes questionou os Magos sobre o momento preciso da aparição da estrela, pois supôs que terá coincido com o nascimento do rei-messias e, hipocritamente, mandou os Magos irem procurar e pediu para o avisarem quando o encontrassem, para que também ele pudesse ir adorá-lo. Quando os Magos encontraram o Menino em Belém, foram avisados no sonho por um anjo das intenções de Herodes, e no regresso à sua terra não voltaram a Jerusalém. Humilhado pelo fracasso do seu plano, e obcecado pelo medo de perder o trono, ordenou a execução de todos os bebês do sexo masculino nascidos em Belém e arredores com idade a partir dos dois anos, baseando-se na data indicada pelos Magos do aparecimento da estrela. A obsessão pelo poder e a crueldade de Herodes eram tão grandes que até as pessoas que lhe eram mais queridas eram afetadas, havendo relatos de que matou a sua esposa, filhos e outros familiares (Leonardi et al., 2000, pp. 1090–1092; Réau, 2001, pp. 114–115; Spadafora & Cannata, 1996). O número de crianças martirizadas não é certo porque há variações na própria lenda no sentido em que algumas indicam que o martírio não se conteve na cidade de Belém, e que por esse motivo o número de crianças mortas seria muito superior.

Desde cedo os Inocentes foram venerados pelo povo como os primeiros mártires cristãos já que o seu “batismo de sangue” foi considerado equivalente ao batismo de água e o culto a estes desenvolveu-se logo e rapidamente, primeiro na Palestina, onde existia em Belém uma capela dedicada aos Santos Inocentes. Mas o culto também se estendeu à Europa graças à difusão das relíquias dos santos. Em 414 algumas relíquias foram trazidas do Oriente para a abadia de Marselha, que por sua vez doou parte a outra grande abadia. No séc. XII foi-lhes dedicada a catedral de S. Caprasio e, em Paris, o cemitério dos “Inocentes” ficava perto da igreja à qual Luís XI havia oferecido o corpo inteiro de um dos “Inocentes” numa grande

caixa de cristal. Em Itália as representações dos santos multiplicaram-se a partir do séc. XV e na Alemanha o culto também foi popular. A festa litúrgica dedicada aos Santos terá começado por volta do séc. V pois encontra-se nos calendários e livros litúrgicos de cerca de 450 em diante. O texto mais antigo que comemora os pequenos mártires é o Calendário de Cartago, de cerca de 505, onde é referido o dia 28 de dezembro como a data do martírio, data também mencionada no Martirológio Jeronimiano. Já em Constantinopla a festa em honra dos mártires era celebrada no dia 29 de dezembro, os moçárabes celebram no dia 8 de janeiro, o Martirológio Siríaco refere o 23 de setembro e para os arménios celebra-se na segunda-feira após o segundo domingo depois do Pentecostes (Spadafora & Cannata, 1996).

No que diz respeito à iconografia dos Santos Inocentes, o episódio do seu martírio foi representado mais frequentemente e a narração do seu massacre está presente nos inúmeros ciclos figurativos que ilustram a vida de Jesus e a iconografia destes é muito próxima à do Menino Jesus e está associado a outros episódios e figuras do Novo Testamento (Leonardi et al., 2000, pp. 1090–1092; Réau, 2001, pp. 114–115; Spadafora & Cannata, 1996).



Figura 61 – O Massacre dos Inocentes, c. 1590, Cornelis Cornelisz van Haarlem, Museu Rijksmuseum. © Diana Cunha, 2023

4.1.4. Os 40 Mártires de Sebaste



Figura 62 - Grupo iconográfico dos 40 Mártires de Sebaste: SMBA, SMBE, SMBV, SMAR, SMAA, SMAV. ©Diana Cunha 2019



Figura 63 – Exemplo de uma das legendas das peanhas dos bustos-relicários dos 40 Mártires de Sebaste onde se lê “OSS·40·MART”. ©Diana Cunha 2019

Este grupo iconográfico é constituído por seis bustos-relicários que possuem nas peanhas uma inscrição onde se lê “OSS ·40 · MART” e que os identifica como os 40 Mártires. Sem esta inscrição seria difícil chegarmos a uma atribuição aproximada da iconografia destas personagens. Como elemento iconográfico que permitiria apontar alguma hipótese mais concreta na identificação iconográfica destes personagens temos a faca que cada uma das

esculturas segura que poderia ser interpretado como um instrumento do martírio, ou como um elemento que os poderia identificar como soldados. No entanto, a inscrição da peanha, comum aos seis bustos, foi o elemento principal pelo qual nos guiámos para realizar o estudo hagiográfico destas figuras. A pesquisa foi afinada para grupos de 40 mártires que nos levou a três hipóteses: os 40 mártires do Brasil, os 40 mártires da Inglaterra e Gales, e os 40 mártires de Sebaste. O primeiro grupo diz respeito ao martírio de Inácio de Azevedo e dos seus 39 companheiros jesuítas, que ocorreu no dia 15 de julho de 1570, nos mares das Ilhas Canárias, quando se dirigiam em missão para o Brasil (Osswald, 2010); o segundo, diz respeito a um conjunto de mártires do qual fazem parte homens e mulheres católicos que foram executados por traição e jacobitismo no Reino de Inglaterra entre 1535 e 1679, num contexto de perseguição religiosa; por fim, os mártires de Sebaste diz respeito a um grupo de quarenta soldados cristãos martirizados em Sebaste (atual província de Sivas, na Turquia) no ano de 320.

Destas três hipóteses, excluímos as duas primeiras devido ao ano dos martírios, que seriam próximos da época em que as esculturas terão sido produzidas, mas principalmente guiados pelo modo como estes bustos estão vestidos. O grupo dos Mártires do Brasil diz respeito a um conjunto de jesuítas que, apesar de não terem um hábito próprio definido, como era comum nas Ordens Religiosas, deveriam vestir-se de modo a refletir o voto de pobreza. Geralmente usariam uma sotaina preta e um chapéu, que é o oposto da forma como os bustos desta coleção estão vestidos. Além destes motivos, os bustos da Madre de Deus seguram facas/espadas que os identifica como soldados pois o seu martírio nada teve haver com este elemento, como vamos ver de seguida. Por estes mesmos motivos excluímos a segunda hipótese levantada e assim, o estudo hagiográfico deste grupo foi realizado para o tema dos Quarenta Mártires de Sebaste.

As fontes literárias deste martírio que chegaram até hoje não foram escritas na época do martírio, mas são coletâneas de tradições orais ou textos antigos que já não existem e, por esse motivo, a história à volta destes santos possui alguns detalhes de incertezas. Ainda assim, as fontes sobre estes quarenta mártires são antigas e abundantes e reunindo os

elementos mais seguros, é possível reconstruir de uma forma geral o relato dos acontecimentos (Amore, 1998, p. 768).

Os 40 santos mártires de Sebaste foram então um grupo de soldados romanos martirizados em 320 pela sua fé cristã. Em 313, Constantino o Grande, em conjunto com Licínio, emitiu o Édito de Milão que garantia aos cristãos a liberdade religiosa no Império Romano e acabava com a perseguição aos cristãos. No entanto, Licínio, o imperador pagão do Oriente e seu rival, continuou a perseguir os cristãos do Oriente e a expulsá-los do próprio exército com receio de motins. Foi assim que os quarenta soldados cristãos, provenientes de diferentes lugares, mas todos pertencentes à *Legio XII Fulminata*, quando estavam acampados em Melatya⁵², na Turquia, foram presos e foi-lhes dado a escolher entre abandonar o Cristianismo ou morrer. Como todos permaneceram fiéis à sua Fé foram condenados a serem cruelmente expostos ao frio que fazia na região. Enquanto aguardavam a sua sentença, presos, escreveram por meio de um deles o seu último testamento no qual pediam para os seus corpos serem enterrados todos juntos, rezaram para que os fiéis não separassem as suas relíquias por motivos de piedade, estabeleceram que um deles, o mais jovem, fosse poupado da tortura e seria libertado ficando encarregue da custódia do túmulo, e por fim escreveram a lista dos seus nomes: “*Melezio, Aezio, Eutichio, Cirione, Candido, Aggia, Gaió, Cudione, Eraclio, Giovanni, Teofilo, Sisinnio, Smaragdo, Filottemone, Gorgonio, Cirillo, Severiano, Teodulo, Nicallo, Flavio, Xantio, Valerio, Esichio, Domiziano, Domno, Eliano, Leonzio detto Teoctisto, Eunoico, Valente, Acacio, Alessandro, Vicrazio detto Vibiano, Prisco, Sacerdote, Ecdicio, Atanasio, Lisimaco, Claudio, Ile e Melitone*”⁵³ (Amore, 1998, p. 769)(Amore, 1998, p. 769)(Amore, 1998, p. 769).

O martírio ocorreu no dia 9 de março, data na qual originalmente seria celebrada a festa em sua honra, mais tarde alterada para dia 10 pelo Papa Inocêncio X, no pátio do ginásio anexo aos banhos termais da cidade de Sebaste⁵⁴ onde foi também preparado um banho quente no caso de algum dos soldados querer repensar a sua decisão. Durante a execução houve então

⁵² Conhecida pelos romanos como Melitene.

⁵³ Estes nomes podem variar de acordo com a fonte.

⁵⁴ Diz respeito à cidade de Sivas, na Turquia.

um soldado que quis desistir, mas ao entrar no banho quente morreu de imediato devido à grande diferença de temperatura com o exterior. O seu lugar foi ocupado por um dos carrascos que foi movido por uma visão a juntar-se aos mártires, gritando que era cristão. Depois que todos morreram, os seus corpos foram levados para fora da cidade, queimados, e as cinzas foram deitadas num rio. Apesar do desejo dos mártires não ter sido cumprido, possivelmente nem todas as relíquias que sobraram do fogo foram atiradas ao rio e por isso pode ter sido possível recuperá-las pois afirma-se que partes deles foram veneradas em muitas igrejas, tais como a construída em Caiseri, em Constantinopla, ou ainda em Roma (Amore, 1998, p. 770).

Noutras fontes consultadas o relato é ligeiramente diferente, apesar do contexto ser o mesmo: por não aceitarem desistir da sua fé os soldados foram inicialmente condenados ao apedrejamento, mas as pedras não lhes causavam qualquer dano, como se estivessem protegidos por alguma força invisível. No dia seguinte a tortura dos soldados continuou, mas eles mantiveram-se convictos e irredutíveis. Para tentar quebrar essa resistência, levaram-nos a um lago congelado próximo da cidade. Na margem do lago construíram uma banheira que era mantida com água quente para lhes torturar os sentidos e convencê-los a desistir. Um dos soldados não resistiu à tortura e entrou na banheira quente, tendo morrido imediatamente com o choque térmico. Os restantes permaneceram e, durante a noite, o gelo derreteu e a água tornou-se milagrosamente quente e agradável. Um dos militares que vigiava os soldados cristãos viu o que acontecera e testemunhou uma visão onde cada um dos mártires era coroado com uma coroa radiante e apenas contou 39, percebendo que o soldado que abandonara a sua fé tinha perdido a sua coroa. Convencido da fé cristã, retirou o seu uniforme, declarou-se cristão e entrou no lago. Na manhã seguinte os torturadores ficaram admirados pelos soldados ainda estarem vivos e retiraram-nos da água, partiram-lhes as pernas, amontoaram-nos e atearam-lhes fogo. Os restos dos seus corpos foram atirados novamente ao lago para que os cristãos nunca os encontrassem, mas três dias depois, o bispo Pedro, de Sebaste, teve um sonho no qual lhe foi revelado o local dos restos mortais dos mártires e assim, junto com outros (*40 Holy Martyrs of Sebaste*, n.d.; *40 Martyrs of Sebaste*, n.d.) Sebaste, n.d.; *40 Martyrs of Sebaste*, n.d.).

Relativamente à iconografia específica deste grupo, as representações artísticas encontradas são sempre muito semelhantes, e maioritariamente ícones⁵⁵: os 40 mártires são representados em grupo, semidesnudos, e com os braços cruzados no tronco, como se tentassem manter a sua temperatura corporal, em alusão ao seu martírio. “As figuras, que mostram uma profunda interação psicológica equilibrada por um emocionalismo contido, são marcas do estilo narrativo paleólogo que se desenvolveu após 1261, quando o Império Bizantino foi restabelecido após ter sido dominado pelos latinos de 1204 a 1261.” (Zwirn, n.d.).

⁵⁵ Cf. o [\[Link\]](#) para várias representações de ícones deste tema iconográfico.

4.1.5. Santos Papas

4.1.5.1. São Gregório Papa



Figura 64 - Busto-relicário de S. Gregório Papa. ©Diana Cunha 2019

Apesar de este busto não possuir uma inscrição na peanha que permitisse a sua identificação, torna-se claro que se trata de uma representação de um papa pelas vestes e a tiara papal. No decorrer da intervenção de conservação e restauro o vidro do recetáculo, que já estava solto, foi removido para se proceder à limpeza do interior do recetáculo. Após esta limpeza ficou mais visível uma inscrição que, ainda que incompleta, deixa ler “S. Greg”. Com estas iniciais e com o facto de a figura masculina representar um Papa, partimos para a possibilidade de se tratar do Papa Gregório. No entanto, após a pesquisa pela iconografia de um santo Papa Gregório, deparámo-nos com um grande número de Papas Gregórios. Na falta de atributos, torna-se praticamente impossível identificar com precisão de qual Papa se trata. Na *Biblioteca Sanctorum* o número de Santos Gregórios ronda os cerca de 40 (Amore, Boyle, Cignitti, Daniele, del Re, D’Haenens, Didier, Fernández Alonso, et al., 1996, pp. 168–403) sendo que desses, cinco são Papas: Gregório I (540-604), II (669-731), III (?- ≈741), VII (1020-1085) e X (1210-1276) (Amore, Boyle, Cignitti, Daniele, del Re, D’Haenens, Didier, Fernández Alonso, et al., 1996, pp. 222–387). Ao longo da história existiram 16 Papas Gregório, mas nem todos foram canonizados. Desses 16, apenas os três primeiros, e o VII, é que foram santificados; o Papa Gregório X apenas foi beatificado. Qualquer uma destas quatro hipóteses poderia dizer respeito à representação deste busto-relicário, e por esse motivo apenas são levantadas hipóteses.

Gregório I, também conhecido como Gregório Magno, ou Gregório o Grande, nasceu em Roma, cerca de 540, no seio de uma família patricia⁵⁶ e de grande fé cristã, que prestou muitos serviços à Sé Apostólica. Os seus pais, Gordiano e Silvia, transmitiram-lhes nobres valores evangélicos, mediante seu grande exemplo, mas foram duas tias que mais serviram o exemplo devido à vida que levavam de Virgens consagradas a Deus. Cedo enveredou pela carreira política, chegando a ocupar o cargo de Prefeito da cidade de Roma, mas esta vida não o satisfazia e cerca de 575, após a morte da sua mãe, decidiu converter-se a monge e transformou o palácio onde vivia num convento (Tavares, 2001, p. 70) que se pensa ter sido beneditino, mas as fontes não são certas quanto à Ordem que escolheu seguir (Leonardi et al., 2000, p. 958). Entre 585 e 586 foi chamado a Roma para ser secretário do Papa Pelágio II e em 590, contra a sua vontade, e no seguimento do Papa ter ficado doente como consequência de uma epidemia, foi eleito Papa pelo clero, o povo e o senado. São Gregório Magno morreu a 12 de março de 604, foi sepultado na Basílica de São Pedro e terá sido canonizado assim que morreu, por aclamação do povo. A iconografia deste santo também começa no dia seguinte à sua morte. Relativamente à sua iconografia, tanto pode ser representado jovem, de cabelo loiro e imberbe, a segurar um livro na mão, representação mais comuns nos primeiros séc.s, como pode ser representado velho, de cabelos grisalhos e longos e barba branca e espessa, sempre com o livro, índice de doutrina, e algumas vezes com uma pomba que representa o Espírito Santo e símbolo comum aos Doutores da Igreja. Veste uma casula purpúrea sobre uma dalmática branca, usa a tiara papal e pode surgir fazendo com a mão o gesto de bênção (Leonardi et al., 2000, pp. 958–964; Monachino & Cannata, 1996; Tavares, 2001, p. 70). O uso da dalmática purpúrea e da mão em gesto de bênção são elementos identificáveis no busto-relicário da Madre de Deus.

Gregório II, nascido em Roma no ano de 669, terá sido o mais importante pontífice do séc. VIII (Leonardi et al., 2000, p. 964). Nasceu no seio de uma família de posses e desde jovem foi orientado a seguir uma vida eclesiástica. Antes de se tornar Papa foi bibliotecário, tesoureiro do Papa Sérgio I e ordenado diácono pelo mesmo aos quarenta anos de idade. Quando o então Papa Constantino morre, no ano de 715, e foi necessário eleger o seu

⁵⁶ Os patrícios dizem respeito aos cidadãos que constituíam a aristocracia de Roma Antiga (Porto Editora, n.d.).

sucessor, confiaram o cargo a Gregório que foi consagrado e entronizado no dia 19 de maio de 715. Durante os dezasseis anos do seu pontificado dedicou-se principalmente a três causas nomeadamente a difusão do Cristianismo na Alemanha, cujas regiões até ao início do séc. VIII permaneciam maioritariamente pagãs, a luta contra a iconoclastia, e a proteção do património da Igreja. A iconoclastia, ou crise iconoclasta bizantina, foi um movimento político-religioso que consistiu na proibição da veneração de imagens sagradas, e foi decretada em 726 pelo Imperador Leão III, proposta à qual o Papa Gregório refutou, afirmando que os dogmas da igreja não deveriam ser responsabilidade dos imperadores, mas sim dos bispos. O Imperador insistiu na sua proibição e castigou aqueles que se opunham à sua vontade, tendo inclusive tentado fazer o mesmo ao Papa que de todas as vezes que as tropas tentaram, foi protegido pelos romanos e por vezes pelos próprios alemães que se tinham então convertido. Nos últimos cinco anos da sua vida lutou incansavelmente por esta causa. Após a sua morte, a 11 de fevereiro de 731, foi também enterrado na Basílica de S. Pedro e não se conhece a data da sua canonização (Leonardi et al., 2000, pp. 964–967; Rabikauskas, 1996a).

Gregório III, originário da Síria e sem data de nascimento conhecida, foi ainda jovem para Roma onde completou os estudos e serviu à Igreja tornando-se sacerdote. Quando o seu antecessor Gregório II morre, este foi eleito por unanimidade no próprio dia e a 18 de março de 731 foi consagrado e entronizado. Os dez anos do seu pontificado foram dedicados à luta iniciada pelo seu antecessor na crise iconoclasta, a cristianização da Alemanha e a gestão do património da Basílica de S. Pedro. Para reafirmar a sua oposição à iconoclastia, realizou um concílio em S. Pedro onde foi reafirmada a total condenação da heresia e a confirmação do culto das imagens sagradas. Após esse concílio mandou decorar as igrejas e cemitérios de Roma com imagens e a basílica de S. Pedro foi restaurada, onde construiu um oratório destinado a conservar as relíquias dos santos. Durante o seu pontificado as relações com o império do Oriente ficaram ameaçadas porque o Papa, temendo o rei do império oriental, assinou uma aliança com os duques lombardos de Spoleto e Benevento, mas o rei ocupou Spoleto e invadiu o ducado de Roma. Gregório III pediu ajuda aos francos, mas não obteve uma resposta positiva pois estavam em dívida com o rei do império oriental que os tinha ajudado contra os invasores árabes na Provença. Esta situação estabeleceu um padrão

político que foi seguido pelos papas nas décadas posteriores. Faleceu em novembro de 741 e foi sepultado também na basílica de S. Pedro, no oratório que mandara construir para o culto das relíquias (Leonardi et al., 2000, pp. 967–969; Rabikauskas, 1996b).

Relativamente ao Papa Gregório VII, as fontes literárias não são muito coerentes quanto aos dados relacionados com a sua vida e as informações mais fidedignas acerca da sua vida são as que foram escritas pelo próprio. O seu nome real é Hildebrando, terá nascido por volta de 1020 na Toscana, em Itália, e foi para Roma onde concluiu os seus estudos. Por volta de 1045 é nomeado secretário do Papa Gregório VI até ao ano de morte deste, no ano seguinte, tendo após isto ingressado como monge na abadia de Cluny, período que foi muito importante na vida deste futuro papa pois foi onde adquiriu as ideias reformistas que mais tarde serviram de base à formação da Reforma Gregoriana. Eleito Papa pelo povo, em 1073, foi um dos mais importantes papas na história pois foi um grande lutador político que lutou por fazer prevalecer os direitos do Papado sobre os do Imperador e lutou para combater o problema da venda dos benefícios eclesiásticos e do casamento dos clérigos. Na questão da defesa dos direitos do Papado sobre os do Imperador, teve de enfrentar a oposição do Imperador Henrique IV. No que diz respeito à questão do celibato, apesar de não a ter introduzido, lutou bastante para que tal fosse implementado. Gregório VII faleceu em Salerno no dia 25 de maio de 1085 e foi canonizado por Paulo V em 1606 e a festa em sua honra é celebrada a 25 de maio (Leonardi et al., 2000, pp. 969–974; Miccoli, 1996; Tavares, 2001, p. 70).

Como podemos constatar, qualquer um destes quatro papas ficou marcado na história por diferentes motivos, e qualquer um deles seria digno de integrar esta coleção de bustos-relicários. Na “Legenda Áurea” o autor apenas faz referência a Gregório Magno (Voragine, 2004, pp. 183–192), e tendo em conta a importância que esta obra teve na história, poderíamos considerar que esta representação se trataria então do Papa Gregório I. No entanto, e como já mencionado, sem mais elementos que permitam a correta identificação, ficamo-nos apenas pelo levantamento de hipóteses.

4.1.5.2. Santo Papa Não Identificado



Figura 65 - Busto-relicário de uma figura Papal não identificada. ©Diana Cunha 2019

À semelhança do busto anterior, também este não possui nenhuma inscrição que o permitisse identificar, e as vestes, iguais às do Papa Gregório, é o que nos permite identificar a figura como se tratando de um papa. As possibilidades de atribuição a este busto são muitas e na falta de qualquer atributo que facilitasse essa identificação, não irão ser avançadas quaisquer hipóteses em concreto. Porém, e tendo em conta a importância dos vários Papas Gregórios que foram mencionados no subcapítulo anterior, talvez esta representação também possa dizer respeito a um dos Gregórios, talvez até dos que tiveram o pontificado seguido, como por exemplo Gregório I e Gregório II. Mas, mais uma vez, isto são apenas levantamento de hipóteses.

4.1.6. Santas virgens mártires

O grupo das santas virgens mártires é constituído por sete bustos relicários, e cinco deles apresentam inscrições identificativas na peanha. Relativamente a atributos específicos de cada iconografia, apenas as figuras que dizem respeito a Santa Bárbara e a Santa Inês, possuem atributos que, mesmo que não tivessem inscrições identificativas, permitiria fazer uma correta identificação iconográfica. Os bustos deste grupo representam então as Santas Bárbara, Luzia, Catarina, Margarida, Inês, uma Santa não identificada, e a Santa Úrsula. Apesar desta última não se enquadrar na forma e estilo das demais, foi integrada neste grupo por ser também uma Virgem Mártir.



BARB



LUZI



CATA



STMR



INES



MARG

Figura 66 – Seis das figuras que constituem o grupo iconográfico das Virgens Mártires: BARB, LUZI, CATA, STMR, INES, MARG. ©Diana Cunha 2019

4.1.6.1. Santa Bárbara

Mesmo que o busto-relicário de Santa Bárbara da coleção da Madre de Deus não possuísse uma inscrição identificativa na peanha onde se lê “S·BARBARA” facilmente poderia ser feita uma atribuição iconográfica correta pela análise dos atributos. Neste caso, a figura segura com a mão esquerda uma torre onde se podem ver três janelas, e que corresponde ao atributo mais particular da iconografia desta santa, como vamos ver de seguida.



Figura 67 – Legenda da peanha onde se lê “S·BARBARA”. © Diana Cunha

Originária do Oriente, a lenda de Santa Bárbara foi difundida para o Ocidente através da Legenda Áurea e o culto a esta santa foi muito difundido durante a Antiguidade, tanto no Oriente, onde foram-lhe dedicadas igrejas no Cairo e Constantinopla, como no Ocidente, com igrejas em sua honra construídas em França e em Roma. No entanto, as informações sobre a sua vida não são totalmente fidedignas pois trata-se de narrações lendárias, sem grande valor histórico e porque há muitas contradições entre as diferentes lendas, a começar pela data do seu martírio. Em algumas hagiografias o seu martírio é colocado entre 235 e 238, noutros entre 286 e 305, ou ainda ente 308 e 313, sob o domínio de diferentes imperadores. Independentemente do ano do martírio, o seu dia é celebrado no dia 4 de dezembro. A mesma discordância sucede em relação ao local de origem de Bárbara que pode ter sido Antioquia ou Nicomedia, ambas na Turquia, ou no Egipto. Nas traduções latinas algumas vezes é referida a Toscana como local de origem desta santa, tal como se pode ler no Martirológio de Ado de Vienne, e o martírio é indicado como tendo ocorrido no tempo do imperador Maximiano: “*In Tuscia natale sanctae Barbarae virginis et martyris sub Maximiano imperatore*” (Gordini & Aprile, 1998, p. 760). Apesar do seu culto ter sido muito difundido, existem poucas informações biográficas além do nome, da origem oriental e do seu martírio e as lendas da sua vida foram enriquecidas com detalhes que muitas vezes não eram reais, mas que tiveram impacto tanto no culto como na iconografia (Gordini & Aprile, 1998; Leonardi et al., 2000, p. 301; Réau, 2000a, pp. 169–178).

Bárbara seria uma jovem com muitos pretendentes e o seu pai, para a proteger dos mesmos, mandou construir uma torre para abrigar a filha. Porém, Bárbara não tinha desejo de se casar, mas sim consagrar-se a Deus e antes de entrar na torre, e uma vez que ainda não tivera sido batizada, foi até uma piscina de água junto da torre onde mergulhou três vezes enquanto se batizava a ela própria. Inicialmente o pai ordenou que a torre tivesse duas janelas, mas a jovem queria três em homenagem à Santíssima Trindade. Tendo em conta que o pai era pagão, ao saber o que a sua filha fizera, decidiu matá-la, mas ela conseguiu escapar miraculosamente pelas paredes da torre. Quando a capturou novamente, levou-a perante o magistrado para que fosse torturada e morta, mas este ainda a tentou persuadir a desistir das suas intenções. Como não teve sucesso, condenou-a a ser torturada envolvendo o seu corpo em panos ásperos e grossos até que todo o seu corpo sangrasse. Durante a noite terá tido uma visão e curou-se completamente, mas no dia seguinte o juiz submeteu-a a mais, e mais cruéis, torturas. No entanto, apesar das ordens de flagelação e de ser condenada a circular nua pela cidade, voltou milagrosamente vestida e saudável. Ao ver que nenhuma das suas torturas surtiam efeito, acabou por condená-la à morte por decapitação, tendo sido o próprio pai a executar a sentença, sobre o qual imediatamente desceu do céu um raio de fogo que o queimou completamente não tendo nem restando as cinzas (Gordini & Aprile, 1998; Leonardi et al., 2000, p. 301).

Outra lenda conta que o pai de Bárbara, para a manter afastada da conversão cristã, trancou-a numa torre iluminada apenas por duas janelas. No entanto, ela arranhou um meio de se encontrar com um padre, fazendo-se passar por médico, que lhe passou os ensinamentos cristãos e a batizou. Para demonstrar a sua fé pela Santíssima Trindade ela abriu uma terceira janela na torre. O seu pai, ao saber que a sua tentativa de manter a sua filha longe da religião não surtiu efeito, ameaçou-a com uma espada, mas ela conseguiu fugir e refugiar-se numa rocha que se abriu milagrosamente para lhe conferir abrigo. No entanto, o seu esconderijo foi denunciado por um pastor que foi castigado com a transformação das suas ovelhas em gafanhotos. Novamente presa, a jovem recusou-se a abandonar o cristianismo e a casar com um pagão e por esse motivo foi entregue a um juiz que a submeteu às mais terríveis torturas: ela foi açoitada, a pele rasgada com pentes de ferro, fizeram-na rebolar sobre cacos de cerâmica, queimada com ferros quentes e os seus seios foram-lhe arrancados com tenazes.

Ao fazerem-na andar nua pela cidade, um anjo cobriu o seu corpo com um véu. O próprio pai, ao ver que as torturas não surtiam efeito, decapitou-a ele próprio e imediatamente foi atingido por um raio não deixando nem poeiras nem cinzas do seu corpo (Réau, 2000a, p. 169).

No séc. VI o Imperador Justino terá trazido as relíquias da santa do Egipto para Constantinopla, e por volta de 1009 os venezianos transferiram-nas para Veneza e levaram-nas para a igreja de S. João Evangelista, mas o culto à mártir em Itália terá sido introduzido durante o período de ocupação bizantina no séc. VI e foi muito difundido no país durante as Cruzadas (Gordini & Aprile, 1998; Réau, 2000a, p. 170). O culto a esta Santa estendeu-se à Alemanha, no final da Idade Média, pois ela figura no grupo dos Catorze Santos Auxiliares (G. Carvalho, 2016), juntamente com as Santas Catarina e Margarida, que ocupavam um lugar especial na devoção popular (Réau, 2000a, p. 170).

Um dos privilégios mais apreciados da santa é o de conferir proteção contra raios e morte súbita, em alusão ao episódio da morte do pai, e era também invocada para proteção dos campanários das igrejas. Mais tarde a sua proteção foi estendida a todas as pessoas que, no seu trabalho, estão expostas ao perigo de morte instantânea tal como equipas anti bomba, mineiros ou artilheiros, e é também protetora dos bombeiros. Tornou-se padroeira dos mineiros, não só como proteção contra os riscos que corriam, mas também em alusão ao episódio da montanha que se abriu para a abrigar, protegendo contra os perigos de deslizamento de terras. É padroeira dos sinos e dos sineiros pois durante as tempestades os sinos eram retirados para não atrair os raios. Partilha o patrocínio de alunos e estudantes com Santa Catarina por ter sido iniciada nas verdades da fé cristã ainda muito jovem. Por ter sido presa numa torre de pedra, na qual abriu uma terceira janela, é padroeira dos presos, dos arquitetos e dos pedreiros, podendo este último ser justificado também pela abertura milagrosa da rocha que a abrigou. Em alusão ao episódio da transformação das ovelhas em gafanhotos é invocada pelos agricultores para proteção contra as pragas desse inseto (Gordini & Aprile, 1998, pp. 760–765; Réau, 2000a, pp. 172–173).

Como se pode constatar, Santa Bárbara gozou de uma grande popularidade, sobretudo a partir do séc. IX (Leonardi et al., 2000, p. 302), e era invocada para proteção e como

padroeira de diferentes questões, o que contribuiu para a riqueza da sua iconografia. Os atributos de Santa Bárbara derivam tanto da sua hagiografia quanto dos patrocínios e além da palma do martírio e da coroa, o mais comum que lhe é atribuído é a torre que, quando representada com três janelas é também o símbolo da Trindade, à qual a santa honrou publicamente como testemunho da sua fé. Frequentemente a torre foi representada como um pequeno objeto que a santa segura nas mãos, mas também podia surgir sentada ao lado de uma grande torre, ou ser apenas representada como um ornamento aplicado como insígnia num diadema. Mais tarde, e junto à torre, foi representada muitas vezes com uma píxide nas mãos, como propiciadora de uma morte consolada pelos sacramentos. A píxide também foi representada como único atributo e além desta, também foram feitas representações da santa com a torre e cibório. De entre os numerosos ciclos que narram episódios da vida da santa, destaca-se o do artista *Lorenzo Lotto* (Gordini & Aprile, 1998, pp. 765–767; Réau, 2000a, pp. 173–175). Por vezes surge com a representação de um pavão, ou de penas de pavão, pois os chicotes com que o seu pai a chicoteava ter-se-iam transformado em penas de pavão, mas pode também ser representado como um símbolo de imortalidade. Nas representações artísticas surgem figuras da santa isolada, em grupo, principalmente com Santa Catarina, em ciclos narrativos ou em cenas isoladas da sua lenda sendo que as mais comuns seriam a prisão da santa na torre, a fuga da torre, o castigo do pastor, e as cenas do seu martírio como a flagelação, o arrancamento dos seios e a decapitação (Réau, 2000a; Tavares, 2001, pp. 27–28).



Figura 68 - Santa Bárbara, c. 1640-50, Museu de Belas Artes de Sevilha, Inv.: DO0148P, © Ministerio de Cultura y Deporte, España. Fonte: <http://ceres.mcu.es>

4.1.6.2. Santa Luzia

Se o busto-relicário da Madre de Deus que representa Santa Luzia não possuísse uma inscrição na peanha onde se lê “S·LUZIA” seria praticamente impossível realizar uma atribuição iconográfica correta pois a figura não apresenta qualquer atributo que nos permitisse fazê-lo. Deste modo, o estudo hagiográfico para esta santa foi realizado somente com base na inscrição da peanha.



Figura 69 - Legenda da peanha onde se lê “S·LUZIA”. © Diana Cunha

Apesar das fontes que atestam o culto a Santa Luzia serem antigas e seguras, as informações relativas à sua vida e ao seu martírio são incertas. A data da sua morte é referida como tendo acontecido durante as perseguições de Diocleciano, em 304 e apesar de se supor que esta atribuição terá sido feita com base em tradições locais, não há na verdade argumentos que permitam rejeitá-la. Já em relação ao dia da celebração do seu aniversário não há dúvidas que se celebra a 13 de dezembro, tal como é referido no Martirológio Romano e como mencionado unanimemente nas fontes martirológicas e litúrgicas posteriores. Em alguns calendários moçárabes celebra-se no dia 12 e no Martirológio Jeronimiano também é comemorada no dia 6 de fevereiro, provavelmente devido à proximidade dos relatos do martírio com Santa Ágata, celebrada no dia 5.

O documento mais antigo e autêntico do culto a Luzia é uma inscrição encontrada no cemitério de S. João de Siracusa, em 1894, e datada do início do séc. V. Também em Siracusa, já no séc. VI, havia um mosteiro dedicado à santa, mas o culto a esta não ficou circunscrito à Sicília e desde o início do VI que começou a ser introduzido também em Roma, com várias igrejas construídas em sua honra.

Sobre o martírio da santa não há relatos históricos confiáveis e o relato composto entre o séc. V e VI é uma das várias lendas, cheia de banalidades, no qual o tema principal é a virgindade da santa e o desprezo pelos bens terrenos. Luzia seria então uma jovem, proveniente de uma família rica, e estaria noiva. Durante uma peregrinação ao túmulo da

mártir Ágata, em Catânia, com o intuito de implorar a cura da sua mãe, a Santa Ágata apareceu-lhe numa visão e anunciou o martírio de Luzia. De volta à sua cidade natal decide renunciar ao casamento e distribuiu todos os seus bens pelos pobres. Revoltado com a decisão de terminar o noivado, o seu namorado denunciou-a como cristã e ela foi presa e levada a tribunal, mas as ameaças do juiz não a fizeram demover da sua fé e intenções. Posto isso, foi ordenado que a levassem para um bordel, mas nada a fez mover, nem puxada por bois, nem o fogo, nem o óleo a ferver. Foi então condenada à morte por degolação, mas antes ainda recebeu a Eucaristia e anunciou a morte do imperador e a paz iminente para a Igreja. Sobre o seu sepulcro foi construída uma igreja que logo se tornou local de peregrinação. Outra lenda conta que a Virgem terá arrancado os próprios olhos e enviado numa bandeja ao seu namorado, e que a Santíssima Virgem fez-lhe nascer outros olhos ainda mais belos. Esta lenda é baseada na etimologia popular do seu nome cujo raiz está ligada à palavra luz (Réau, 2000a, p. 268).

A característica mais evidente à volta da figura desta mártir é o próprio significado do nome e do significado esotérico atribuído ao mesmo ao longo do tempo. Assim, a santa tornou-se num sinal de promessa de luz, não só a luz material, que permite que os homens vejam as coisas à sua volta com os próprios olhos, como a luz resplandecente das lâmpadas das virgens sábias, e também misturada com o simbolismo ancestral do aviso de dias mais claros em países onde o inverno é longo, como que um presente de Deus para a terra. Em termos iconográficos, os olhos, atributo específico, podem aparecer servidos num prato ou bandeja, na palma da mão, na ponta de caules como se fossem flores ou na ponta de uma adaga ou espetados num espeto e seja de que forma for, este elemento fixou-se como tipo iconográfico no período posterior ao Concílio de Trento, e levou-a a ser adotada como padroeira dos oftalmologistas e invocada na cura dos males de olhos. No entanto, a santa quase nunca é representada apenas com este atributo, mas sim acompanhada de outros como a folha de palma do martírio e uma luminária, e menos frequente um livro, uma espada ou adaga, com que foi executado o martírio, ou chamas. Nas imagens mais antigas da santa a representação de atributos e símbolos é muito reduzida, mas ao longo dos séculos começa a haver um acumular de atributos representados de diversas maneiras. Tal como sucedeu com o culto a esta santa, a iconografia da mesma não ficou restrita a Itália e difundiu-se amplamente fora

deste país (Amore & Celletti, 1996; Leonardi et al., 2000, pp. 1494–1497; Réau, 2001, pp. 267–271; Tavares, 2001, p. 99).



Figura 70 - Santa Luzia, Francisco de Zurbarán, c. 1625-1630 © Courtesy National Gallery of Art, Washington. Fonte: <https://www.nga.gov/>

4.1.6.3. Santa Catarina

O busto-relicário da Madre de Deus identificado como Santa Catarina através de uma inscrição na peanha onde se lê “S·CATHARINA” não apresenta nenhum atributo iconográfico particular que permitisse realizar a sua identificação corretamente. Deste modo, o estudo deste busto foi realizado exclusivamente com base na inscrição identificativa.



Figura 71 - Legenda da peanha onde se lê “S·CATHARINA”. © Diana Cunha

Quando nos referimos a Santa Catarina não podemos falar especificamente de uma história já que não existem registos da vida desta Santa até ao Menológico de Basílico II, onde o seu nome foi mencionado pela primeira vez. A lenda da vida de Santa Catarina foi popularizada no Ocidente através da Legenda Áurea, mas ela é isso mesmo, apenas uma lenda, com factos um pouco fabulosos. Isto porque o seu nome não aparece em nenhum texto da antiguidade cristã, nem litúrgico nem literário. O facto de se tratar de uma lenda leva à existência de diferentes versões da mesma história.

Nascida em Alexandria ela era considerada de alta linhagem, à semelhança de tantas outras santas, e filha de um rei. Como Alexandria era considerada um centro de ciência, presume-se que ela se tenha dedicado ao estudo da filosofia. Quando o Imperador Magêncio foi para Alexandria ordenou que todos os seus súditos, ricos e pobres, realizassem sacrifícios aos deuses, mas Catarina, com cerca de 18 anos, terá recusado e fez o sinal da cruz, repreendendo o Imperador e tentando persuadi-lo a conhecer o verdadeiro Deus. Este ordenou que ela fosse levada até à sua presença para um debate onde convocou retóricos e filósofos para tentar confundir a jovem. No entanto, uma aparição de S. Miguel terá feito com que todos aqueles se convertessem e fossem por isso condenados a serem queimados vivos. Sem sucesso em tentar convencer a jovem através de ofertas de casamento e riquezas, ordenou que fosse presa e durante o período que esteve presa foi alimentada por uma pomba e visitada por anjos e Cristo. A imperatriz quis visitá-la na prisão, acompanhada por um oficial chamado Porfírio, e ambos, juntamente com outros duzentos soldados, converteram-se ao Cristianismo. O

imperador, após novas recusas por parte da jovem, que se manteve fiel à sua Fé até ao fim, foi ameaçada das piores torturas. O Imperador mandou construir então um instrumento de tortura composto por quatro rodas com lâminas afiadas sobre o qual a santa foi lançada, mas saiu ilesa pois foi salva por um anjo e o instrumento partiu-se matando uma série de soldados pagãos. A imperatriz tentou interceder por ela junto do marido, mas quando declarou que também se tinha convertido, arrancaram-lhe os seios e foi decapitada, assim como Porfírio e os duzentos soldados. Por fim, Catarina foi levada para fora da cidade e morta da mesma forma e no momento da decapitação, em vez de sangue jorrou leite do seu pescoço. O seu corpo foi transportado por anjos para o Monte Sinai e na tumba onde foi enterrada, no dia comemorativo da sua morte, 25 de novembro, saiu leite e óleo que curava todas as doenças (Balboni et al., 1998; Leonardi et al., 2000, p. 447; Réau, 2000a, p. 273).

Outra lenda conta o episódio da sua infância conhecido como “Casamento Místico” no qual um eremita a terá convertido ao propor Jesus, cuja imagem lhe mostrava, como único namorado digno de seu nascimento. Esta história, criada talvez pela influência dos grandes místicos beneditinos, tornou-se tão popular que influenciou fortemente a iconografia renascentista, e foi incorporada a tradição de que Catarina teria respondido ao imperador Maximiano, que queria casar com ela, que ela era a noiva de Cristo. Parece haver uma certa confusão relativamente a este episódio, que poderá ter sido uma interpretação errónea da representação iconográfica da Santa com a roda do seu martírio. Por vezes esta roda era representada de forma tão pequena, que pode ter sido confundida com uma aliança simbolizando o noivado com Cristo. (Balboni et al., 1998, p. 958; Réau, 2000a, p. 274).

Apesar da lenda de Catarina estar associada a Alexandria, tanto pelo nascimento como pelo seu martírio, ela é também reivindicada na ilha do Chipre, da qual o seu pai teria sido rei, e por esse motivo foi adotada como padroeira da nobre Catarina Cornaro, que foi rainha do Chipre. O principal centro do culto desta santa no Oriente foi no Mosteiro do Monte Sinai, a ela dedicado no séc. IX após os monges do mosteiro afirmarem terem encontrado os seus ossos no local.

Os primeiros registos do seu culto é uma pintura do séc. VIII encontrada em Roma e a partir da segunda metade do séc. X começa a difundir-se e torna-se popular em França no séc. XI,

mas é principalmente no séc. XII que se difunde por toda a Europa. No tempo das Cruzadas o culto a Santa Catarina espalhou-se para Itália, principalmente em Veneza, depois para França e ainda Alemanha. Na Alemanha foi representada juntamente com Santa Margarida e Santa Bárbara no grupo das Catorze Santos Auxiliares e na tríade das virgens sagradas. No entanto, é durante os séculos XVI e XVII que o culto a esta santa atinge a máxima popularidade. (Balboni et al., 1998; Réau, 2000a, p. 275).

A Universidade de Paris proclamou Santa Catarina como sua padroeira e é a protetora dos estudantes, filósofos, prisioneiros, dos jovens casados e de todos aqueles que pelas suas profissões estão relacionados com as rodas. A popularidade do culto desta santa explica a presença consistente na literatura, no folclore e nas artes figurativas.

No que diz respeito à iconografia desta santa nas artes visuais, ela acontece em concordância com as fontes literárias. Os episódios mais retratados da lenda da Virgem foram o debate com os filósofos, a tortura com a roda dentada e a decapitação, mas também o episódio do “Casamento Místico” com o Menino Jesus. Os atributos mais comuns são objetos do martírio compostos pela roda dentada e a espada, a coroa, em alusão ao facto de pertencer à realeza, e o livro, símbolo de sabedoria (Leonardi et al., 2000, p. 448). Estes atributos caracterizaram a imagem da Santa em todas as épocas, mas apenas adquiriram um valor distintivo absoluto no final da Idade Média, quando o culto se isolou e elevou assim estes atributos a símbolos característicos e individuais da Santa.



Figura 72 - Casamento místico de Santa Catarina, Jacopo Vignali, © 1998–2023 The State Hermitage Museum. Fonte: www.hermitagemuseum.org



Figura 73 - O Martirio de Santa Catarina, Guercino, 1653, © 1998–2023 The State Hermitage Museum. Fonte: www.hermitagemuseum.org

4.1.6.4. Santa Inês

Mesmo que o busto-relicário de Santa Inês não possuísse uma inscrição identificativa na peanha onde se lê “S·INES” facilmente poderia ser feita uma atribuição iconográfica correta pela análise dos atributos. Neste caso, a figura segura com a mão esquerda um cordeiro, que corresponde ao atributo mais particular da iconografia desta santa, como vamos ver de seguida. Apesar de nos registos fotográficos a figura segurar um cajado na mão direita, que a identificaria como pastora, possivelmente este atributo pertence a Santa Margarida, e não a Inês.



Figura 74 - Legenda da peanha onde se lê “S·INES”. © Diana Cunha

Santa Inês é venerada em Roma desde o séc. IV. O documento mais antigo com referência a esta santa é do ano 354, segundo o qual a festa de Inês era celebrada no dia 21 de janeiro (Réau, 2001, p. 109). Há uma certa confusão à volta da hagiografia desta santa, não só em relação à própria lenda como também às datas atribuídas à celebração do seu culto pois em documentos distintos são mencionadas as datas de 27 e 28 de janeiro, 20 e 21 de janeiro ou 10 de fevereiro e 5 de julho, e da própria data do martírio, que tanto pode ser indicada como início do séc. IV, como meados do séc. III. Antes do martírio pouco se sabe da sua vida, mas o que parece ser comum aos vários relatos da lenda é a tenra idade da jovem virgem (Josi & Aprile, 1998, p. 382).

Inicialmente havia duas tradições diferentes que se referiam a duas mártires homónimas e que mais tarde acabaram por se fundir. Segundo Santo Ambrósio e S. Dâmaso, Inês seria uma menina de doze anos que foi martirizada sendo degolada, e não por decapitação, por volta de 305, durante a perseguição de Diocleciano. Já a tradição grega refere-se a uma virgem adulta que ao se ter recusado a oferecer sacrifícios foi levada a um bordel onde um jovem se tentou aproveitar e violá-la, mas caiu inconsciente. Face a este episódio foi levada a tribunal e inquirida sobre que feitiço usou para matar aquele homem ao que ela respondeu que um anjo vestido de branco servira como seu guarda-costas e protegeu-a daquela ofensa.

Para que acreditassem nela foi-lhe pedido que invocasse o seu Deus e trouxesse o jovem de volta à vida e Inês, rezando, ressuscitou-o. Este episódio de violação é recorrente nas histórias das vidas das mártires já que a lei romana proibia a condenação de virgens à morte e por isso este era um ritual comum antes de serem enviadas para a tortura, mesmo que ainda não estivessem em idade de casar. Quando as tradições latinas e gregas se fundiram a lenda foi enriquecida com novos e diferentes detalhes, entre eles o milagre do cabelo e do manto branco entregue por um anjo, que foi popularizado no séc. V e mais tarde no séc. XIII. Esta versão conta que o filho do prefeito se apaixonou por Inês, que ia a caminho da escola com a ama, e que lhe terá oferecido joias. Rejeitado pela jovem virgem, adoeceu de tristeza e o seu pai chamou a jovem rebelde perante a corte para a forçar a casar com o filho. Incapaz de a convencer deixou-a escolher entre um sacrifício aos deuses ou a desonra. Ao recusar-se a abandonar a sua fé, foi conduzida nua pelas ruas de Roma, mas o seu cabelo instantaneamente cresceu para cobrir o seu corpo desnudo como um vestido sedoso. O jovem que a seguia para satisfazer a sua paixão foi estrangulado pelo demónio, mas Inês ressuscitou-o. Foi então condenada à fogueira por bruxaria, mas as chamas afastaram-se dela e acabou então por ser degolada. A Legenda Áurea acrescenta ainda mais detalhes e a história varia ligeiramente, mas os contornos principais mantêm-se semelhantes: como castigo perante não abdicar da sua Fé e virgindade foi conduzida nua a um bordel, mas o seu cabelo caiu sobre o seu corpo como uma cortina e um anjo envolveu-a num manto branco luminoso cegando o jovem que a desejava que acabou por cair morto. Foi havendo um enriquecimento progressivo da lenda que não parou com a morte da santa. A filha do imperador Constantino, que estava doente com úlceras que lhe cobriam o corpo, terá passado uma noite inteira em oração junto ao túmulo de Inês e quando adormeceu teve uma visão da Santa que lhe dizia para acreditar que Cristo a curaria. Assim o fez e ao acordar estava curada. Em reconhecimento da Santa mandou construir uma basílica em sua honra.

No local onde o culto a esta Santa nasceu, Roma, foram construídas duas igrejas a ela dedicadas. A primeira, na Praça Navona, assinala o local do bordel onde a sua castidade foi salvaguardada por um milagre; a segunda, a mais antiga e célebre construída em homenagem à santa, foi erguida sobre o seu túmulo, entre 338 e 350. Esta igreja sofreu modificações por volta de 493 e entre 625 e 638 foi construída sobre essa a atual basílica bizantina das quais

apenas as estruturas e o mosaico da abside permanecem do original. No dia da sua festa, 21 de janeiro, celebrava-se a bênção dos cordeiros cuja lã era utilizada para pelas monjas confeccionarem os mantos gregos que o papa entregava aos arcebispos. De Itália, o culto a esta santa espalhou-se por França, Holanda e Alemanha onde foram construídas igrejas em sua homenagem e para albergar relíquias como o crânio ou um braço da santa. Foi considerada a padroeira das virgens romanas e das noivas, porque escolheu Cristo como seu noivo, e também dos jardineiros porque a sua virgindade é simbolizada por um jardim fechado ou cercado (*hortus conclusus*).

Várias representações de Inês datam dos primeiros séculos, tendo sido uma das mais célebres entre as mártires romanas. Num plúteo⁵⁷ encontrado na basílica romana construída em sua homenagem a santa é representada na figura de uma menina rezando e só a partir do séc. VI, na arte bizantina, é que começam a aparecer os atributos que a caracterizam. Apesar da sua morte ser referida como tendo acontecido quando tinha apenas 12 anos de idade, os artistas representam-na como adulta. Nos séc. VIII e IX a sua imagem tornou-se frequente nas igrejas de Roma e muitas vezes era representada junto com outros mártires, mas a sua imagem ainda segue o tipo iconográfico bizantino. No início do séc. XII a sua representação difundiu-se pela Europa central através das iluminuras onde eram representadas cenas do seu martírio. O cordeiro torna-se o atributo mais frequente, símbolo da sua pureza, que pode ser representado deitado aos seus pés, apoiado nela, ao seu colo, ou aninhado na sua mão numa representação mais pequena. Além de símbolo da sua pureza, este é também a lembrança de uma visão dos seus pais que, oito dias após a sua morte a viram aparecer com um cordeiro e lhes disse para se alegrarem. O cordeiro é também o símbolo de Cristo, considerado o noivo celestial de Inês. Este episódio foi representado por artistas como Giotto ou Lorenzetti e esta tradição continuou pelo Renascimento. Já no Renascimento, foi dada preferência pelas representações das histórias da vida da santa em ciclos pictóricos a ela dedicados. Assim, a santa também pode ser reconhecida através das representações das fogueiras cujas chamas se afastam dela, através da espada como atributo, instrumento usado no martírio, e pela palma do martírio. Muitas vezes foi representada vestida apenas com os seus cabelos, à

⁵⁷ Parede que fecha o espaço entre duas colunas (Porto Editora, n.d.).

semelhança de Maria Madalena (Josi & Aprile, 1998; Leonardi et al., 2000, pp. 1079–1082; Réau, 2001, pp. 109–114; Tavares, 2001, p. 78).



Figura 75 - Santa Inés de Roma, Francisco Pacheco, 1608, © Madrid, Museo Nacional del Prado. Fonte: www.museodelprado.es



Figura 76 - Santa Inês, autor desconhecido, séc. XVII, © 1998–2023 The State Hermitage Museum. Fonte: www.hermitagemuseum.org

4.1.6.5. Santa Margarida

Se o busto de Santa Margarida não tivesse na peanha uma inscrição identificativa onde se lê “S·MARGARIDA” seria difícil fazer uma atribuição correta pois a imagem não apresenta nenhum atributo que permitisse identificá-la como Santa Margarida. A mão esquerda está levantada para a frente e originalmente seguraria um atributo, possivelmente o cajado que está inserido no busto de Santa Inês, já que seria pastora. Sem certezas deste facto, a atribuição iconográfica deste busto regeu-se apenas pela inscrição da peanha.



Figura 77 - *Legenda da peanha onde se lê “S·MARGARIDA”*. © Diana Cunha

A vida de Santa Margarida é uma fábula de origem grega que foi difundida no Ocidente pela *Legenda Áurea* de Tiago de Voragine e trata-se de uma duplicação da Santa Pelágia e de Santa Marina (Réau, 2001, p. 329). Quando traduzida para o latim, o nome de Marina aparece como Margarida, e foi sob este nome que o culto desta santa se difundiu amplamente no Ocidente durante a Idade Média e continuou posteriormente, tendo sido inserida entre os catorze santos auxiliares (Sauget & Celletti, 1996, p. 1150).

Margarida, filha de Edesimo, um sacerdote pagão de Antioquia, nascida em Pisídia, foi encarregue de cuidar das ovelhas pela sua ama que a instruiu na Fé de Cristo levando-a ao batismo. Já com cerca de quinze anos, enquanto pastoreava, o governador da província, Olíbrio, cavalgava pela zona e ficou impressionado com a beleza da pastora, sentindo uma atração tão forte que logo quis tomá-la como esposa. Margarida, apegada declaradamente à sua Fé, rejeitou a proposta do governador, que a submeteu a diversas torturas e prendeu-a numa masmorra. Nessa masmorra foi atacada por Satanás na forma de um dragão com uma mandíbula tão aberta que era capaz de engolir a santa de uma só vez, mas Margarida estava armada com um crucifixo que usou para perfurar a barriga do monstro. Nas tradições posteriores o dragão chega mesmo a engoli-la e sai ilesa da barriga fazendo o sinal da cruz nuns relatos, e rasgando a barriga do animal com o crucifixo noutros. Daqui nasce a virtude de pedir a intercessão da santa para um parto fácil para as grávias. No entanto, é possível que esta fábula tenha origem numa imagem mal compreendida. O autor da *Legenda Áurea*

levanta as suas reservas sobre este milagre, declarando-o como infundado e acredita que a Santa pôs o dragão em fuga apenas com um sinal da cruz. No entanto, a primeira versão foi a que prevaleceu. Também parece haver um cruzamento desta lenda com outros episódios de alusão bíblica. Segundo o padre Cahier, esta lenda seria uma aplicação mal compreendida da alegoria do Leviatã trespassado pelo gancho da cruz, extraído do Livro de Jó. Há também uma certa semelhança com os episódios bíblicos de Jonas que foi vomitado pela baleia, e de Adão e Eva a serem libertados do Limbo por Cristo armado com a cruz. Depois de alegadamente ter saído plena do ventre do dragão, Margarida foi vítima de uma série de torturas que terminaram com a sua decapitação. Além destas comparações, há ainda uma tradição popular que a assimilou à princesa que São Jorge libertou do dragão, e por esse motivo pode ser representada com uma coroa na cabeça. (Réau, 2001, pp. 329–330; Sauget & Celletti, 1996).

No Oriente é venerada sob o nome original, Marina (Tradigo, 2005, p. 283) e apesar de não ser especificada a data do seu martírio, ela é celebrada no dia 17 de julho. No Ocidente, a primeira menção a Margarida é feita no Martirológio de Rábano Mauro onde é indicado o dia 20 de julho e é esta a data que permanece no Ocidente para comemoração da santa (Sauget & Celletti, 1996, p. 1154).

A iconografia da Santa Margarida teve um grande desenvolvimento no Oriente, mas especialmente no Ocidente, e a época em que este tema iconográfico atingiu o seu máximo esplendor foi durante a Idade Média. O que o esquema iconográfico desta santa tem em comum em praticamente todas as representações artísticas é o facto de aparecer figurada como uma jovem esbelta e humilde, mesmo na realeza da sua coroa de pérolas, em alusão ao seu nome (Tavares, 2001, p. 103), e a dominar a força bruta do dragão e as ferramentas do seu martírio. O atributo mais comum e característico da iconografia de Santa Margarida é o dragão em cujas mandíbulas afunda uma cruz. Pode ser representada com uma tocha ou pente de ferro na mão, ainda que menos frequente, em alusão aos instrumentos dos seus martírios (Réau, 2001, p. 332). A partir do séc. XVII o esplendor iconográfico da santa escurece e o seu culto é reduzido, sem nunca mais voltar a alcançar o fervor que teve durante a Idade Média (Sauget & Celletti, 1996).

Como indicado inicialmente, a posição da mão esquerda do busto desta santa da coleção da Madre de Deus sugere que originalmente seguraria um atributo. Este atributo poderia ser o cajado de pastora, que se encontra no busto da Santa Inês, e à semelhança do que foi representado na arte (Figura 78), mas também poderia segurar um crucifixo, o atributo com o qual também foi representada em grande maioria (Figura 79).



Figura 78 - Santa Margarida de Antioquia, Francisco de Zurbarán, 1630-34, INV.: NG1930. © 2016–2023 The National Gallery. Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk>



Figura 79 - São Miguel e Santa Margarida, autor desconhecido, s. XVI, INV.: MAS P 11. © 2020 Museu de Alberto Sampaio, Guimarães. Fonte: <https://www.museualbertosampaio.gov.pt/>

4.1.6.6. Santa Úrsula

O busto relicário de Santa Úrsula pertencente à coleção da Madre de Deus é representado com uma coroa dourada, na mão direita seguraria uma folha de palma do martírio, e a mão esquerda segura um livro fechado que pode ser uma alusão ao facto da Santa ter sido considerada padroeira das Universidades (Velar de Irigoyen, n.d., p. 5)). Se não tivesse uma inscrição identificativa na peanha onde se lê “S^{TA} URCULLA”, seria difícil concluirmos a quem esta representação corresponderia, porque os atributos iconográficos não seriam suficientes para concluir com certeza.



Figura 80 - Legenda da peanha onde se lê “S^{TA} URCULLA”. © Diana Cunha

Quase não existem vestígios da vida desta santa, e muito menos do seu séquito de donzelas, pois trata-se de uma lenda sem fundamento histórico da qual foram relatadas diversas versões desde a Idade Média, entre elas a referida por Tiago de Voragine sendo a de maior extensão, profundidade e difusão. Além disso, nesta variedade narrativa abundam fantasias e contradições, razão pela qual sua autenticidade tem sido altamente questionada (Díaz Pérez, 1996).

A primeira narrativa sobre a sua vida, que surgiu cerca de 975, retrata Úrsula como filha de um rei da Britânia, que havia consagrado a sua virgindade a Deus, mas foi pedida em casamento por Aetherius, filho de um rei pagão. Como a sua resposta negativa acarretaria o risco de uma guerra, e ela foi avisada por uma aparição angelical que sofreria martírio ao regressar de uma peregrinação, pediu um adiamento do casamento para dali a três anos. Após três anos, ela fugiu numa frota de 11 trirremes juntamente com 11 mil companheiras. No entanto, devido a uma tempestade marítima a frota foi desviada para o rio Váalis e as virgens continuaram a viagem rio acima até Colónia, de onde, encorajadas por um anjo a fazerem uma peregrinação a Roma, navegaram até Basel fazendo o resto da viagem a pé. Da mesma

forma voltaram para Colônia, que, entretanto, tinha sido conquistada pelos hunos⁵⁸ e que as mataram a todas. Como Úrsula recusou casar com o líder dos hunos, foi perfurada com uma flecha. Após cometerem este crime, os hunos fugiram de Colônia e os habitantes puderam recuperar os restos sagrados das virgens. Clematius, um homem vindo do Oriente, mandou construir no local uma basílica dedicada às mártires. Esta é a descrição feita na chamada *Prima passio* (Gugumus & Liverani, 1996, pp. 1252–1254). No entanto, a versão mais popular e difundida conta que para se casar com o rei pagão, Úrsula terá colocado a condição de que o seu noivo fosse batizado e a acompanhasse numa grande peregrinação a Roma. Úrsula terá embarcado com um séquito de dez nobres donzelas, cada uma acompanhada de mil virgens, e subiram o curso do rio Reno até Basel, num barco que tinha como tripulante um anjo que seguia à frente de uma frota de onze navios. Depois de cruzarem os Alpes e chegarem a Roma foram recebidos pelo Papa Ciríaco, o qual estendeu a sua benevolência a Úrsula acompanhando-a na viagem de regresso, que terminou tragicamente diante dos muros da cidade de Colônia onde toda a caravana foi morta no massacre, alvejados pelos hunos. Rapidamente um exército de onze mil anjos chegou para punir os hunos, que se colocaram em fuga. A presença do Papa no barco de Úrsula é uma invenção tardia que se baseia nas visões de Santa Isabel de Schonau e do monge Hermann José (Gugumus & Liverani, 1996, pp. 1255–1256; Réau, 2002a, pp. 300–301). As informações à volta deste episódio não são totalmente claras, nem mesmo o período do martírio é certo, e este martírio nem sempre é considerado fidedigno. No entanto, uma inscrição no coro da Igreja de Santa Úrsula em Colônia, que diz que “Clematius (...) reconstruiu esta basílica às suas próprias custas para cumprir um voto no lugar onde as santas virgens derramaram seu sangue pelo nome de Cristo” foi considerada autêntica e atribuída ao séc. IV/V, atestando assim a autenticidade e realidade do martírio (Gugumus & Liverani, 1996). As escavações mais recentes mostraram que a igreja de Santa Úrsula foi construída sobre um cemitério romano e os ossos ali encontrados foram considerados os das virgens sagradas. Quanto ao número de mártires, a tradição primitiva não indica um número determinado, mas desde o séc. VIII é indicado o

⁵⁸ Povo mongol que, a partir dos finais do século IV, se infiltrou na Europa, vindo a estabelecer-se na planície do Danúbio. Desafiaram o poder de Roma e, sob o comando de Átila, construíram um vasto império, que não sobreviveu muito tempo à sua morte. (Porto Editora, n.d.)

número de onze, que mais tarde se tornou onze mil. Esta alteração para onze mil pode ter sido um erro de interpretação dos algarismos romanos que foi sobreposto com um traço transversal que significa “milhares”. Nem os próprios nomes das virgens são precisos. O nome de santa Úrsula aparece pela primeira vez no séc. IX e depois os de Brittola, Martha, Saula, Sambatia, Saturnina, Gregoria, Pinosa e Palladia também são indicados.

O número das onze mil também pode ser justificado pela interpretação errónea de uma das companheiras de Úrsula se chamar Undecimilla, ou pela má interpretação da inscrição “*XI.M.V*” que se deveria ler “onze mártires virgens” (Réau, 2002a, p. 301). Quanto à época em que ocorreu o martírio, os estudiosos da vida desta Santa e a bibliografia também não são coerentes entre as informações dadas. Apesar de não faltarem estudiosos sobre o assunto que colocam o tormento ano 383, a opinião mais difundida a esse respeito é que ocorreu cento e quarenta e cinco anos antes, mais especificamente em 238. No entanto, outros pesquisadores da sua suposta biografia discordam desse ponto cronológico, argumentando que naquela época a Sicília e Constantinopla não eram considerados reinos, e a lista de mulheres torturadas incluía os respectivos soberanos de ambos os lugares. Consequentemente, este massacre teria ocorrido mais tarde, ou seja, no séc. V, por volta do ano 452, coincidindo com a irrupção dos hunos no Império Romano, justamente quando este era governado pelo imperador Marciano. Há ainda a indicação de que o período do martírio pode ser o da perseguição de Diocleciano, cerca de 304 (Gugumus & Liverani, 1996; Réau, 2001, pp. 300–302).



Figura 81 - Santa Úrsula, Antonio de Solario, 1514, INV.: NG647. © 2016–2023 The National Gallery. Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk>



Figura 82 – Porto marítimo com a embarcação de Santa Ursula, Claude, 1641 Martirio, INV.: NG30. © 2016–2023 The National Gallery. Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk>

Nem a existência duvidosa da santa e da sua comitiva, nem o grande número de contradições na narração da sua hagiografia foram um obstáculo para os artistas executarem representações iconográficas, que se ajustam aos relatos históricos dos acontecimentos (Díaz Pérez, 1996). A santa é representada jovem e vestida com luxuosas vestimentas, em alusão ao seu estatuto social. Essas vestes são compostas por uma túnica ajustada ao corpo e sobre ela um manto de pelo de arminho que simboliza a sua realeza. Frequentemente é representada com uma coroa na cabeça, mas também pode usar uma coroa de rosas ou diadema, ou até um véu, embora seja menos frequente. Os símbolos iconográficos são a folha de palma do martírio, uma ou das flechas na mão, o símbolo pessoal do seu martírio, por vezes o arco, e menos frequentemente pode ser representada com um bordão de peregrina encimado por um estandarte branco com uma cruz vermelha, que significa triunfo, que usou para guiar as suas companheiras. Além destes, o barco, um punhal e uma pomba são elementos também associados à sua iconografia. Em algumas representações iconográficas de Santa Úrsula ela pode ser comparada à iconografia da Virgem da Misericórdia pois é representada com o seu manto aberto protegendo as suas companheiras sob este manto.

A lenda de Santa Úrsula foi um tema iconográfico que foi ganhando bastante força e foi muitas vezes representada, tanto que, mesmo face à falta de realidade, seria difícil considerar que não tivera sido real. Entre os séc. XV e XVI foram realizadas muitas representações da Santa, chegando mesmo a ser representada sozinha. Na pintura, o episódio mais reproduzido é o do martírio da jovem.

A santa é muito popular na Colónia, onde é venerada, mas também tem especial importância noutros locais da Alemanha como a Renânia, e em Veneza, Itália, onde foi construída uma escola em sua homenagem para jovens órfãs, mas também noutros países como França e Holanda. Algo estranho à volta da sua devoção é o facto de não haver registos da devoção da Santa em Inglaterra, de onde é oriunda, e de não haver nenhum templo em sua homenagem nessa região. A sua festa litúrgica é celebrada no dia 21 de outubro e a Santa foi acolhida como padroeira das dores de cabeça, da morte súbita e é advogada dos mercadores, das donzelas e das monjas ursulinas (Díaz Pérez, 1996; Gugumus & Liverani, 1996; Leonardi et al., 2000, pp. 2163–2164; Tavares, 2001, p. 144).

Apesar de as representações artísticas desta Santa e sua lenda se traduzirem em maior número em pinturas, também foram executadas esculturas. O culto a Santa Úrsula e suas companheiras teve grande repercussão na península Ibérica e, nos séc. XV e XVI, a grande devoção à lenda determinou a importação de vários conjuntos de bustos-relicários. Até o séc. XVI, a maior parte das relíquias das Onze Mil Virgens provinha do grupo trazido de Colónia para o Mosteiro de São Pedro de Gumiel de Izán (Burgos) pelo abade D. Pedro por volta de 1223. Por volta do séc. XVI, o culto das relíquias de Santa Úrsula foi promovido graças às visitas dos reis, e especialmente dos jesuítas como reação da Igreja Católica às correntes reformistas. Entre muitas funções, as relíquias constituíam um laço de amizade e aliança entre príncipes e reis, como demonstra o extenso intercâmbio entre a comitiva que acompanhou Carlos V à sua coroação em Aachen em 1520 e a entrada de um grande número de relíquias na península (Velar de Irigoyen, sem data, p. 13). “As relíquias das Onze Mil Virgens foram, juntamente com as da Legião Tebana, as que predominaram na península” (Velar de Irigoyen, sem data, p. 14). Também há vestígios arqueológicos do culto por volta do ano 1000 quando a existência de 11 sarcófagos na igreja de Santa Úrsula na Alemanha

sugere a veneração a 11 virgens. Por volta de 1155 e 1164 houve um crescimento no culto a Santa Úrsula e as 11000 virgens devido a uma descoberta de centenas de esqueletos na basílica de Santa Úrsula, Alemanha, que se acredita serem de Úrsula e suas companheiras, o que levou a um tráfico considerável de relíquias. Por volta do séc. XII Úrsula já está claramente estabelecida como a única líder das virgens santas e todos os textos e calendários oficiais começaram a usar o número 11000 para as companheiras de Úrsula. Para além das relíquias e dos textos hagiográficos, a produção de pinturas e esculturas por toda a Europa ajudou a propagar os cultos aos primeiros mártires cristãos e santos contemporâneos durante a Idade Média.

4.1.7. Busto-relicário de Santa Teresa

O busto-relicário que representa Santa Teresa não foi inserido em nenhum grupo iconográfico, pois não poderia ser integrado no grupo das virgens, nem dos Franciscanos, já que esta pertencia à Ordem dos Carmelitas. No entanto, relembramos que, a nível formal, este forma, um par com o busto de S. Francisco.

Apesar de não assentar sobre uma peanha onde pudesse estar escrita uma inscrição, no interior do recetáculo da relíquia insere-se essa inscrição onde se lê “S.Tereza”. Mesmo que não tivesse esta atribuição, através da análise iconográfica das vestes, da posição do rosto, e do atributo que corresponde ao livro aberto na mão esquerda, conseguiríamos apontar a atribuição de Santa Teresa como uma forte possibilidade, e como vamos constatar de seguida. Na mão direita também seguraria um atributo, possivelmente uma pena, como complemento ao livro e atributo frequente na sua iconografia. No que diz respeito às vestes, a figura veste o hábito carmelita constituído pela túnica castanha, a capa branca e o véu preto, que significa a sua morte definitiva para o mundo e tudo que a ele pertence.



Figura 83 - Busto-relicário de Santa Teresa. ©Diana Cunha 2019



Figura 84 - Inscrição identificativa no interior do recetáculo do busto-relicário. ©Diana Cunha 2019

Teresa de Ávila, ou Santa Teresa de Jesus, nasceu em 1515 numa cidade da província de Ávila, no seio de uma família de judeus convertidos. O seu pai conseguiu ser aceite pela comunidade católica ao comprar um título de cavaleiro e a sua mãe dedicou-se especialmente em educar a filha como uma piedosa cristã. Teresa era fascinada pelos relatos das vidas dos santos e aos 7 anos tentou fugir com o seu irmão para tentar conseguir o seu martírio entre os mouros. Quando tinha 14 anos a sua mãe faleceu, provocando nela uma enorme tristeza e aumentando a sua devoção pela Virgem Maria. Nessa época foi enviada como interna para

a escola de freiras agostinianas do Convento de Nossa Senhora da Graça, em Ávila. No entanto, pouco tempo depois adoeceu e começou a piorar, antes de professar os seus votos, e o seu pai tirou-a de lá. Apesar de todos os tratamentos, os médicos acabaram por desistir pois nada faziam com que ela melhorasse e a jovem Teresa suportou o sofrimento graças a um livro devocional que continha instruções para exames de consciência, meditação espiritual e contemplação interior, e outras obras com o objetivo do desenvolvimento espiritual. Ela seguia todas as instruções e começou também a praticar oração mental e, após três anos, recuperou a saúde e retornou imediatamente para vestir o hábito carmelita. Após 25 anos no Carmelo pede permissão ao provincial, o padre Gregório Fernández, para fundar novas casas com uma vida mais austera e com menos irmãs, visto que onde ela morava havia mais de 200 freiras. Foi em Ávila que estabeleceu o seu primeiro convento reformado, dedicado a São José, que adotara como padroeiro. Apesar da maioria ter ido contra, Santa Teresa continuou com a sua missão e fundou várias casas, com o apoio de dois frades carmelitas. Depois de muita luta conseguiu a autorização de Roma para separar a ordem das carmelitas descalças⁵⁹ das carmelitas calçadas, ordem a que pertenciam. Além de ter realizado uma grande reforma na Ordem das Carmelitas Descalças, de ter fundado vários conventos com uma forma de vida, trabalho e silêncio rígidos, Teresa foi considerada muito inteligente e deixou várias obras escritas, como o *Livro da Vida*, o *Caminho da Perfeição*, *As Moradas* e *As Fundações*, entre outros. Tinha também o dom de predizer o futuro e de ler as consciências das pessoas. Foi na sua autobiografia, escrita em 1562, e no tratado que intitulou “Castelo Interior” ou “As moradas” (1588) que relatou as suas visões e os êxtases.

Oito anos antes de morrer, foi-lhe revelada a hora da sua morte, aumentando mais ainda o seu amor a Deus e as orações que fazia, e faleceu no dia 4 de outubro de 1582, com 67 anos. Foi beatificada em 1619 e canonizada em 1622, pelo Papa Paulo VI, que-lhe conferiu o título de Doutora da Igreja. Apesar de ter falecido no dia 4 de outubro, a festa litúrgica em sua honra é comemorada no dia 15 de outubro por causa da reforma gregoriana do calendário, que suprimiu onze dias. No Convento Carmelita de Alba de Tormes o seu coração pode ser venerado, e é possível ver a ferida que nele terá sido infligida por um dardo de um serafim.

⁵⁹ Por usarem roupas rasgadas e sandálias ao invés de sapatos e hábitos.

Santa Teresa é a protetora de Espanha, de Ávila, de Valladolid e da Ordem das Carmelitas, e converteu-se na padroeira da rainha Maria Teresa de Espanha, esposa de Luís XIV de França. Em Espanha foi escolhida como padroeira da Intendência militar, por ter sido uma reformadora da sua Ordem, a qual administrou com um notável sentido prático (Réau, 2002b, pp. 258–263).

No que diz respeito à sua representação iconográfica nas artes visuais, são inúmeras as obras, tanto pictóricas como escultóricas, que retratam a santa e episódios da sua vida. Os seus atributos mais comuns são um anjo a atravessar o seu coração com uma flecha de fogo, uma pomba que paira sobre a sua cabeça, e um livro e uma pena. Geralmente é representada vestida com o hábito carmelita. Uma das discípulas preferidas de Teresa deixou um relato de que esta seria de estatura média, não muito magra, pelo contrário, tinha uma estrutura um pouco mais larga, e que a fama de que na juventude seria muito bonita foi como se manteve mesmo já envelhecida. Teria um rosto fora do comum, descrevendo-o mesmo como extraordinário. Ela descreve-a como perfeita e afirma que seria difícil conseguir captar tal beleza numa pintura da mesma. Ainda viva o pintor Juan de la Miseria realizou um retrato da mesma que reproduz com algum realismo as características físicas da Santa, já com 61 anos, retrato este que inspirou outros autores. No entanto, e ainda no mesmo séc., a figura desta santa foi idealizada pelos grandes pintores espanhóis que se inspiraram na sua vida mística, também retratada com essa idealização pelos grandes escultores. Uma das obras escultóricas mais conhecidas da iconografia de Santa Teresa é a escultura em mármore de Bernini, “O êxtase de Santa Teresa”, que representa o momento em que a santa é atravessada pela seta. O culto a esta santa foi tão extenso que a representação iconográfica da santa se mantém numerosa ao longo dos séculos, e principalmente no séc. XX (Borges, sem data; Leonardi et al., 2000, pp. 2100–2108; Moreno Cuadro, 2020; Tavares, 2001, p. 139).



Figura 85 - Transverberação de Santa Teresa de Ávila, s. XVII, pintura portuguesa, Paço dos Duques, INV.: MNA1192. © DGPC. Fonte: www.matriznet.dgpc.pt.

No que diz respeito à representação iconográfica em bustos relicários, o que praticamente todos têm em comum é o facto de a figura segurar um livro na mão esquerda, maioritariamente aberto (Figura 86), mas também pode ser encontrado fechado. Já a mão direita, e também comum a praticamente todos os bustos pesquisados, encontra-se numa posição levantada, e seguraria uma pena (Figura 87), com a qual escreveria os livros. No busto relicário da Madre de Deus a imagem da Santa é representada com o olhar direcionado para cima, tal como acontece em alguns destes outros bustos-relicários.



Figura 86 - Busto-relicário de Santa Teresa de Ávila, s. XVII, Museu de Aveiro, INV.: 50/B. © DGPC. Fonte: www.matriznet.dgpc.pt.



Figura 87 - Busto de Santa Teresa de Jesús, Monasterio de Trinitarias Descalzas de San Ildefonso. © Copyright Carmelitas Descalzas. Alba de Tormes. Fonte: <https://carmelitasalba.org/>

4.1.8. Bustos-relicários não identificados



Figura 88 - Bustos-relicários não identificados: Santo com livro; Santo Papa, Santo Bispo, Santa Virgem Mártir.
©Diana Cunha 2019

Sem quaisquer atributos particulares que permitissem a correta identificação iconográfica nem levantar hipóteses, estes quatro bustos ficam por identificar. O primeiro diz respeito ao busto de uma figura masculina que segura um livro na mão esquerda e seguraria originalmente outro atributo na mão direita, possivelmente uma folha de palma que o identificaria como mártir. Veste uma capa nas costas sobre uma túnica, mas as vestes não nos dão nenhuma pista relativamente a uma eventual posição dentro da religião ou de que tipo de figura se trata. O livro poderá ser indicativo de que se trata de um diácono ou de alguém com literacia religiosa, mas sem outros elementos também não podemos afirmar com certeza qual o significado do livro neste caso.

A segunda e terceira figura dizem respeito a uma figura de um papa e de um bispo, respetivamente, que conseguimos identificar facilmente pelas vestes. As vestes de ambos são de facto muito semelhantes tanto no tipo de paramentos que usam, como nas cores. No entanto, a figura do papa usa a estola cruzada enquanto a figura do bispo usa a estola a cair paralelamente diante do peito, mas o que nos permite distinguir as figuras como papa e bispo é a tiara papal e a mitra, e também o báculo que a figura do bispo segura na mão esquerda. A mitra também pode ser utilizada pelos papas por isso o elemento que faz mesmo a distinção do cargo eclesiástico destas duas figuras é o báculo de bispo e a tiara pontifícia que só pode ser utilizada por papas. A representação do papa é muito semelhante à do Papa Gregório que analisámos anteriormente.

O último busto, que diz respeito a uma figura feminina, apenas segura na mão esquerda uma palma que a identifica como mártir e não temos nenhum outro elemento diferenciador já que a figura veste uma túnica sobre uma camisa e uma capa sobre essa túnica, à semelhança das restantes figuras que compõem o grupo iconográfico das virgens mártires do qual esta faz parte.



NIDN

*Figura 89 - Busto-relicário de
figura não identificada. ©Diana
Cunha 2019*

Sem qualquer inscrição identificativa nem atributo que permitisse a identificação deste quinto busto, tivemos de nos cingir ao estudo do mesmo por comparação com outras imagens semelhantes. No entanto, esta pesquisa revelou-se complicada e só encontramos uma figura semelhante ⁶⁰. As semelhanças entre as duas imagens são evidentes tanto nas roupagens quanto nas feições. Apesar do mau estado de conservação em que o busto da Madre de Deus se encontra, a figura aparenta usar barba em estilo pera, além do bigode, tal como o busto que lhe é semelhante. Ambas as figuras usam uma capa que aperta num nó sobre o ombro direito e cai sobre o braço esquerdo. Estes são os dois elementos que nos chamaram a atenção para a semelhança com o busto da coleção da Madre de Deus, mas há também diferenças no que toca ao comprimento do cabelo, o detalhe das vestes, a posição dos braços e mãos e o

⁶⁰ Cf. "Saint Genesius Martyr", Attributed to Manuel de Chili "Caspicara" (Quito, 1723 - 1796), Lot. 91, Invaluable [\[Link\]](#)

facto de uma segurar um atributo enquanto a outra não apresenta nenhum, diferenças estas que podem ser justificadas por épocas e locais de execução distintas.

São Genésio de Roma, também conhecido como Genésio Mártir, de acordo com a tradição cristã era um ator que se converteu ao Cristianismo durante um teatro no qual interpretava o papel em que a personagem ridicularizava a fé cristã. O imperador Diocleciano assistia a esse teatro, durante o qual o ator foi convertido ao Cristianismo, por meio do batismo, e após a conversão tentou convencer o imperador e o público a acreditarem na Fé Cristã. O Imperador, ao perceber que tal acontecimento não era uma atuação, ordenou ao prefeito Pláucio que açoitasse o ator, o pregasse numa cruz com pregos de ferro e o queimasse. Mas nenhuma dessas torturas surtiu efeito e Genésio manteve-se fiel à sua fé, tendo por isso sido por fim decapitado. Este relato é atribuído à época das perseguições por Diocleciano cerca de 303 ou 285, mas parece haver uma certa confusão em torno da lenda deste santo. São conhecidas várias figuras de atores comediantes que se converteram à religião cristã neste período e que morreram como mártires, tais como Gelásio de Heliopólis, Ardalione, Porfírio ou Filemom. Parece haver uma certa dúvida se o mártir original seria realmente Genésio, ou se seria Gelásio. São vários os textos antigos cristãos que atestam a conversão dos atores, mas há então uma dificuldade em reconhecer no grupo qual será o autêntico mártir. Poderá ter havido uma confusão com o Santo Gelásio, pela semelhança de nomes, que foi um ator sírio e cuja existência parece ter sido real e, quando a lenda deste passou para o Ocidente, poderá ter ocorrido em Roma uma confusão com os dois mártires e a hagiografia deste ter sido modelada pelo mártir Genésio, venerado em Roma, negligenciando a do Genésio de Arles, também considerado santo, mas não foi mártir. (Prete & Celletti, 1996, p. 121)

No que diz respeito à iconografia deste santo, a representação mais comum era a do santo disfarçado de cantor e músico, e como atributos pode segurar a máscara de teatro, um alaúde ou viola, ou os instrumentos da sua tortura como cardas de ferro ou uma espada (Tavares, 2001, p. 64). Embora às vezes Genésio fosse confundido com o seu homónimo, mártir de Arles, havia numerosas igrejas a ele dedicadas mesmo fora de Itália, como em França e Madrid. (Prete & Celletti, 1996, pp. 124–125)

Uma vez que o busto desta coleção não apresenta nenhum atributo nem uma inscrição identificativa, esta atribuição, feita por comparação, é apresentada apenas como uma hipótese.

4.1.9. Considerações finais de capítulo

Cruzando os conhecimentos obtidos neste estudo, com os que foram explorados na análise histórico-artística, conseguimos obter uma maior compreensão do que poderá ter sido a narrativa inicial desta coleção e da devoção a ela associada.

Além dos grupos iconográficos criados inicialmente, o estudo realizado proporciona uma visão mais abrangente da iconografia e historicidade dos santos representados nesta coleção. Com base nesse conhecimento, podemos fazer outros agrupamentos: a coleção pode ser dividida em dois grandes grupos referentes aos santos que foram martirizados pela sua fé, e aos santos que foram reconhecidos como tal pelo seus feitos e milagres, tanto em vida quanto após a morte. Ainda, o estudo permitiu identificar um subgrupo dentro dos santos Franciscanos, relacionado aos Protomártires de Marrocos. O estudo iconográfico e hagiográfico individual das figuras de S. Berardo, S. Acúrsio e S. Pedro mártir revelou que eles fazem parte da iconografia dos Mártires de Marrocos, com a inclusão de dois bustos de franciscanos não identificados a completar o grupo.

Tabela 3 - Divisão dos bustos identificados em santos mártires e não-mártires.

<i>Santos Mártires</i>	<i>Santos Não Mártires</i>
<i>Ágata</i>	<i>Francisco</i>
<i>Lourenço</i>	<i>Clara</i>
<i>Apolónia</i>	<i>Luís Bispo</i>
<i>40 Mártires de Sebaste</i>	<i>Benedito</i>
<i>Inocentes</i>	<i>Diogo</i>
<i>Mártires de Marrocos</i>	<i>António</i>
<i>Bárbara</i>	<i>Boaventura</i>
<i>Luzia</i>	<i>Isabel de Portugal</i>
<i>Catarina</i>	<i>Gregório Papa</i>
<i>Inês</i>	<i>Teresa de Ávila</i>
<i>Margarida</i>	
<i>Úrsula</i>	

Ao longo dos séculos, a prática de transladar relíquias para todo o Ocidente tornou-se comum, sendo entregues, principalmente, aos governantes europeus, como símbolos de proteção divina. Tendo em conta o carácter real do convento, o número de relíquias aí presente pode ser justificado facilmente, aliado à própria devoção de D. Leonor, fundadora do mesmo.

A “Primeira Família” inclui os bustos que considerámos serem os mais antigos, ou seja, as relíquias dos santos neles representados terão sido as primeiras a serem incluídas em bustos-relicários. Essas relíquias, terão tido, de alguma forma, uma relevância maior para o convento, talvez por terem sido fruto de uma oferta régia especial. Em relação aos restantes grupos iconográficos, a sua presença pode ser justificada por diferentes motivos. O grupo das virgens é constituído, como vimos, por mártires, que foram mulheres que sacrificaram a própria vida pela sua devoção e amor a Cristo. Sendo este um convento feminino de clausura, onde imperava a austeridade e sentido de sacrifício, estas virgens serviriam como exemplo daquilo que, no fundo, também a clausura representa. De uma forma semelhante se justifica a presença dos santos Inocentes, crianças que, ainda que não tenha sido de forma voluntária, morreram, para que Jesus pudesse viver, estando aqui implícito novamente o sentido de sacrifício. Aliado a este, está também o facto da temática da Natividade e do Presépio terem tido uma relevância muito grande na vida das monjas do Convento, e de certa forma os santos Inocentes estarem associados a estes, pois o seu martírio ocorreu no período após o nascimento de Jesus. No que diz respeito ao grupo dos 40 Mártires de Sebaste, a justificação para a presença nesta coleção não parece tão óbvia. Crê-se que, de alguma forma, esta temática terá sido alvo de particular devoção de alguém, que poderá ter oferecido as relíquias, e que teria relevância para o convento, para justificar a execução dos bustos para essas relíquias. De forma semelhante, também as figuras dos dois Papas dirão respeito a relíquias que teriam maior relevância para alguém, mas por se tratar de figuras de grande relevância dentro da Igreja, a presença destas representações na coleção do convento não parece descabida. Um aspeto notável é que o grupo dos franciscanos contém o maior número de obras, o que pode ser facilmente explicado pelo facto de o Convento ter sido um convento franciscano. Além disso, muito possivelmente terá sido objeto de maior devoção por parte das clarissas que ali viveram, o que pode explicar o maior número de esculturas em mau estado de conservação. A nível iconográfico, S. Francisco foi integrado neste grupo, por ser o fundador da Ordem, mas a inclusão deste no discurso da coleção terá sido posterior aos restantes, porque a nível formal faz par com Sta. Teresa, e ambos foram enquadrados na produção artística do séc. XVIII. Estes dois bustos poderiam pertencer a uma freira que

ingressou no convento, até porque Sta. Teresa pertencia à Ordem dos Carmelitas, e a sua presença num convento franciscano feminino não é tão facilmente justificada.

Além de apoiar na compreensão da narrativa iconográfica geral da coleção, o estudo iconográfico também oferece pistas sobre a produção de algumas obras: S. Benedito apresenta um atributo típico da iconografia espanhola (tecido ensanguentado) e outro da iconografia portuguesa (as flores no regaço). Similarmente, o busto de S. Diogo também segue um modelo iconográfico espanhol, abraçando a cruz com um braço, e segurando flores no regaço. Esta análise aponta uma possível influência espanhola, ou conhecimento dos modelos executados no país vizinho.

CAPÍTULO V
CARACTERIZAÇÃO TÉCNICA E MATERIAL

5. CARACTERIZAÇÃO TÉCNICA E MATERIAL

5.1. OBJETIVOS E METODOLOGIA

O objetivo da caracterização dos materiais e técnicas utilizadas na produção das esculturas da coleção em estudo foi o de tentar balizar cronologicamente o período de execução das mesmas, através de uma metodologia multianalítica, mas também o de tentar estabelecer afinidades e diferenças entre os diferentes objetos, o que poderia trazer esclarecimentos acerca das proveniências das obras, com base nas eventuais peculiaridades de cada subgrupo iconográfico. Para tal, neste trabalho o estudo multianalítico focou-se principalmente nas superfícies policromadas: camadas de preparação, douramento e camadas cromáticas, das diferentes áreas decorativas de cada obra, como as carnações, cabelos, barbas e estofados. O principal foco seria centrado no estudo dos revestimentos pictóricos originais, mas nem sempre estes correspondem com as policromias atualmente visíveis. No momento de recolha das amostras tentámos, idealmente, atingir a estratigrafia completa até ao suporte de madeira. No entanto, nem todos os cortes estratigráficos recolhidos/obtidos apresentam as camadas correspondentes às primeiras policromias. Este facto pode estar relacionado com uma amostragem incompleta, ou com a inexistência de mais do que uma policromia, quer seja porque a policromia visível ainda será a original, quer porque a original se terá degradado com o tempo ou, eventualmente, terá sido removida por raspagem para aplicação de uma nova.

Foram utilizadas diferentes técnicas analíticas sobre uma seleção de micro-amostras, recolhidas das áreas mais representativas da decoração: carnações, cabelos e barbas, cada cor dos estofados, e peanhas. O número de amostras analisadas por cada técnica variou de acordo com restrições práticas, como tempo de análise e disponibilidade dos equipamentos. A Tabela 4 na página 215 resume o número de amostras analisadas por cada técnica no presente trabalho. Além da recolha de amostras das policromias, o doutorando José Luís Silva procedeu à recolha de amostras da madeira dos suportes, integrada no seu projeto de Doutoramento intitulado *Scientific identification of woods used in Portuguese sculpture*

*from the 16th to the 19th centuries: Contribution to the knowledge of techniques, materials and environmental factors*⁶¹.

Depois da recolha de amostras, foi seguida a seguinte metodologia de análise: as obras foram radiografadas para identificação das técnicas de execução dos suportes. A identificação das espécies de madeira foi feita com base na observação dos elementos constituintes do lenho, presentes nas direções transversal, tangencial e radial, observados com recurso a microscopia ótica de luz transmitida (MO). Para a caracterização da sequência estratigráfica das áreas de policromia, utilizou-se a microscopia ótica com luz transmitida e luz polarizada. A identificação de aglutinantes, pigmentos e cargas foi feita através da espectroscopia de infravermelhos com transformada de Fourier (FTIR), que permite a identificação das classes de aglutinantes e também de alguns pigmentos; as técnicas de raios-X como a difractometria de raios-X (XRD) são úteis para identificar as cargas usadas nas camadas de preparação; a microscopia eletrónica de varrimento com espectrometria de raios-X dispersiva de energias (SEM-EDS) permite complementar a informação obtida através de FTIR e XRD, permitindo identificar materiais que ainda não foram identificados, como cargas e pigmentos, e realizar uma análise semiquantitativa das ligas metálicas presentes; as técnicas cromatográficas como a cromatografia gasosa acoplada a espectrometria de massa (GC-MS) são importantes na identificação de aglutinantes; a cromatografia líquida ultra rápida acoplada a detetor por arranjo de díodos e a espectrómetro de massas (LC-DAD-MS) foi usada para a identificação de corantes. Na escolha das amostras para serem analisadas por FTIR, foram selecionadas amostras que continham os estratos correspondentes à policromia visível e à original, com o objetivo de perceber se os materiais e aglutinantes utilizados teriam sido os mesmos em ambas. A avaliação dos vários aspetos da policromia original, ocultada sob as várias camadas das policromias visíveis, foi dificultada pois muitas vezes atingimos apenas a estratigrafia visível, na recolha de amostras. Deste modo, o estudo das repolicromias analisadas, servem para esclarecer se os materiais utilizados serão os mesmos ou distintos dos materiais originais, pela comparação com os resultados das estratigrafias originais, sempre que foi possível fazê-lo.

⁶¹ Título sujeito a alteração.

A seleção de amostras para análise foi fruto de uma reflexão de modo a conseguirmos um conjunto de resultados que nos trouxessem respostas que permitissem uma compreensão, não só global do conjunto, mas também perceber se existiriam diferenças entre os diferentes grupos iconográficos identificados. Por esse motivo, selecionámos duas ou três esculturas de cada grupo iconográfico, para serem analisadas de acordo com a metodologia identificada, e completámos o estudo dos quatro bustos que havia sido iniciado no Mestrado.

5.2. RECOLHA, PREPARAÇÃO E SELEÇÃO DE AMOSTRAS

A recolha de amostras é sempre condicionada pelo estado de conservação das obras, que tem implicações tanto no número de amostras possíveis de recolher, como no tamanho das mesmas, e no local de onde podem ser recolhidas (Gómez González, 2000, p. 235). Os pontos de recolha podem ser selecionados por conveniência de acessibilidade, ou corresponderem a áreas danificadas, e as amostras recolhidas devem ser representativas da área que se pretende analisar, e idealmente conter todas as camadas que constituem o estrato pictórico.

Nas obras em estudo, a recolha de amostras foi realizada em áreas que apresentavam degradação da camada policroma, como destacamentos, e em áreas de degradação do suporte, como fendas e fissuras. Sempre que possível, a recolha foi realizada em áreas pouco visíveis, e as amostras foram obtidas com o menor tamanho possível.

Após a recolha, as amostras foram englobadas em resina epóxida de montagem a frio da Buehler, obtida através da mistura de dois componentes líquidos (EpoxiCure™ 2 Resin com EpoxiCure™ 2 Hardener), para posteriormente serem observadas por microscopia ótica de reflexão (MO) com luz polarizada (PLM), e por Microscopia Eletrónica de Varrimento com Espectrometria de Raios-X Dispersiva de Energia (SEM-EDS). O método escolhido para a inclusão em resina envolveu o posicionamento das amostras com as camadas paralelas ao fundo do molde flexível, e fixas na vertical através de um pequeno ponto de adesivo sólido, tendo-se coberto depois com a resina. Após a completa polimerização da resina, procedeu-se ao seu polimento numa polidora rotativa da marca Buehler, modelo Phoenix Beta, até se alcançar a amostra em corte, utilizando para tal lixas de granulometria grossa, e continuando-se a polir até garantir que todas as camadas constituintes se encontrassem à superfície, através do polimento com lixas de granulometria sequencialmente mais finas.

Foram recolhidas mais de 200 amostras, e 164 foram preparadas em corte estratigráfico em resina. Dessas 164, apenas 20 foram analisadas por SEM-EDS. As restantes amostras não foram englobadas em resina. Devido ao tamanho e quantidades reduzidas, optámos por deixá-las assim para, no futuro, serem previamente analisadas com recurso a técnicas não destrutivas, como o XRD e o Raman, antes de serem englobadas em resina e, se sobrar

excedente, poder ser analisado por FTIR e/ou por cromatografia, que envolvem a destruição da amostra. A Tabela 4 apresenta o número de amostras analisadas por cada técnica. As Tabelas 85 a 90 (APÊNDICES D), divididas por grupos iconográficos, resumem o número de amostras analisadas por cada técnica, em cada busto. As Tabelas 91 e 92, em APÊNDICES D resumem o número de amostras analisadas no contexto das duas dissertações de Mestrado, respectivamente.

Tabela 4 – Resumo do número de amostras analisadas por cada técnica analítica no contexto da presente tese.

	<i>SEM-EDS</i>	<i>RAMAN</i>	<i>FTIR</i>	<i>XRD</i>	<i>GC-MS</i>	<i>LC-DAD-MS</i>
<i>Nº de amostras</i>	20	73	11	11	6	6

Após observação dos cortes estratigráficos por microscopia ótica verificou-se que, possivelmente durante a montagem em resina, as amostras não terão ficado totalmente paralelas ao fundo dos moldes, o que dificultou a correta focagem de todos os estratos e consequente aquisição de microfotografias com boa qualidade em todas as amostras.

5.3. TÉCNICAS ANALÍTICAS E CONDIÇÕES EXPERIMENTAIS

5.3.1. Radiografia dos suportes

A análise radiográfica de esculturas baseia-se nas diferenças de atenuação dos raios X pelas várias regiões do objeto analisado, dependendo de vários fatores, como: a energia da radiação; a densidade e composição das camadas cromáticas; a densidade e natureza dos materiais usados na manufatura da escultura (madeira, gesso, terracota, bronze, mármore, etc.); presença de elementos metálicos; etc. Em relação à composição das camadas cromáticas, elas afetam o resultado obtido, na medida em que elementos com número atômico mais elevado absorvem mais eficientemente os raios-X do que elementos com baixo número atômico. Como consequência, pigmentos e materiais que contêm elementos como o Pb, e peças metálicas em geral, absorvem mais radiação e aparecem nas imagens como áreas claras. Outros pigmentos, como os ocre, que contêm Fe, não absorvem tantos raios-X e aparecem como áreas mais escuras (Calza et al., 2015). Neste trabalho, o estudo radiográfico foi realizado com o intuito de identificar as técnicas de execução dos suportes, e as radiografias foram obtidas com o gerador de uma ampola de RX YXLON Andrex smart 160 E, com película Kodak AA400, 35 kW, 5mA.

5.3.2. Microscopia ótica de reflexão com luz polarizada (PLM)

A observação de cortes estratigráficos através da microscopia ótica permite identificar o número de camadas constituintes da policromia, a forma como foram aplicadas, o seu estado de conservação, a forma, tamanho e cor das partículas e a espessura de cada camada.

As amostras foram observadas a diferentes ampliações (100x e 200x) com um microscópio ótico da marca Olympus, modelo BX41, corrigido ao infinito e equipado com uma câmara fotográfica digital acoplada ProgRes® C5, com luz refletida, em campo escuro, com filtros polarizadores cruzados e paralelos (PLM). A luz polarizada com nicóis paralelos foi utilizada para evidenciar a presença das folhas metálicas.

5.3.3. Microscopia eletrónica de varrimento acoplada a espectrometria de energia dispersiva de raios-x (SEM-EDS)

O SEM-EDS é uma técnica utilizada para caracterização de materiais e consiste na combinação de duas técnicas: a microscopia eletrónica de varrimento (SEM) e a espectroscopia de raios-X dispersiva de energias (EDS). A microscopia eletrónica de varrimento (SEM) permite a obtenção de imagens de alta resolução da superfície analisada devido ao pequeno diâmetro do feixe de eletrões que varre a superfície e deteta os eletrões secundários (SE) e os retrodifundidos (BSE), gerando assim as imagens com uma topografia detalhada das amostras. A espectroscopia de raios-X de dispersiva de energias (EDS) é complementar ao SEM e permite a análise qualitativa e quantitativa da composição elementar da amostra. A interação do feixe primário com os átomos da amostra provoca a emissão de um raio-X, que possui uma energia característica de cada elemento químico, e o EDS deteta e mede a energia dos mesmos para fornecer então a composição elementar. A deteção dos raios-X também permite o mapeamento elementar ao mostrar a distribuição dos elementos na amostra (mapas de distribuição elementar) (Doménech Carbó & Yusá Marco, 2006; Goldstein et al., 2003).

Neste trabalho, o SEM-EDS foi utilizado com o objetivo de identificar a composição química de cada camada de gesso, bolo, ouro e camadas cromáticas.

Dos 164 cortes estratigráficos envolvidos em resina, a seleção passou por escolher os que se consideraram ser mais representativos das técnicas usadas (carnações e estofados), em duas ou três esculturas dentro de cada grupo iconográfico. As análises por SEM-EDS permitiram, então, identificar a composição elementar dos materiais constituintes das amostras e conhecer a sua distribuição, através dos mapas de distribuição elementar. A microanálise de raios-X por dispersão de energias (EDS) permite obter uma análise qualitativa e quantitativa da composição elementar das amostras analisadas, mas neste estudo apenas foram feitas análises semi-quantitativas. A identificação da composição química não é, no entanto, suficiente para a identificação dos minerais, havendo sempre necessidade de recorrer a técnicas de análise mineralógica (Barata, 2015b, p. 63).

A análise química elementar foi feita através de um microscópio eletrónico de varrimento, equipado com um espectrómetro de raios X dispersivo de energias sobre os cortes estratigráficos englobados em resina e previamente observados por PLM. Para a análise elementar adquiriu-se um espectro de área em cada camada de preparação branca/gesso,

bolo e camadas cromáticas, e uma média de três espectros de ponto no caso da folha metálica/de ouro. Sempre que se considerou necessário, foram adquiridos mais do que um espectro de área, e também espectros pontuais nas restantes camadas, além da folha de ouro, quando se detetaram partículas de composição diferente da matriz.

O equipamento utilizado, do Laboratório HERCULES, em Évora, foi um microscópio HITACHI, modelo 3700N, equipado com um espectrómetro de raios X Bruker AXS X-Flash 5010 e um detetor SDD XFlash 5010. As análises foram realizadas em baixo vácuo, usando uma tensão de 20 kV, intensidade de corrente de cerca de 0.1 mA e tempo de aquisição entre 120 e 300 segundos. As imagens de SEM foram obtidas pelos modos de eletrões secundários (SE) e eletrões retrodifundidos (BSE). As ampliações utilizadas variaram consoante a espessura das amostras e das camadas.

5.3.4. Microespectroscopia Raman (μ RAMAN)

A microespectroscopia Raman (μ -Raman) é uma técnica analítica de alta resolução que permite obter informações sobre a estrutura molecular e a composição química das amostras através da utilização de um feixe de laser monocromático. Esse feixe irá excitar as moléculas de uma amostra que por sua vez vão emitir luz com comprimentos de onda específicos e característicos das moléculas presentes na amostra. Devido ao reduzido tamanho do feixe, é possível focar áreas na ordem do μm^2 , permitindo estudar áreas bastante específicas, mesmo numa amostra de dimensões reduzidas. Deste modo, foi possível obter espectros de grãos de diferentes cores presentes numa mesma amostra, e que constituem possivelmente misturas de pigmentos.

No caso específico do estudo de esculturas policromadas, esta técnica é utilizada para identificar pigmentos e outros materiais, complementando os dados recolhidos por SEM-EDS, pois permite a identificação de pigmentos orgânicos que não são detetados por EDS.

Uma vez que uma análise por Raman é mais rápida comparativamente com o tempo que leva uma análise por SEM-EDS, e não necessita de uma preparação prévia da amostra, nem envolvimento em resina, foi-nos possível analisar um maior número de amostras através desta técnica. No entanto, quando os pigmentos estão misturados com aglutinantes e vernizes, a sua identificação torna-se mais difícil do que em amostras puras, pois esses materiais orgânicos geram uma forte emissão de fluorescência que pode

encobrir os picos de Raman emitidos pelos pigmentos, impossibilitando, ou dificultando, a sua identificação (Caggiani et al., 2016, p. 124). Em algumas amostras verificou-se esta situação e a obtenção de espectros com ruído, seja por influência dos constituintes internos da amostra, seja por influência de fatores externos, dificultou a identificação dos pigmentos.

Os espectros de Raman obtidos foram comparados com espectros de referência publicados em bases de dados (Caggiani et al., 2016; Cortea et al., 2023; Price et al., 2009; Vahur et al., 2016), e os principais picos foram identificados. Sempre que uma mesma amostra fora analisada por SEM-EDS, os resultados de Raman foram comparados com os resultados dessas análises.

As análises por Raman foram realizadas maioritariamente no Laboratório HERCULES, e os espectros foram adquiridos utilizando um sistema de μ Raman composto por um espectrômetro HORIBA XPlora acoplado a um microscópio ótico. A fonte de excitação utilizada foi um laser de diodo a operar a 785 nm e uma potência máxima de 10,3 mW. Os espectros foram adquiridos no modo *extended* na região entre 100–3000 cm^{-1} , utilizando o software LabSPEC5. O laser foi focado com uma lente Olympus e ampliações de 10x e 50 \times , usando entre 1 e 40% da potência do laser na superfície da amostra (10-20s de exposição, 10-20 ciclos de acumulação).

5.3.5. Difractometria de raios-x (XRD)

A difração de raios-X é a técnica mais utilizada e eficaz para identificar a estrutura de substâncias cristalinas e na quantificação dos minerais argilosos, fornecendo informações quanto à caracterização e quantificação dos minerais presentes numa mistura (Barata, 2015b, p. 70). Os materiais são constituídos por átomos dispostos em microestruturas cristalinas e cada espécie mineral cristalina apresenta um padrão de difração específico (Ali et al., 2022).

O modo de funcionamento desta técnica pressupõe a interação dos raios-X com os elétrons dos átomos que compõem os materiais cristalinos. Quando os raios X atingem materiais sólidos, eles são espalhados pelos elétrons que giram em torno do núcleo dos átomos. Essas ondas dispersas, emitidas em múltiplas direções, interferem umas com as outras, gerando um padrão de difração que pode ser analisado de várias formas, sendo a

mais popular a aplicação da Lei de Bragg ($n\lambda = 2d \sin \theta$), usada na medição de cristais e suas fases. A difração é a interferência construtiva de raios X dispersos (Ali et al., 2022; Gobbo, 2009, p. 41). Cada espécie mineral cristalina tem um modelo de difração específico a partir do qual pode ser identificada mesmo quando faz parte de misturas mais ou menos complexas (Franquelo et al., 2012). Este método apenas permite caracterizar a composição geral, destacando os componentes principais (Barata, 2015a, p. 71).

Neste estudo, a técnica de XRD foi utilizada para proceder à identificação das principais fases cristalinas constituintes das camadas de preparação, e para a caracterização mineralógica das argilas usadas para realizar as camadas de bolo. Para tal foi usado o equipamento do Laboratório HERCULES, um difratómetro de raios X modelo Brüker AXS D8 Advance com design DAVINCI e equipado com um espelho Göbel e um detetor LynxEye 1D. A radiação usada para o estudo foi a radiação $K\alpha$ do Cu. Os padrões de difração foram recolhidos com as seguintes condições de operacionalidade: corrente de 40 mA, intensidade de 40 kV, um passo de $0.05^\circ 2\theta$ por cada 2 segundos e intervalo de exploração de 3° to $75^\circ 2\theta$.

5.3.6. Espectroscopia de infravermelho com transformada de Fourier (FTIR)

A espectroscopia de infravermelho com transformada de Fourier (μ FTIR) é uma técnica de espectroscopia vibracional baseada na interação de radiação na região do infravermelho (IV) com a matéria, sendo que o espectro se obtém geralmente pela passagem da radiação de IV através da amostra e pela determinação da radiação incidente absorvida a uma determinada energia. A energia de cada pico num espectro de absorção corresponde à frequência de vibração de parte da molécula da amostra. A espectroscopia de transmissão é o método de amostragem de infravermelho tradicional que é baseado na absorção da radiação infravermelha assim que esta atravessa a amostra, e sendo possível analisar amostras no estado líquido, sólido ou gasoso (Leite, 2008). A acoplação de um microscópio a um espectrómetro de IV interferométrico (Transformada de Fourier) reduz consideravelmente o número de computações necessárias para obtenção dos espectros.

No estudo do património cultural, e no caso particular do estudo de policromias, esta técnica é utilizada para identificação das classes de compostos de materiais como os

aglutinantes⁶², vernizes, adesivos orgânicos, corantes e outros materiais como alguns pigmentos e cargas constituídos por compostos inorgânicos.

Os espectros obtidos apresentam uma série de bandas de absorção características das diferentes vibrações dos grupos funcionais presentes nas amostras e a identificação dos mesmos faz-se a partir da comparação com espectros já conhecidos, em diferentes bases de dados (Derrick et al., 1999; Joseph, 2009; Poliszuk & Ybarra, 2014).

Neste estudo, o FTIR foi utilizado para identificar sobretudo as classes dos compostos que constituem as camadas de preparação, bolo e cromáticas. As amostras selecionadas para esta técnica dizem respeito a amostras nas quais se verificou a existência de repolicromias, com o intuito de, não só fazer a identificação dos materiais originais, mas também verificar se os materiais utilizados nas repolicromias seriam os mesmos das policromias originais.

Para esta análise utilizou-se o material excedente das amostras, não envolvido em resina, e a preparação das mesmas incluiu a separação de cada camada a analisar, sob uma lupa binocular, com um bisturi e estilete, para que pudessem ser analisadas individualmente.

As análises foram realizadas no laboratório HERCULES, utilizando um espectrómetro Bruker, modelo Tensor 27, na região do infravermelho médio (MIR). O espectrómetro, acoplado ao microscópio Hyperion 3000 é controlado pelo software OPUS 7.2, Copyright© Bruker Optik GmbH 2012, possui um detetor MCT (*Mercury Cadmium Telluride* - Telureto de Mercúrio e Cádmi) que permite a aquisição de espectros em diferentes pontos da amostra. As amostras foram analisadas no modo de transmissão, utilizando uma objetiva de 15x e uma microcélula de compressão de diamante EX'Press 1.6 mm, STJ-0169. Os espectros de IV foram traçados na região de 4000-600 cm^{-1} , com 64 ou 128 varrimentos e resolução espectral de 4 cm^{-1} .

Na interpretação dos resultados é necessário ter em conta que as características dos espectros podem ser alteradas pelo envelhecimento dos aglutinantes, e este facto deve ser tomado em atenção quando são comparados espectros de materiais frescos e amostras envelhecidas, além de que deve ser considerada a sobreposição entre alguns dos componentes. Além destas condicionantes, os “pigmentos inorgânicos simples, tais como

⁶² Esta técnica não permite a identificação específica dos diferentes óleos e proteínas, apenas a classe dos aglutinantes.

óxidos metálicos e sulfuretos, não produzem vibrações na região de infravermelho-médio pois as vibrações destas moléculas ocorrem na região do infravermelho-distante” (Leite, 2008, pp. 12–13).

5.3.7. Pirólise acoplada a cromatografia gasosa e espectrometria de massa (Py-GC/MS)

Esta técnica é utilizada para caracterizar uma ampla variedade de polímeros e materiais compostos que não podem ser analisados através da tradicional GC/MS. De uma forma sucinta, o conceito fundamental da Py-GC/MS consiste em introduzir uma amostra num ambiente aquecido, no qual é dividida em fragmentos/componentes estáveis menores (também conhecidos como pirolisados) para análise. Os pirolisados são, então, separados cromatograficamente da mesma maneira que com a GC/MS tradicional, utilizando a afinidade intrínseca de um composto com uma “fase estacionária” (suporte sólido com revestimento especializado) e identificados por espectrometria de massa (Alcântara, 2006; *Pyrolysis Gas Chromatography/Mass Spectrometry (Pyro-GC-MS)*, n.d.).

Neste estudo a Py-GC/MS foi utilizada para identificar os aglutinantes utilizados nas camadas de preparação, bolo e camadas cromáticas, tendo sido analisadas as preparações de três amostras, o bolo de uma, e camadas cromáticas de cinco amostras. O equipamento utilizado foi o do Laboratório HERCULES, que consiste num pirolisador de disparo duplo Modelo Frontier Lab PY-3030D. A interface foi mantida a uma temperatura de 280°C. O pirolisador foi acoplado a um cromatógrafo gasoso (GC) Shimadzu GC2010, também acoplado a um espectrómetro de massa Shimadzu GCMS-QP2010 Plus. Uma coluna capilar Phenomenex Zebron-ZB-5HT (30 m de comprimento, 0,25 mm de diâmetro interno, 0,50 µm de espessura do filme) foi utilizada para a separação, com hélio como gás de arraste, ajustado para uma vazão de 1,5 ml min⁻¹. O injetor *split* (relação 15:1) operou a uma temperatura de 250°C. O programa de temperatura do GC foi o seguinte: 35°C durante 1 min, seguido por uma série de rampas de temperatura: até 110°C a 60°C min⁻¹, até 240°C a 14°C min⁻¹, até 280°C a 6°C min⁻¹, até 320°C a 30°C min⁻¹ e, em seguida, um período isotérmico de 6 min. A temperatura da fonte foi colocada a 240°C e a temperatura da interface foi mantida a 280°C. O espectrómetro de massa foi programado para adquirir dados entre 40 e 1090 m/z. Cada amostra (<100 µg) foi previamente derivatizada com 3 µl de hidróxido de tetrametilamónio (2,5% em metanol,

v/v) em uma cápsula *Eco-cup* de 50 µl e colocada no pirolisador de tiro duplo usando um *Eco-stick*. A cápsula foi então colocada na interface de pirólise e pirolisada a 500°C. A identificação dos compostos foi realizada usando o software AMDIS integrado ao banco de dados NIST-Wiley

5.3.8. LC/DAD/MS

“A cromatografia líquida de alta eficiência (HPLC) é a técnica mais comumente usada para a separação de corantes presentes em corantes naturais e têxteis históricos. Como a quantidade disponível de material de pesquisa é geralmente limitada, é extremamente importante usar um detetor sensível que seja seletivo e versátil para uma variedade de compostos de coloração” (Lech & Fornal, 2020, p. 1).

A correta identificação de um corante requer, em primeiro lugar, a verdadeira identificação positiva de analitos, que deve ser baseada na comparação, não só dos tempos de retenção, mas também de outras propriedades físico-químicas (como valores m/z e absorção característica) com as de referência de compostos determinados em condições experimentais idênticas, em bases de dados. Um espectrómetro de massa com um detetor de HPLC, além de fornecer o peso molecular da molécula de corante, às vezes fornece informações estruturais adicionais sobre os compostos eluídos com base nos padrões de fragmentação.

Neste trabalho, a técnica de LC-DAD-MS foi utilizada para identificar os corantes vermelhos utilizados na policromia dos bustos-relicários. De uma forma geral, a aplicação de lacas vermelhas nas obras em estudo verificou-se, em grande maioria, no interior dos recetáculos das relíquias, mas também nas luvas do Santo Bispo (BISP) e no manto do Santo com livro não identificado (SLIV). Também terão sido utilizados corantes na execução de carnações, mas optámos por analisar as áreas vermelhas que, à vista desarmada, apresentassem o aspeto característico de lacas, distinguível das demais áreas vermelhas pelo aspeto translúcido e brilhante. Foram então analisadas seis amostras, sendo que quatro dizem respeito a amostras recolhidas do interior dos recetáculos aos quais foi possível aceder, e as outras duas dizem respeito à luva do BISP (BISP.260) e ao manto do SLIV (SLIV.151).

A análise foi realizada no Laboratório HERCULES e a metodologia seguida foi baseada na metodologia descrita por Wouters (Manhita et al., 2016; Wouters et al., 2011), utilizando 200 μL de uma solução de metanol:acetona:água:ácido fluorídrico (30:30:40:1, v/v/v/v) para extrair as amostras durante 4 horas. Foi utilizado um espectrômetro de massa LCQ Fleet Thermo Finnigan, equipado com uma fonte de ionização por *electrospray* e um analisador de massa *ion trap*. Os analitos foram detetados em modo negativo completo de MS (100-800 m/z, temperatura capilar de 300°C, tensão da fonte de 5,0 kV, corrente da fonte de 100,0 μA e tensão capilar de -3,0 kV). A fragmentação ocorreu na fonte (10,0 V de 0 a 12 minutos e 30,0 V de 12 a 30 minutos). Foi utilizado um sistema de HPLC Surveyor Thermo Finnigan equipado com um amostrador automático. Uma coluna analítica Zorbax Eclipse XDB-C18 de fase reversa (Narrow-Bore), tamanho de partícula de 3,5 μm , 150 x 2,1 mm) foi usada para a separação dos analitos. A temperatura foi controlada na coluna (30°C) e bandeja de amostras (24°C). A separação cromatográfica foi realizada a uma vazão de 0,2 mL min⁻¹, com uma fase móvel binária (solvente A – 0,1% ácido fórmico em água (v/v), solvente B – acetonitrila). Foi usado o seguinte programa de gradiente: 0-63% de B de 0-14 minutos, 63-90% de B de 14-25 minutos, 90% de B de 25-30 minutos. O detetor DAD foi programado para adquirir dados de 200-800 nm.

5.4. APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Devido ao elevado número de amostras e resultados obtidos, e de modo a não tornar este capítulo demasiado denso e complexo, a apresentação dos resultados obtidos é feita por camadas, seguida da discussão dos mesmos. O material de apoio a este capítulo, como as imagens de todos os cortes estratigráficos, e todos os resultados obtidos das diferentes técnicas, podem ser consultados nos APÊNDICES C E APÊNDICES D.

Passamos então, de seguida, à apresentação dos resultados seguindo a ordem pela qual os estratos foram aplicados, e iniciando pelo suporte de madeira.

5.4.1. Suporte de madeira

Neste trabalho, o estudo dos suportes foi feito através da aquisição de imagens radiográficas que permitem observar importantes aspetos do processo de execução e montagem das obras. Paralelamente a este estudo, o colega José Luís Silva, doutorando em Conservação e Restauro de Bens Culturais, desenvolve o seu projeto na área da identificação das madeiras, e a coleção de bustos-relicários da Madre de Deus integra o conjunto de obras que compõem o seu objeto de estudo (Luís Amorim da Silva et al., 2022; Silva et al., 2022). Apesar desse projeto ainda estar em desenvolvimento, existem já alguns resultados, ainda não publicados⁶³, que serão aqui mencionados de forma sucinta. No contexto do estudo das Virgens Mártires também foi realizada a identificação das espécies das madeiras do suporte dessas obras, e de mais oito bustos da coleção.

No que diz respeito à identificação das madeiras realizada por José Luís Silva, o processo foi realizado através de uma avaliação macroscópica com recurso a lupa de ampliação de 20x. Com recurso a esta técnica foi possível a identificação de elementos de vaso, os quais estão presentes apenas nos géneros pertencentes às angiospermas (folhosas), sendo que, nos géneros pertencentes às gimnospermas (coníferas), além da ausência de elementos de vaso, verificou-se a presença de traqueídeos na quase totalidade do tecido analisado, assim como, na maioria dos casos, a presença de canais resiníferos.

⁶³ Os resultados obtidos foram-nos cedidos pelo próprio.



Figura 90 - Amostra recolhida de um dos bustos em estudo. © José Luís Silva, 2022



Figura 91 – Fotografia de referência de um corte transversal de madeira de conífera, ampliação 200 x. © José Luís Silva, 2022



Figura 92 - Fotografia de referência de um corte transversal de madeira de folhosa, ampliação 200 x. © José Luís Silva, 2022

O muito reduzido tamanho das amostras recolhidas, assim como constrangimentos de tempo, não possibilitaram, até ao momento, o adequado processamento das amostras com recurso à análise da sua anatomia interna por microscopia (Hoadley, 1990; Schweingruber, 1990). Em 12 esculturas apenas foi possível recolher amostras das peanhas, pelo que os resultados não são representativos, uma vez que as peanhas poderão ter sido acrescentadas posteriormente à execução do busto, ou substituídas, e resultar em madeiras diferentes, tal como se verifica em quatro bustos (FASS, SMBA, LOUR, NIDN). Esta análise revelou que a grande maioria das madeiras utilizadas para a execução das obras são provenientes de árvores de espécies folhosas.

A análise das madeiras de 15 bustos, integrada no trabalho de Filomena Rodrigues, foi realizada por Lília Esteves, no Laboratório José de Figueiredo, utilizando uma lupa binocular Carl Zeiss/Jena e um microcópio Leitz Dialux 20, utilizando ampliações entre 10x e 40x. Os resultados obtidos sugerem a utilização de noqueira (*Juglans* sp.) no corpo de praticamente todos os bustos, com exceção do busto de Santa Teresa, que foi identificado como sendo muito provavelmente madeira de casquinha (*Pinus sylvestris* L.), uma espécie de madeira gimnospérmica (conífera), tal como identificado na

observação feita por Luís Silva. Além destas duas, na peanha de Santa Ágata a análise sugere tratar-se de uma madeira de castanho (*Castanea* sp.). Tanto a noqueira como o castanho são espécies angiospermas (folhosas) e todos os resultados obtidos vão ao encontro do que foi observado por Luís Silva, à exceção do busto de Santa Margarida. No entanto, na análise por Lília Esteves, foi feita a ressalva que o acentuado estado de degradação do suporte não permitiu a recolha de amostras com qualidade suficiente para uma identificação fidedigna (F. Rodrigues, 2020b, pp. 91–115). Os resultados obtidos em ambos os estudos são resumidos na Tabela 5 e Tabela 6.

Tabela 5 - Resumo dos resultados obtidos da análise das amostras de madeira no estudo de José Luís Silva e no de Filomena Rodrigues.

ID BUSTO	Trabalho José Luís Silva		Trabalho Filomena Rodrigues	
	Áreas analisadas			
	Peanha	Busto	Peanha	Busto
SFCV	n/a	Folhosa	n/a	Nogueira
SLIV	-	Folhosa	-	-
CLAR	-	Folhosa	-	-
SPMR	Folhosa	-	-	-
SICF	n/a	Folhosa	n/a	Nogueira
TERE	n/a	Conífera	n/a	Casquinha
FASS	Conífera	Folhosa	-	-
AGAT	Folhosa	Folhosa	Castanho	Nogueira
APOL	Folhosa	Folhosa	Nogueira	Nogueira
BARB	Folhosa	-	Nogueira	Nogueira
SMBE	Folhosa	Folhosa	-	-
SMAR	Folhosa	Folhosa	-	-
SMAV	Folhosa	Folhosa	-	-
SMAA	Folhosa	-	-	-
LUZI	Folhosa	-	Nogueira	Nogueira
LUIS	Conífera	-	-	-
SMBA	Conífera	Folhosa	-	-
SMBV	Folhosa	Folhosa	-	-
SIAB	Folhosa	Folhosa	-	-
LOUR	Conífera	Folhosa	-	-
URSU	Folhosa	Folhosa	Nogueira	Nogueira
SLMR	Folhosa	Folhosa	-	-
PAPA	Folhosa	Folhosa	-	-
SPTP	Folhosa	Folhosa	-	-
BISP	Folhosa	-	-	-
SICR	n/a	Folhosa	n/a	Nogueira
SICA	n/a	Folhosa	n/a	Nogueira
BENI	Folhosa	-	-	-

Tabela 6 - Continuação: Resumo dos resultados obtidos da análise das amostras de madeira no estudo de José Luís Silva e no de Filomena Rodrigues.

DIOG	Folhosa	-	-	-
CATA	Folhosa	Folhosa	Nogueira	Nogueira
ANTO	Folhosa	-	-	-
BVNT	Folhosa	-	-	-
ISAB	Folhosa	-	-	-
SFSV	n/a	Folhosa	n/a	Nogueira
STMN	Folhosa	Folhosa	Nogueira	Nogueira
SIAA	Folhosa	-	-	-
INES	Folhosa	Folhosa	Nogueira	Nogueira
SIAF	Folhosa	Folhosa	-	-
ACUR	Folhosa	Folhosa	-	-
BERN	Folhosa	Folhosa	-	-
MARG	Conífera	Conífera	Nogueira	Nogueira
NIDN	Conífera	Folhosa		

n/a – Não têm peanha.

Relativamente ao estudo dos suportes através de imagens radiográficas, neste trabalho, e até ao momento, apenas foi possível fazer a aquisição de radiografias a metade da coleção dos bustos-relicários. As imagens obtidas permitiram observar diferentes aspetos das esculturas, tais como as técnicas de execução, as assemblagens utilizadas e o tipo de ferragens empregues, mas também o estado de conservação do suporte, observando-se fendas e fissuras, e até mesmo da policromia, evidenciando-se, nas áreas das carnações, lacunas da camada cromática. Também foi possível identificar nas imagens radiográficas massas de preenchimento utilizadas em intervenções de conservação e restauro realizadas anteriormente a este estudo (Figura 93 e Figura 94).

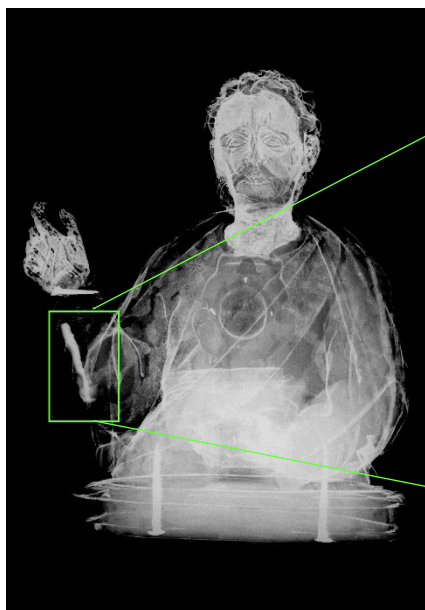


Figura 93 – SLIV: Imagem radiográfica na qual se verifica a presença de uma massa de preenchimento aplicada numa fenda do braço direito. @ DGPC |LJF | Luís Piorro, 2021

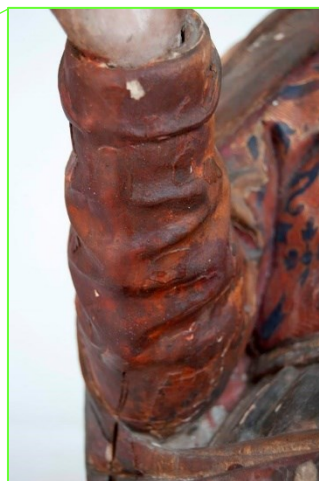


Figura 94 - Pormenor da área onde foi realizado um preenchimento de fenda com uma massa de preenchimento desconhecida. © Diana Cunha, 2018

No que diz respeito aos elementos metálicos utilizados nas assemblagens, denota-se uma grande variedade, tanto no número de elementos utilizados como nos tamanhos. De uma forma geral, para fixar os bustos às peanhas foram utilizados dois espigões de grandes dimensões. No busto de um dos 40 Mártires (SMAR), foram usados dois espigões de maiores dimensões e um terceiro mais curto (Fig. 597 – APÊNDICES C). No busto de São Francisco apenas foi utilizado um espigão de ferro (Fig. 594 – APÊNDICES C). Em três bustos torna-se também evidente a utilização de pregos que ligam os bites modelados das peanhas. De uma forma geral, os bustos radiografados foram executados num só bloco de madeira, à exceção do busto de Santa Bárbara, que foi executado em dois blocos ligados por dois grandes pregos de ferro. Aos elementos centrais, foram pontualmente pregados acrescentos de madeira, necessários à composição da forma escultórica. As mãos de algumas obras foram esculpidas em elementos à parte e unidas posteriormente aos braços pela colagem, ou pela fixação com pregos. Os pregos utilizados para unir os elementos necessários à construção dos bustos são, de uma forma geral, de dimensões mais reduzidas. Apesar dos elementos metálicos não terem sido sujeitos a análises laboratoriais, é possível constatar, através da observação a olho nu, que se trata de elementos de ferro, devido à presença de corrosão externa de tonalidade laranja, associada ao ferro. Confrontando esta observação com os aspetos formais observados nas

radiografias, pode-se concluir que se trata de pregos em ferro, forjados manualmente, devido à irregularidade das hastes e das chapeletas (F. Rodrigues, 2020a, p. 115).

Comum a todas as radiografias é a evidência das áreas das carnações, que aparecem mais claras nas imagens devido à utilização do pigmento branco de chumbo, como ilustrado na Figura 97. Em algumas imagens radiográficas foi possível observar a policromia original. Os bustos das Santas Bárbara, Catarina, Úrsula, Luzia, Clara, santa não identificada (STMR), e os bustos do São Francisco e São Luís Bispo são os bustos nos quais se confirma que as policromias visíveis, pelo menos dos estofados, não são as originais. Podemos afirmá-lo pela observação, não só das imagens de raios X das obras indicadas, mas também das lacunas nas repolicromias de algumas dessas obras, através das quais se observam padrões decorativos que não correspondem aos padrões visíveis atualmente. Apesar de não ser instantaneamente reconhecido, a imagem radiográfica do busto de S. Francisco (FASS), na Figura 95, revela a policromia original constituída por um padrão decorativo executado por finas linhas esgrafitadas, contrastando com a policromia visível constituída por elementos vegetalistas dourados, evidenciados pelo fundo castanho liso, como se pode constatar na Figura 96. De destacar ainda o facto de a policromia original ser visível através de duas lacunas da policromia visível, assinaladas na Figura 96.



Figura 95 - FASS: Imagem radiográfica ampliada na área do braço esquerdo para destacar a visualização do padrão decorativo da policromia original. @ DGPC |LJF | Luís Piorro, 2021



Figura 96 - FASS: Pormenor de área do braço esquerdo onde se destaca a presença de duas lacunas da policromia visível nas quais se observa o padrão decorativo da policromia original. © Diana Cunha, 2018

Da análise das imagens radiográficas destaca-se também a observação de sete pequenas áreas circulares no busto de Santa Ágata, que se distinguem da área circundante devido à cor mais clara (Figura 97), e que evidencia vestígios de um adesivo que terá sido utilizado para originalmente fixar elementos de pedraria, para enriquecer as vestes, tal como já tivera sido sugerido no estudo desse busto no contexto de Mestrado (Cunha, 2017, p. 17).



Figura 97 - AGAT: Ampliação da radiografia evidenciando as pequenas áreas circulares e a contraste da policromia do rosto. @ DGPC |LJF | Luís Piorro, 2018

Do suporte fazem também parte os medalhões em metal dos recetáculos das relíquias que foram esculpidos na zona do peito, e decorados, na sua maioria, com cartelas com enrolamentos. Os vidros que protegem e expõem as relíquias são emoldurados por aros metálicos, à exceção do busto de S. Luís Bispo, no qual o vidro foi aplicado sobre a cartela esculpida, dourada e puncionada, e selado com a própria policromia da escultura (Figura 98).



Figura 98 - LUIS: Pormenor do recetáculo no qual o vidro foi lacrado com a própria policromia da escultura. © Diana Cunha, 2018

Os restantes aros, na sua maioria, dizem respeito a aros lisos, de forma elíptica (Figura 99), com exceção do aro do busto de S. Francisco, que tem forma quadrada (Figura 100), e são fixos ao suporte por pequenos pregos de fixação dourados, embora a maior parte já se tenha perdido. Inclusive, alguns bustos já não possuem também os vidros que protegeriam as relíquias, e, em alguns casos, até mesmo as próprias relíquias (Figura 101).



*Figura 99 - DIOG:
Pormenor do recetáculo
com aro metálico oval. ©
Diana Cunha, 2018*



*Figura 100 - FASS: Pormenor do
recetáculo com aro metálico retangular.
© Diana Cunha, 2018*



*Figura 101 - BENI:
Pormenor de
recetáculo sem vidro
e sem aro. © Diana
Cunha, 2018*

Estes aros parecem ter sido executados a partir de uma liga de cobre e zinco (latão) que foi dourada na superfície para integrar harmoniosamente a policromia e decoração circundantes. As imagens radiográficas permitiram observar a profundidade dos aros e o tamanho dos pregos utilizados para os fixar, quando ainda presentes.

Em suma, os bustos-relicários da Madre de Deus foram executados em suporte de madeira, maioritariamente proveniente de árvores do grupo das angiospermas (folhosas), possivelmente nogueira e castanho, mas também se identificou madeira proveniente do grupo das gimnospermas (coníferas), possivelmente casquinha. Apenas se detetou a utilização de uma madeira de conífera em dois bustos (TERE e MARG), pelo que podemos sugerir não haver uma tendência que permitisse agrupar as imagens relativamente aos grupos iconográficos. O que se sugere é a relação da utilização de uma madeira de espécie distinta no busto de S. Teresa, que a nível formal se distancia dos demais pois terá sido executado numa época posterior (séc. XVIII). Relativamente ao busto de S. Margarida, no estudo das virgens mártires tiveram sido apontadas as características que distanciam este busto dos demais desse grupo, e o facto de ter sido utilizada uma madeira de espécie distinta poderá sugerir, efetivamente, um local e/ou época de produção distintos.

A nível formal, os bustos parecem ter sido entalhados numa só peça, à qual terão sido aplicados elementos necessários ao resultado escultórico pretendido, através de pregos de metal, mas também de colagem, de que são exemplo algumas mãos.

5.4.2. Camada de preparação

De uma forma geral, e através da observação dos cortes estratigráficos por PLM, sempre que existentes nas amostras analisadas, as camadas de preparação apresentam uma tonalidade branca, granulometria heterogénea, por vezes com partículas pretas, que podem ser partículas de carbono resultantes do combustível usado no processo de calcinação⁶⁴ do gesso e/ou laranjas, que podem corresponder a contaminações. Em relação à espessura destas camadas verifica-se uma grande heterogeneidade. Os materiais identificados nas camadas de preparação revelam que estas são compostas por sulfato de cálcio que terá sido aglutinado em cola animal. As Figura 102 a Figura 104 ilustram o aspeto típico das camadas de preparação das obras em estudo.



Figura 102 - AGAT.156: corte estratigráfico de área cromática branca. © Diana Cunha, 2018

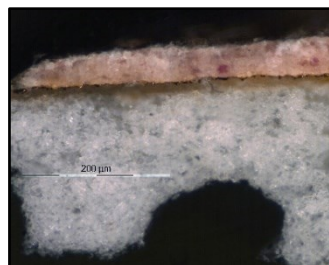


Figura 103 - SMAA.111: corte estratigráfico de área cromática rosa. © Diana Cunha, 2018

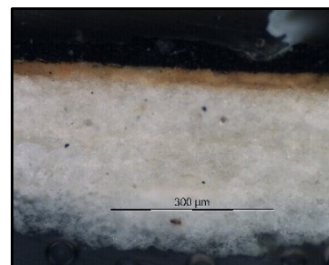


Figura 104 - TERE.176: corte estratigráfico de área cromática negra. © Diana Cunha, 2018

Para suportar a análise da composição mineral das camadas de preparação foram utilizadas as técnicas de SEM-EDS, XRD e FTIR. Os resultados destas diferentes técnicas sugerem, então, que foi utilizado o sulfato de cálcio, através da deteção dos picos de S e Ca nas análises de EDS, confirmado depois pelos difratogramas e espectros de FTIR, onde se detetou gesso, em todas as amostras analisadas, e anidrite em quase todas (8 de 11 amostras por XRD, e 2 de 9 amostras por FTIR). A Figura 105 e Figura 106 apresentam difratogramas representativos da presença de anidrite e de gesso, respetivamente, nas amostras analisadas.

⁶⁴ Ao ser cozido em fornos nos quais se utilizava lenha ou arbustos como combustível, partículas de carbonos seriam introduzidas no gesso. Durante o processo de hidratação do gesso grosso, a agitação frequente da água provavelmente seria útil para eliminar impurezas, tais como as partículas de carbono (Barata, 2015a, p. 18 e 34).

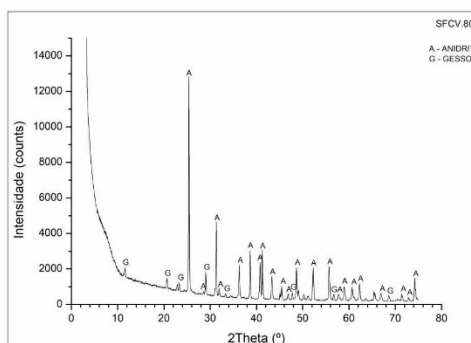


Figura 105 – SFCV.80: Difractograma representativo do conjunto de resultados, obtido na base da camada de preparação branca (reverso da amostra) no qual se deteta a presença maioritária de anidrite.

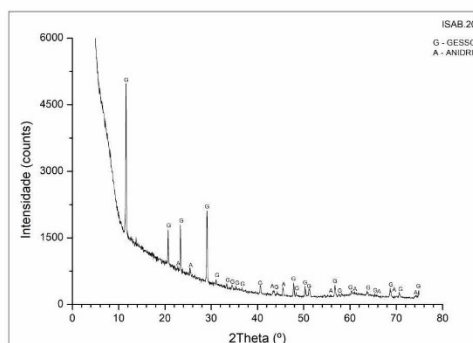


Figura 106 – ISAB.205: Difractograma representativo do conjunto de resultados, obtido na base da camada de preparação branca (reverso da amostra) no qual se deteta a presença maioritária de gesso.

A deteção de anidrite sugere a utilização da técnica habitual de aplicação de gesso grosso, que corresponde ao sulfato de cálcio na forma anidra (anidrite), e de gesso fino, que corresponde à forma dihidratada. Na imagem de SEM da amostra FASS.170D, a forma, tamanho e distribuição das partículas sugere a presença destas duas camadas (relativamente a camadas originais), assinaladas na Figura 107. Na camada de preparação correspondente a uma repolicromia, da amostra CLAR.196, também parece haver a diferenciação entre estas duas camadas. O gesso grosso é constituído por aglomerados de partículas de tamanho e forma irregulares, ao contrário do gesso fino, que apresenta um aspeto mais homogéneo, constituído por partículas de dimensões mais reduzidas e hábito predominantemente lamelar. Na análise das amostras AGAT.A1, SLMR.B3 e SICA.C3, realizadas em contexto de Mestrado, também se identificara, pelas imagens de SEM, a presença da dupla estrutura de gesso grosso e gesso fino (Cunha, 2017).

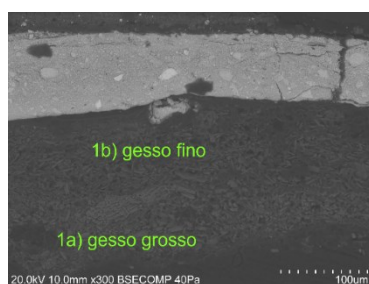


Figura 107 – FASS.170D: Imagem BSE onde se deteta gesso grosso (1a) e gesso fino (1b).

O facto de nas restantes amostras não se ter detetado a presença do gesso grosso, além do gesso fino, não significa que não tivesse sido aplicado, mas pode ser justificado pelo facto de, provavelmente no momento de recolha das amostras, não termos atingido a estratigrafia completa. Também, as espessuras desta camada denotam uma grande

variedade, e isto pode ser resultado do momento de recolha, ou relacionado com a própria execução das policromias, que poderá exemplificar a feitura por diferentes pintores.

Além do sulfato de cálcio, foi também detetado quartzo, em quatro amostras (APOL.128; LOUR.217; SIAF.21; CLAR.186 (R)), que estará presente sob a forma de impureza, e caulinite, também em quatro (BERN.69; LOUR.217; CLAR.186 (R); SPTP.236 (R)), que poderá ser uma contaminação da camada de bolo suprajacente ou estar igualmente presente na forma de impurezas (Salvadó et al., 2018, p. 203).

Relativamente às análises realizadas por SEM-EDS, além de se terem identificado com maior frequência e maior intensidade os picos correspondentes ao S e ao Ca, que nos permitiu identificar o sulfato de cálcio como material utilizado nas camadas de preparação, detetou-se a presença de outros elementos em menores intensidades, tais como o Pb, Al, Si, Fe, Mg, K, Na, Zn e Cu. De uma forma geral, a razão atómica entre Ca/S nas amostras de preparação, superior a 1,0, sugere que o Ca, além de estar presente na forma de sulfato, provavelmente integra também a estrutura de outros minerais na forma de carbonato de cálcio (calcite). Os valores da razão Ca/S variam entre 0,89 e 2,72, como se pode verificar na Tabela 7, sendo que a média ronda os 1,31. Das 11 amostras de preparação analisadas por SEM-EDS, a presença de calcite como impureza do sulfato de cálcio é provável em 8, com valores entre 1,05 e 1,49. Na amostra NIDN.141, o valor mais elevado de 2,72 sugere uma adição intencional de carbonatos. No entanto, no difratograma obtido para a mesma amostra apenas se detetou gesso. Também nos difratogramas obtidos para as demais amostras de preparação não foi detetada a presença de calcite, mesmo nos bustos de APOL e NIDN, nos quais a razão Ca/S (1,05/1,06 e 2,72, respetivamente) sugere a sua presença. Ainda, das amostras sujeitas às análises por FTIR, além da confirmação da presença de sulfato de cálcio, detetou-se calcite em quatro amostras (BERN.52; CLAR.186 (R); LUIS.189 (R); PAPA.237 (O)) e oxalatos em doze. Os oxalatos, sais ou esteres de ácido oxálico, referem-se comumente a produtos de degradação e, em pintura, a formação de oxalatos metálicos tem sido associada à degradação de materiais orgânicos, podendo ser frequentemente encontrados em camadas de preparação constituídas por sulfato de cálcio e cola animal. Nestes casos, estarão associados à presença de aglutinantes orgânicos e ter-se-ão formado devido à degradação dessa matéria orgânica (Melo, 2012, p. 379; Salvadó et al., 2018, p. 203). A presença de oxalatos nas amostras analisadas sugere então a degradação das camadas de preparação, relacionada com a presença de aglutinantes proteicos.

Tabela 7 – Resultados semiquantitativos de EDS: concentração atômica (norm. Wt%) dos elementos detetados nas camadas de preparação e valores da razão Ca/S (norm. At%).

Amostras	Ca	S	Al	Si	Fe	Mg	Cu	Zn	Pb	Na	K	Ca/S Norm.At%
AGAT.A1	60,76	36,24	1,01	0,26						0,61	1,12	1,34
AGAT.A3	57,42	34,74	0,92	1,35						2,48	3,09	1,32
AGAT.138	61,50	33,11	0,51	0,52			4,36					1,49
APOL.149	48,94	37,11	1,36	1,54	1,11	0,15		9,80				1,06
APOL.157	52,67	40,18	1,13	0,84	1,13			4,05				1,05
FASS.170D Gesso fino	41,30	26,02	1,29						31,39			1,27
Gesso grosso	56,13	42,40	1,13	0,34								1,06
NIDN.141	74,23	21,83	1,77	2,17								2,72
SLMR.B3 Gesso fino	58,09	36,30	1,18	0,78						1,39	2,26	1,28
Gesso grosso	60,90	35,93	0,25	0,37						1,07	1,48	1,36
SLMR.B4	69,21	21,08	1,08	4,41						1,66	2,56	2,63
SIAV.23	60,74	37,43	1,05	0,78								1,30
SICA.C3	42,05	26,90	0,88	2,25				23,25		2,12	2,50	1,25
SMAR.105	44,54	40,20					15,26					0,89
SMAV.115	58,60	39,97		0,55		0,44				0,44		1,17
SMBV.99	50,17	45,33	1,04	0,69							2,77	0,89

Os restantes elementos que se detetam em menor concentração como o Al, Si, Fe, Mg, K e Na deverão estar relacionados com a presença de impurezas de silicatos, como o quartzo e minerais argilosos, tal como foi detetado nas análises de XRD. A deteção de Mg poderá estar relacionada com vestígios de carbonato de Mg. Além destes elementos foi também detetado Zn nas duas amostras do busto de Santa Apolónia. No contexto de Mestrado, o Zn também foi detetado nas preparações de um santo Inocente (SICA) e de um santo franciscano (SFSV). A presença de Zn nas camadas de preparação poderá estar relacionada com a presença de terras ricas em zinco.

Relativamente ao Pb, a sua presença, muito provavelmente, será devida à proximidade da preparação com as camadas cromáticas suprajacentes, já que a maioria das amostras onde este elemento foi detetado dizem respeito a camadas cromáticas de carnação (BERN.51, FASS.170D, SMBV.99), que são constituídas por uma matriz de branco de chumbo. Nas amostras analisadas no contexto da dissertação de Mestrado (Cunha, 2017), este elemento não foi detetado nas camadas de preparação. A presença do pigmento branco de chumbo foi também detetada através da identificação de hidrocerusite (carbonato básico de chumbo) e cerusite (carbonato de chumbo) em algumas amostras de carnação analisadas por FTIR, mas a sua presença pode derivar de uma contaminação introduzida durante a preparação das amostras para a análise. A presença deste pigmento nas preparações analisadas por FTIR poderá ser devido a contaminação das camadas cromáticas. A deteção de Cu estará também relacionada com contaminações das camadas suprajacentes, constituídas por pigmentos à base deste elemento.

No que diz respeito à identificação dos aglutinantes utilizados nas camadas de preparação, foram utilizadas as técnicas de FTIR para identificar a classe dos materiais, e a cromatografia gasosa (PY-GC-MS) para identificação dos mesmos. Nos espetros de FTIR em que foi possível fazer a atribuição de bandas relativamente aos aglutinantes, as camadas de preparações revelaram a presença de um material proteico. Por PY-GC-MS, apenas foram analisadas três amostras com camada de preparação, e nas três foi identificada uma proteína como material aglutinante, que se revelou ser proveniente da utilização de uma cola animal (APOL.149 e NIDN.144). Apesar de as amostras analisadas por FTIR não terem sido analisadas também por Py-GC-MS, nem terem sido recolhidas das mesmas esculturas, poderemos sugerir que a proteína identificada nos espetros de FTIR possa resultar também da utilização de uma cola animal, já que seria a prática tradicional. A identificação de óleo, nestas camadas, possivelmente dirá respeito a uma

contaminação das camadas suprajacentes. É exemplo disto a amostra APOL.133. Na análise por Py-GC-MS, a detecção de hidrocerusite será proveniente da camada cromática de carnação, constituída por uma matriz de branco de chumbo, e possivelmente resultante de algum vestígio que tenha ficado aquando da separação das camadas para a análise.

Em relação às análises de quatro bustos, realizadas no contexto de Mestrado, os resultados obtidos vão ao encontro dos obtidos neste trabalho: camadas de preparação constituídas por sulfato de cálcio com impurezas e/ou contaminações de silicatos e aluminossilicatos, aglutinado num material proteico, possivelmente proveniente de cola animal. Nos espetros de FTIR do busto de S. Ágata (AGAT.A1 e A2) foi também identificada a presença de óleo que, “Na amostra da carnação (A1) o óleo identificado poderá ser resultante de uma contaminação da camada cromática subjacente, mas, no caso da peanha (A2) poderá corresponder a algum produto utilizado num processo de limpeza que terá penetrado através das fissuras na superfície dourada.” (Cunha, 2017, p. 35) Na amostra AGAT.A2 também foram identificados oxalatos e vestígios de carbonato de cálcio.

Das 41 amostras, do estudo das Virgens Mártires, nas quais foram analisadas as camadas de preparação, os resultados obtidos também vão encontro dos resultados já mencionados: identificam-se preparações constituídas por sulfato de cálcio aglutinado num material proteico. Das 37 análises de FTIR, foi identificada anidrite em 7, cerusite (branco de chumbo) numa, e calcite também numa.

A Tabela 94 nos APÊNDICES C reúne todos os resultados obtidos da análise das camadas de preparação, apresentados anteriormente.

De um modo geral, as preparações analisadas são constituídas por sulfato de cálcio e cola animal, e exibem quase sempre uma tonalidade branca e aspeto homogéneo, podendo conter algumas partículas mais escuras, possivelmente associadas a impurezas como óxidos de ferro, silicatos, carbonatos de cálcio e de magnésio, minerais argilosos, partículas de carbono e pequenas concentrações de outros sais solúveis (Barata, 2015, p. 16). Estas impurezas foram identificadas nas amostras analisadas pela detecção de quartzo, calcite e carbonato de cálcio, à semelhança do que já tivera sido detetado noutros estudos (I. P. Cardoso, 2013; M. I. P. Cardoso, 2010; A. P. Carvalho et al., 2008). A presença de Al e Si nas camadas de gesso de praticamente todas as amostras de preparação analisadas por SEM-EDS, pode ser justificada pela presença de impurezas na forma de aluminossilicatos, como a caulinite (Bidarra et al., 2018; Le Gac, 2009). Na amostra

NIDN.144, a razão entre Ca/S, mais elevada (2,72) comparativamente com as restantes, sugere que terá sido feita a adição intencional de carbonato de cálcio ao gesso. Esta amostra foi a única deste busto analisada por SEM-EDS, pelo que este resultado não é suficiente para tecer conclusões quanto à possível adição intencional, ou não, de carbonato de cálcio. A ter sido realmente adicionado, e uma vez que até ao momento esta foi o único busto que revelou um valor mais elevado, juntando ao facto de este busto se distinguir da demais coleção a nível formal, poderá apontar uma produção de origem e/ou época diferentes. Para calcular os valores da razão Ca/S foi seguida a diretriz que indica que a razão acima de 1,1 possa significar a presença acessória de carbonatos, ainda que não se possa excluir a sua ausência quando o valor é inferior (Barata, 2015b, p.94).

A presença de gesso grosso e gesso fino foi detetada não só através de imagens de SEM, como também pelas análises de XRD através da deteção de anidrite, que corresponde ao sulfato de cálcio anidro (gesso grosso), e gesso que corresponde ao sulfato de cálcio dihidratado (gesso fino). A utilização de sulfato de cálcio como material preparatório, aplicado numa primeira camada de gesso grosso, seguida de gesso fino, vai ao encontro do recomendado pelos tratados artísticos da época, de Filipe Nunes e Francisco Pacheco, e pelo que é identificado em obras de produção de finais do século XVI, e dos séculos XVII e XVIII, constituiu-se como a técnica de preparação mais frequentemente utilizada no Sul da Europa (Barata, 2015a, p. 33; Barata et al., 2012; M. I. P. Cardoso, 2010; Le Gac, 2009; I. C. A. Sandu et al., 2012; Teixeira, 2012).

No que diz respeito aos aglutinantes, o que se verifica no estudo de obras de talha dourada nacional é a identificação de cola proteica, tanto nas camadas de gesso, como nos bolos (Le Gac, 2009, 2013; Romão et al., 2002; I. C. A. Sandu et al., 2012), o que vai ao encontro dos aglutinantes detetados nas amostras estudadas, tanto por FTIR, em que se identificou um material proteico, como por Py-GC-MS, em que foi identificada a cola animal.

Além do Pb, foi detetado outro elemento em duas amostras da mesma escultura, cuja presença levantou várias questões. Trata-se do zinco que, numa primeira análise, poderia sugerir a presença de um pigmento à base de Zn, como o branco de zinco, e que nos indicaria a execução de uma policromia recente, uma vez que este é um pigmento industrial que surgiu apenas em 1834 (Cruz, 2000, p. 3; Staniforth et al., 1995). No entanto, na obra em que este elemento foi detetado, o busto de Santa Apolónia, não há evidências de que

tenha sido repolicromada, pelo que podemos assumir que a policromia é a original. Pertencendo ao grupo da “Primeira Família”, que integra os bustos que se consideram ser os mais antigos, aliado ao estado de conservação da policromia, a presença de pigmentos industriais parece-nos realmente improvável. Assim sendo, foram analisadas as várias hipóteses para a presença deste elemento, que se parece encontrar em maior concentração na camada de preparação, como se pode constatar na Tabela 8 apresentada de seguida.

Tabela 8 – APOL: Diferença dos valores da quantificação de Zn nas diferentes camadas da policromia do busto de Santa Apolónia.

AMOSTRA	PREPARAÇÃO		BOLO		CROMÁTICA	
	norm. wt.	norm. at.	norm. wt.	norm. at.	norm. wt.	norm. at.
	%	%	%	%	%	%
APOL.149	9,80	5,64	2,16	1,19	1,96	4,18
APOL.157	4,05	2,28	2,34	1,14	-	-

A primeira hipótese poderá ser devido à presença de uma terra rica em zinco. Nas pinturas de produção tardia do pintor Perugino (Landau et al., 1998), e em algumas obras dos pintores Lorenzo Costa e Piero di Cosimo, foi identificado o uso de uma terra de zinco nas áreas castanhas. Através do cálculo da razão Zn/Fe, que rondava os 0,25 em todas as obras estudadas, constataram que a origem do pigmento poderia ser a mesma. Além destas obras italianas, a utilização de um ocre de zinco também foi documentada por fontes francesas do século XVIII (Seccaroni & Moiola, 2002, p. 124) e detetado em ocre vermelhos e amarelos provenientes de Marrocos, e também do sul de Portugal (Gil et al., 2007). Além de detetado nestes ocre, a sua presença surgiu também, inesperadamente, na análise de uma amostra de cinábrio e de vermelho de cádmio (Saraiva et al., 2014, pp. 127, 130), e também terá sido encontrado associado ao amarelo de Nápoles numa série de miniaturas atribuídas a Valerio Mariani di Pesaro (Seccaroni & Moiola, 2002), pigmento este que poderia ser produzido nas variantes com zinco ou estanho na sua estrutura (Saraiva et al., 2014, p. 130; Veronesi et al., 2023). Este elemento também foi detetado em amostras de verde de cádmio, verde de cobalto, azul cerúleo de cobalto e azul de cobalto escuro (Saraiva et al., 2014, p. 134). Noutros estudos, o zinco foi detetado como componente de uma laca vermelha, na qual terá sido usado como

ingrediente na preparação da laca, segundo uma receita alemã do século XV (Spring, 2017).

Apesar de não se terem encontrado publicações com resultados semelhantes, onde a presença de Zn tenha sido detetada e justificada nas camadas de preparação, talvez a presença do zinco nesta escultura se deva à presença de minerais de Zn na constituição do gesso, como impurezas, ou como mineral constituinte das impurezas argilosas que foram também identificadas nestas camadas. Devido à escassez de depósitos, o gesso em Portugal não seria de grande qualidade e presume-se que no passado terá sido importado de outros países (Barata, 2015a, p. 30). A possibilidade da sua importação de Espanha e Marrocos poderia justificar a presença de Zn nas camadas de preparação, cruzando esta informação com o facto de se terem identificado ocres ricos em zinco provenientes de Marrocos (Arfè et al., 2017; Bouabdellah et al., 2021; Choulet et al., 2014, 2016).

No estudo realizado no contexto de Mestrado, este elemento foi detetado igualmente na camada de preparação do busto de um Santo Inocente (SICA.C3), e na preparação correspondente à repolicromia de um dos santos franciscanos não identificados (SFSV.D6). Nesse trabalho foi apontado como hipótese que a presença do zinco pudesse dizer respeito à utilização do pigmento branco de zinco na reforma policroma, que teria ocorrido posteriormente ao final do século XVIII, ou ser proveniente da utilização de uma terra rica em zinco (Cunha, 2017, p. p.56). Com base na interpretação dos resultados obtidos da coleção na presente dissertação, a hipótese da utilização do pigmento branco de zinco não nos parece viável, pois até ao momento não encontramos mais indícios que pudessem sugerir intervenções de restauro posteriores ao século XVIII.

Posto isto, a hipótese que nos parece ser mais viável, neste momento, para justificar a presença do Zn, é a de este elemento estar associado à presença de terras ricas em zinco que integram a composição da camada de preparação. Até ao momento não se identificou em estudos de obras de períodos semelhantes.

No estudo dos relicários das Virgens Mártires, as preparações analisadas, por SEM-EDS e FTIR, tanto as originais quanto as correspondentes a repolicromias, revelaram sistematicamente a utilização de sulfato de cálcio, detetando-se por vezes

simultaneamente a presença de gesso anidro e gesso dihidratado. O aglutinante identificado foi igualmente um material proteico.

5.4.2.1. Considerações finais

Em suma, os resultados obtidos no contexto desta investigação, aliados aqueles que foram obtidos num conjunto particular de peças, em contexto de dois Mestrados, permitem sugerir que:

- As camadas de preparação são constituídas maioritariamente por sulfato de cálcio. Ana Calvo destaca a prática comum da utilização do gesso, em Portugal, como material de preparação para pintura sobre madeira, produzida entre os séculos XV e XVIII (Calvo et al., 2013), à semelhança do que foi identificado em outros estudos (Barata, 2008; Dias et al., 2015; Moura et al., 2002; Romão et al., 2002).

- Verifica-se a prática de aplicar uma primeira camada de gesso grosso, seguida de gesso fino. Isto verifica-se num total de 20 amostras, correspondendo a 14 bustos. Isto identificou-se através de imagens de SEM de 7 amostras (5 originais e 1 repolicromia), nas quais se distinguem-se o gesso grosso, cuja forma e tamanho das partículas é irregular, e a distribuição em aglomerados, ao contrário do gesso fino, que apresenta um aspeto mais homogéneo, constituído por partículas de dimensões mais reduzidas e hábito predominantemente lamelar. Em 8 difratogramas deteta-se anidrite, e gesso. Em 9 espetros de FTIR foi identificado o sulfato de cálcio dihidratado (anidrite).

- Através das análises de EDS, a semiquantificação dos elementos presentes permitiu calcular a razão Ca/S, e os resultados, superiores a 1,0, na grande maioria, sugerem a presença de carbonatos, possivelmente na forma de impureza. Apenas na amostra NIDN.141, o valor da razão mais elevado (2,72), poderá sugerir ter sido adicionado intencionalmente. Este valor mais elevado, nesta amostra, poderá apontar pistas em relação à origem desta escultura. Podemos relacionar este resultado com a análise formal da obra, abordada no capítulo histórico, e no qual vimos que esta escultura se distancia das demais pela rigidez estática, ainda mais acentuada, e pela plasticidade do rosto, que não se aproxima de mais nenhum exemplar da coleção. Essa análise formal sugere haver um distanciamento temporal e/ou geográfico com os outros bustos, e este resultado analítico poderia apoiar esta hipótese, na medida em que poderá sugerir a utilização de

um material de preparação de características distintas. No entanto, este resultado não é suficiente para tecermos conclusões neste sentido. Seria necessário analisar mais amostras desta obra. Deixamos assim a sugestão de que este poderá ser um caminho a explorar, em investigações futuras. A identificação de calcite nos espectros de FTIR, num total de 5 amostras, confirma a presença do carbonato de cálcio na composição do gesso.

- Da composição do gesso farão parte impurezas na forma de silicatos, aluminossilicatos, e óxidos de ferro, sugeridos pela presença de Mg, Al, Si, Fe, Na e K nos espectros de EDS. Foi detetada a presença de quartzo e caulinite: o quartzo através de 3 difratogramas e 1 espectro de FTIR; a caulinite através de 2 difratogramas e 2 espectros de FTIR.

- Foi detetada a presença de Zn em 4 amostras. A origem deste elemento não é totalmente certa, e é uma questão também a explorar em investigações futuras, uma vez que, até hoje, não parece ter sido encontrada uma justificação para a presença deste elemento, quando surge em resultados de outros estudos laboratoriais dentro desta temática do estudo das policromias. Várias hipóteses foram exploradas (Arfè et al., 2017; Choulet et al., 2014, 2016; Landau et al., 1998), mas a que nos parece fazer mais sentido, neste contexto, foi a associação à presença de terras ricas em zinco.

- Por vezes foi detetada a presença de Cu e Pb, que surgiram nos espectros por contaminação de camadas cromáticas suprajacentes. O branco de chumbo, identificado em três espectros de FTIR, de amostras de carnação, pela presença de hidrocerusite e/ou cerusite, poderá dizer respeito a uma contaminação das camadas cromáticas suprajacentes, introduzidas no momento de separação das camadas estratigráficas. Não parece ter havido uma adição intencional de branco de chumbo às camadas de preparação nas áreas de carnação, como seria recomendação.

- Também foram detetados oxalatos por FTIR, que estarão associados à presença de aglutinantes orgânicos, e se formaram devido à degradação dessa matéria orgânica.

- Em duas camadas de preparação correspondentes a repolicromias, foi utilizado carbonato de cálcio, em vez do sulfato de cálcio. Ambas dizem respeito a áreas de carnação. Nas restantes camadas de preparação correspondentes a repolicromias, quer pelas análises de EDS, quer pelas de FTIR, foi identificada igualmente a utilização do sulfato de cálcio. Nas preparações de repolicromias de áreas de estofado e de outras carnações, também foi utilizado sulfato de cálcio.

- O aglutinante identificado, de forma sistemática, será constituído por um material proteico, como seria expectável e foi identificado noutros estudos. Duas amostras analisadas por Py-GC-MS sugerem tratar-se de uma cola animal.

Em mais de metade da coleção verifica-se a aplicação das práticas nacionais da época de produção destes bustos e das suas repolicromias (entre séc. XVI-XVIII), com a utilização do sulfato de cálcio aglutinado num material proteico, muito possivelmente cola animal. Num 1/3, foi identificada a utilização da dupla estrutura do gesso, aplicada primeiramente numa camada de gesso grosso, seguida do gesso fino, e também num 1/3 se verifica a presença de carbonatos na constituição do gesso. A identificação destas duas camadas sugere ter havido cuidado e qualidade técnica na execução das obras nas quais, mesmo aparentando uma produção “em série”, foram seguidas as práticas habituais. Tendo em conta a semelhança da composição geral das camadas preparatórias, de todos os bustos analisados, não nos parece aqui ser possível fazer agrupamentos que pudessem ser relacionados com os diferentes grupos iconográficos. O que no futuro poderá ser investigado de forma mais aprofundada, numa tentativa de saber se poderíamos criar distanciamentos de época ou origem geográfica de peças específicas, principalmente aquelas que se distanciam formalmente, como os bustos da “1ª Família”, é a questão da deteção do zinco e a adição, ou não, de carbonato de cálcio. Também, o estudo dos aglutinantes deverá ser aprofundado para melhores conclusões dos materiais utilizados. A *Tabela 9* apresentada de seguida resume os bustos em que cada composto foi identificado nas camadas de preparação.

Tabela 9 - Resumo da composição das camadas de preparação e quantificação das obras nas quais os diferentes materiais foram identificados, com divisão por grupos iconográficos.

MATERIAIS IDENTIFICADOS	Nº total de bustos	Grupo iconográfico								
		1ª Família	Franciscanos	Inocentes	40 Mártires	Virgens M.	Papas	Outros		
CARGA	Sulfato de cálcio	28	(4) AGAT APOL NIDN SLMR	(8) BERN CLAR ANTO ISAB	SFCV SFSV BENI LUIZ	(3) SICA SIAF SIAV	(3) SMAR SMAV SMBV	(6) BARB LUZI CATA STM INES MARG	(2) PAPA SPTP	(2) FASS LOUR
	Gesso grosso	12	(3) AGAT APOL SLMR	(4) CLAR ANTO ISAB SFCV	(2) SICA SIAF	-	-	SPTP	(2) FASS LOUR	
	Carbonato de cálcio	2*	-	SFSV.D1 (R)	SIAF.11 (R)	-	-	-	-	
IMPUREZAS	Carbonatos	14	(3) AGAT APOL SLMR	(4) BERN CLAR LUIZ SFSV	(2) SICA SIAV	(3) SMAR SMBV SMAV	(1) STM	(2) PAPA SPTP	-	
	Silicatos, aluminossilicatos, óxidos	13	(4) AGAT APOL NIDN SLMR	(3) BERN CLAR SFSV	(2) SICA SIAV	SMAV	-	SPTP	(2) FASS LOUR	
	Quartzo	4	APOL	CLAR	SIAF	-	-	-	LOUR	
	Caulinite	4	-	SFSV	(2) SICA SIAV	SMAV	-	-	-	
PRODUTOS DEGRADAÇÃO	Oxalatos	5	AGAT	CLAR	-	-	-	(2) PAPA SPTP	FASS	
ADICÕES	Carbonato cálcio	1	NIDN	-	-	-	-	-	-	

5.4.3. Bolo

A camada de bolo foi aplicada sobre a preparação nas áreas que receberam douramento, como as vestes, alguns cabelos e algumas peanhas. Para analisar as amostras que possuem esta camada foram utilizadas as técnicas de SEM-EDS, XRD e FTIR para analisar a composição mineral dos materiais constituintes, e o FTIR e PY-GC-MS para identificação dos aglutinantes.

Por PLM foi observada a presença das camadas de bolo entre as camadas de preparação e as folhas metálicas. Apresentam espessura variável e, de uma forma geral, as camadas de bolo apresentam tonalidades semelhantes, que variam entre o vermelho e o laranja, granulometria fina e homogênea. Algumas camadas apresentam um aspeto mais opaco e outras mais translúcido. São visíveis algumas partículas escuras que corresponderão a impurezas. Em algumas amostras foram observadas partículas negras dispersas que poderão estar associadas à adição de grafite, que poderia ser utilizada como lubrificante, para facilitar o processo de brunir o ouro (F. Pacheco, 2001, p. 507).

Nas imagens de SEM, apesar de não se terem utilizado ampliações que permitam focar especificamente estas camadas, é possível observar o seu aspeto compacto, estrutura tabular, aparência homogênea, constituídas por partículas de dimensão muito reduzida. As Figura 108 e Figura 109 ilustram uma sequência típica dos estratos que constituem uma amostra de policromia representativa do universo de amostras analisadas.

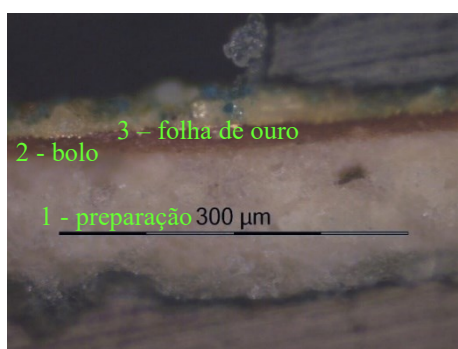


Figura 108 - NIDN.141: Corte estratigráfico onde se destaca a camada de bolo (2) entre a preparação (1) e a folha de ouro (3).

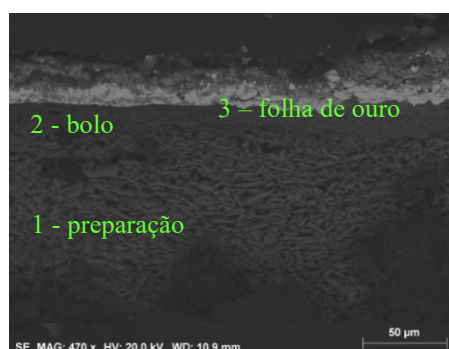


Figura 109 - NIDN.141: Imagem SEM do corte estratigráfico onde se destaca a camada de bolo (2) entre a preparação (1) e a folha de ouro (3).

As camadas de bolo analisadas por SEM-EDS revelaram uma composição elementar semelhante em todas, através da deteção de Si, Al e Fe com picos de maior intensidade, e outros elementos como o Ca, S, Mg, Ti, K, P, Zn, Pb e Cu, como elementos secundários. Os resultados obtidos da semiquantificação são resumidos na Tabela 10.

Tabela 10 - Resultados semiquantitativos de EDS: concentração atômica (norm. Wt%) dos elementos detetados nas camadas de bolo e valores da razão AL/Si (norm. At%).

Amostra	Si	Al	Fe	Ca	S	K	Mg	Ti	Na	P	Cu	Pb	Zn	At norm 100% Al/Si
AGAT.A3	21,24	2,00		2,78		3,46	0,99		3,88			65,65		0,10
AGAT.138	33,56	25,26	16,16	9,88	3,92	4,04					7,18			0,78
APOL.149	35,99	25,25	14,45	2,14	1,33	2,40	0,27	0,90				15,12	2,16	0,70
APOL.157	40,70	27,48	18,38	2,96	4,59	2,55	0,09	0,91					2,34	0,73
CLAR.196	Apenas mapas elementares: Al, Si, Fe, P, K, Mg													
NIDN.141	37,55	26,88	10,07	2,97	2,22	2,09	0,41	0,82		0,73	1,35	14,92		0,75
SIAV.23 (O)	32,80	36,15	15,99	4,79	4,29	1,27	0,59					4,12		1,15
SIAV.23 (R)	52,50	11,40	10,26		9,99			0,65						
SLMR.B3	26,47	24,17	35,02	5,93	1,93	4,10	0,72		1,66					0,95
SICA.C3	49,36	30,61	11,21			4,86			3,96					
SMAR.105	2,62	1,73	8,57	7,63	4,90	0,74		0,81			5,52	67,48		0,69
SMAV.115	22,11	20,14	13,09	25,39	13,84	4,94					0,49			0,95
BENI.64	Apenas espectro geral – Si, Al, Au, Ca, S, K													

De uma forma geral, os resultados sugerem a presença de um bolo constituído essencialmente por compostos de Al, Si e Fe, que correspondem a minerais argilosos ricos em ferro. O cálculo da razão atômica entre Al e Si, sugere um predomínio de silicatos de estrutura 1:1 como os minerais argilosos do grupo da caulinite. Isto torna-se mais evidente na amostra SIAV.23 e SMAV.115. O Si também pode participar na estrutura cristalina de outros silicatos, como o quartzo, tal como foi identificado em 10 dos 12 difratogramas obtidos na análise dos bolos.

O Fe poderá participar na estrutura dos silicatos ou estar presente na forma de óxido. Nas amostras AGAT.138, APOL.149, APOL.157 e SMAV.115, a elevada proporção de Fe, em relação à concentração de Al, sugere que um pigmento vermelho de Fe, como um óxido de ferro, possa fazer parte da composição do bolo.

Nas quatro amostras em que foi detetado, a proporção de Ti distribui-se de forma equivalente e a sua presença no bolo poderá ser justificada pela participação na estrutura da caulinite, ou estar presente na forma de anatase (Barata, 2015a).

Em todas as amostras, o Ca poderá estar associado ao S na forma de gesso, que poderá ter sido adicionado intencionalmente ao bolo, ser uma impureza do material argiloso, ou pode surgir como uma contaminação das camadas de preparação subjacentes. Nas amostras de bolo analisadas por SEM-EDS observa-se a deteção sistemática de Ca e S, em proporções variáveis. No estudo realizado por Barata (2015) a autora investiga esta questão em específico e conclui que a interpretação da deteção de Ca e S como sendo provenientes do arrastamento de partículas de gesso durante o polimento das amostras não parece ser uma opção. Pelo contrário, sugere que a deteção destes elementos possa efetivamente dizer respeito a uma adição intencional, já que quando ocorrem naturalmente na composição das argilas, as suas percentagens serão residuais (Barata, 2015a, p. 91). O gesso, também frequentemente detetado, poderá resultar de uma contaminação da camada subjacente, ou poderá ter sido uma adição intencional, já que essa prática havia sido recomendada numa receita publicada por Natália Ferreira Alves (2002) (Barata, 2015a, p. 39).

Nas amostras em que foi detetado Mg, este poderá estar associado ao Ca, sugerindo a presença de vestígios de esmectite. O Ca também poderá estar associado à presença de outros minerais, como carbonatos, presentes sob a forma de impurezas.

O K poderá sugerir a presença de ilite ou feldspato potássico, ou estar associado à presença de carbonatos. O P detetado apenas numa amostra apenas poderá corresponder à presença de impurezas na forma de fosfatos, como o fosfato de cálcio, que poderá derivar do aglutinante, uma vez que haveria a possibilidade de terem sido usados ossos, além da pele, para a extração da cola (fosfato de cálcio) (Barata, 2015a, p. 115).

Em relação ao Zn, detetado nas amostras pertencentes ao busto de Santa Apolónia, este poderá ser uma contaminação da camada de preparação subjacente que é onde se deteta este elemento em maior intensidade *Tabela 8*, ou poderá estar presente no bolo, igualmente associado à presença de terras ricas em zinco.

Os resultados obtidos das amostras analisadas por XRD e FTIR corroboram a interpretação dos que foram obtidos por SEM-EDS. Nos difratogramas, além da caulinite, foram identificados minerais acessórios como o quartzo, moscovite (SIAF.21) e brucita (ISAB.205). A muscovita é um filossilicato do grupo das micas e a brucita é um mineral constituído por hidróxido de magnésio e ocorre como um produto de alteração de periclásio em mármore que se pode associar a carbonatos, como a calcite ou a magnesite, ou ocorrer com quartzo ou anidrite. Desta forma, a muscovita indicará a presença de mica, e a brucita, na amostra em que foi identificada, poderá estar associada ao quartzo ou à anidrite. O gesso foi também detetado em todos os difratogramas, e anidrite em quatro, podendo resultar de uma mistura intencional com o bolo, ou ser proveniente de uma contaminação da camada de preparação subjacente. Por FTIR, além da caulinite detetada em todas as amostras, foi também identificado gesso, ou vestígios deste, quartzo e oxalatos.

Constituem exceções à composição predominantemente argilosa das camadas de bolo:

- A identificação de Cu em quatro amostras, que poderá ser uma contaminação das camadas cromáticas suprajacentes, já que as amostras em que este elemento foi detetado dizem respeito a amostras de áreas cromáticas verdes e/ou azuis, constituídas por pigmentos de cobre.

- A deteção de Pb em quatro amostras, poderá ser resultante de uma contaminação de camadas suprajacentes constituídas por pigmentos de Pb, como por exemplo o branco de chumbo ou o mímio. Este elemento tem massa atómica maior e pode ser detetado, mesmo que em concentrações vestigiais, e com influência de outras camadas adjacentes. Será este o caso nas amostras APOL.149, NIDN.141 e SIAV.23. Na amostra SMAR.105, a

elevada concentração de Pb e a baixa concentração de Al e Si, poderá sugerir a presença de uma camada constituída essencialmente por um pigmento vermelho à base de chumbo, possivelmente minio (óxido de chumbo vermelho), misturado com compostos de Al, Si e Fe correspondentes a minerais argilosos ricos em ferro. Esta amostra corresponde a uma área de repolicromia. Para uma melhor compreensão da composição do bolo desta escultura, consideramos ser necessário analisar amostras de outras áreas com douramento, e fazer uma comparação com a estratigrafia original. Nas áreas de ouro mate, nas quais se poderia utilizar o tradicional bolo ou uma mistura de pigmentos, usar-se-ia um mordente oleoso, à base de óleo secativo, para fazer a aplicação da folha de ouro. Esse óleo poderia ser misturado com pigmentos secantes à base de sais metálicos como os de chumbo. Para estas áreas, Francisco Pacheco recomendava a aplicação de uma camada constituída por uma mistura de pigmentos terra e de chumbo, aglutinada em óleo de linhaça (F. Pacheco, 2001, p. 509). No entanto, as amostras onde se detetou a presença de Pb dizem respeito a áreas de ouro brunido e, por isso, a presença deste elemento deverá estar então relacionada com contaminações das camadas cromáticas suprajacentes. Nas análises das camadas cromáticas de todas estas amostras em questão foram identificados picos intensos de Pb que podem corresponder aos pigmentos branco de chumbo, minio, ou ao amarelo de Pb e Sn. Não excluimos, contudo, a possibilidade de poderem ter sido adicionados pigmentos de chumbo ou óxidos de ferro para alterar a cor dos bolos (Hradil et al., 2003).

- Os resultados obtidos da única amostra de uma área de ouro mate (AGAT.A3), que sugerem “(...) a presença de uma mistura de pigmentos terra e pigmentos de chumbo (...). A identificação de Al e Si deve-se ao facto de os minerais argilosos poderem participar na composição dos pigmentos terra.” (Cunha, 2017, p. 39)

Relativamente aos aglutinantes, as amostras analisadas por FTIR revelaram a presença de um material proteico e a única amostra analisada por PY-GC-MS (SMAR.104) revelou a presença de uma cola animal.

Os resultados das análises realizadas em contexto de Mestrado, em quatro bustos, e no grupo das Virgens Mártires, vai ao encontro dos resultados obtidos no presente trabalho. Nos resultados obtidos no estudo das virgens mártires foi identificada a presença de caulinite em todos os espetros de FTIR e, como aglutinante, um material proteico. Além da caulinite, em quatro amostras foi identificada a presença de gesso, em três amostras foi identificada calcite, noutras três o quartzo, e em quatro a presença de branco de

chumbo, juntamente com carboxilatos metálicos em duas dessas. As amostras analisadas apenas por SEM-EDS também sugerem a presença de minerais argilosos ricos em ferro através da deteção de Al, Si e Fe. Nas amostras analisadas durante o estudo de quatro bustos (Cunha, 2017) também foi identificada a presença da caulinite, aglutinada num material proteico, e oxalatos, bem como vestígios de gesso numa das amostras analisadas por FTIR.

A Tabela 95 dos APÊNDICES D resume os dados analíticos obtidos de todas as amostras de bolo analisadas no contexto desta coleção.

5.4.3.1. Considerações finais

As camadas de bolo são maioritariamente constituídas por minerais argilosos ricos em óxidos de ferro, aglutinados em cola animal. A composição geral é semelhante em todas as amostras analisadas, excetuando aquelas nas quais foi identificada uma mistura de pigmentos terra e chumbo, ou aqueles em que além dos minerais argilosos, aparenta ter havido uma adição de pigmentos. A deteção de gesso pode relacionar-se, quer com contaminações da camada de preparação, quer com a adição intencional.

Os cruzamentos dos resultados das várias técnicas analíticas utilizadas neste estudo confirmam a utilização predominante de uma argila caulínica, aglutinada em cola animal, como base para receber o douramento. Os elementos detetados por EDS vão ao encontro dos elementos detetados no estudo de obras do mesmo período (séc. XVII-XVIII), nos quais se identificou a presença de Al, Si, Fe, K, Ca, Mg, P e Ti, atribuídos à presença de aluminossilicatos ricos em ferro, associados a outros minerais não argilosos que podem integrar a composição da argila, ou estarem associados à presença de impurezas. São exemplos o quartzo, que foi frequentemente detetado, feldspatos, micas, óxidos e hidróxidos de ferro (Barata, 2015a, p. 20; A. P. Carvalho et al., 2008; I. C. A. Sandu et al., 2012).

Comparadas as camadas de bolo originais com as camadas de bolo das repolicromias, nota-se uma semelhança entre praticamente todos os bolos originais, que apresentam tonalidades laranjas avermelhadas. Pelo contrário, em alguns bolos das repolicromias nota-se uma tonalidade mais amarelada ou acinzentada, menos opaca com um maior

número de partículas que poderão corresponder a impurezas, o que corresponderá a um material de menor qualidade.

O bolo de mais de metade dos bustos que compõem a coleção sugerem que foram utilizados minerais argilosos ricos em ferro, e que a grande maioria dirá respeito a minerais argilosos do grupo da caulinite. Isto é possível de sugerir não só pelo cálculo da razão Al/Si das amostras com semiquantificação de EDS, mas também pela detecção de caulinite nos difratogramas e espectros de FTIR.

5.4.4. Folha metálica

Nas obras em estudo detetou-se folha de ouro aplicada sobre a camada de bolo para executar as áreas de estofado e peanhas (ouro brunido), e dos cabelos dourados (ouro mate). Neste trabalho, apenas foram analisadas folhas metálicas de amostras retiradas de áreas de ouro brunido, das vestes.

Para identificar a composição química das ligas metálicas, e calcular a percentagem dos metais utilizados, para assim se identificar a quilatagem do ouro, recorreu-se ao SEM-EDS. As análises das folhas metálicas de 8 amostras revelaram ligas constituídas por Au, Ag e Cu e ligas constituídas por apenas Au e Ag (APOL, SIAV e CLAR). Estes resultados foram obtidos através da aquisição de 2 ou 3 espectros de ponto das folhas metálicas em que foram então identificados Au em picos de maior intensidade, e Ag e Cu com picos de menor intensidade. Na Figura 110 é apresentado um espectro representativo dos resultados obtidos.

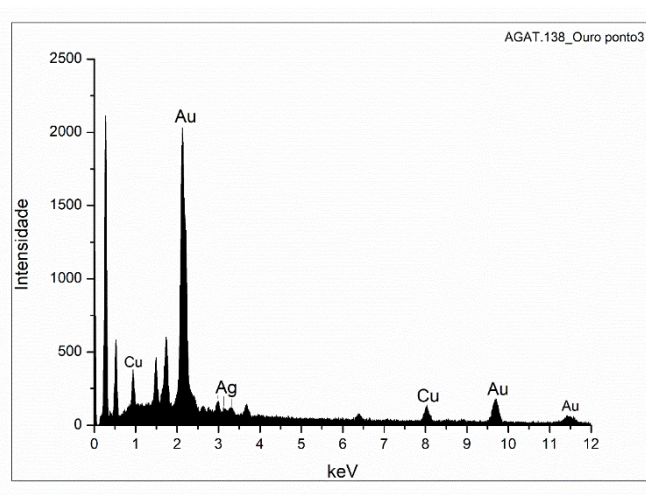


Figura 110 - Exemplo de espectro de ponto de EDS representativo de folha metálica no qual se identificam picos de Au, Cu e Ag.

A Tabela 11 apresenta os resultados de semiquantificação das ligas metálicas e a quilatagem das mesmas, obtidas pela média da concentração mássica normalizada (Wt. Norm. 100%) dos elementos detetados.

Tabela 11 - Resumo dos resultados obtidos das análises das folhas metálicas da presente dissertação e do estudo de quatro bustos em contexto de Mestrado (Cunha, 2017).

Obra Descrição amostra		Média Wt. Norm. 100% 2 ou 3 pontos			Quilates
		Au	Ag	Cu	
AGAT.A3	Ouro mate, cabelo	93,5	5,76	0,8	22
AGAT_138	Verde com douramento, veste	86,50	9,08	4,42	21
APOL_157	Branco com douramento, véu (reverso)	95,17	3,56	-	23
APOL_149	Azul com douramento, manto (reverso)	97,98	2,58	-	23
NIDN_141	Verde com douramento, manto (reverso)	94,35	3,99	1,66	22
SLMR.B3	Ouro, peanha	97,3	2,01	0,46	23
SLMR_142	Verde com douramento, veste (reverso)	95,41	4,20	0,40	22
SMAV.115	Verde com douramento, manto	96,65	2,37	0,98	23
SICA.C3	Azul com douramento, veste	97,3	1,86	0,9	23
SIAV.23 (O)	Ouro, veste (original)	96,4	2,82	-	22
SIAV.23 (R)	Vermelho com douramento, veste (repolicromia)	98,41	1,15	0,82	23
SFSV.D6	Castanho com douramento, veste (reverso)	93,5	18	1,6	23
CLAR.196 (O)	Castanho com douramento, veste (original)	97,14	2,65	-	23
CLAR.196 (R)	Castanho com douramento, veste (repolicromia)	99,42	0,87	-	23

A média da concentração mássica de Au é sempre superior a 90%, com exceção da amostra AGAT.138 em que a média é de 86,5%. A escultura à qual essa amostra diz respeito, Santa Ágata, foi estudada num contexto de Mestrado (AGAT.A3), e os resultados obtidos nesse trabalho revelaram uma média de Au de 93.5%, o que corresponde a 22 quilates (Cunha, 2017, p. 44). Também no estudo das virgens mártires foram analisadas duas amostras deste busto, e os resultados obtidos revelam uma liga com teor de Au entre cerca de 87% (AGAT 16-1) e 92% (AGAT 16-2). O facto de se registarem diferenças entre as análises da liga metálica de uma mesma obra poderá ser justificada pelo facto de se ter atingido um ponto da folha menos homogéneo no momento de recolha do espetro.

No contexto da presente dissertação, foram analisadas apenas duas amostras (SIAV.23 e CLAR.196) que continham as estratigrafias originais e as visíveis, tendo sido possível comparar os resultados de ambas as ligas metálicas. O que os resultados obtidos parecem sugerir é não haver uma diferença significativa entre as ligas originais, com valores a rondar os 97% de Au, e as que foram aplicadas posteriormente, com valores de cerca de 98 e 99% de Au. No entanto, no estudo das virgens mártires, os resultados sugerem que as ligas metálicas originais possuem um teor de Au inferior (entre 88,1 e 92,2%) ao das ligas utilizadas nas repolicromias, com valores entre 92,6 e 95,6%. Na Tabela 12 podemos consultar a comparação dos valores entre o teor de ouro das folhas metálicas originais e das aplicadas em repolicromias.

Tabela 12 – Comparação dos resultados da semiquantificação (média) do ouro (%wt norm.) das ligas metálicas, originais e das repolicromias.

Obra/Amostra	% Au Original (%wt norm)	% Au Repolicromia (%wt norm)
SIAV.23	96,4	98,41
CLAR.196	97,14	99,42
CATA 44-2	91,6	95,6
CATA 44-3	88,7	95,0
CATA 44-10	90,2	95,2
STMTR 49-4	88,88	95,11

A Tabela 13 resume os dados obtidos no estudo das ligas metálicas das virgens mártires (F. Rodrigues, 2020a) e a Tabela 11 os resultados obtidos no contexto da presente dissertação, na qual foram inseridos os resultados obtidos no contexto de Mestrado (Cunha, 2017).

Tabela 13 - Média da concentração mássica normalizada (wt. norm. 100%) dos elementos detetados e respetiva quilatagem, das ligas metálicas das virgens mártires (Rodrigues, 2020b).

Obra Descrição amostra		Média Wt. Norm. 100% 2 ou 3 pontos			Quilates
		Au	Ag	Cu	
CATA 44-1	Azul com douramento, peanha (original)	92,0	6,4	1,5	22,08
CATA 44-2	Ouro, peanha (original)	91,6	6,8	1,6	21,98
	Ouro, peanha (repolicromia)	95,6	2,6	1,8	22,94
CATA 44-3	Azul com douramento, veste (original)	88,7	9,9	1,4	21,28
	Azul com douramento, veste (repolicromia)	95,0	3,4	1,6	22,80
CATA 44-5	Rosa com douramento, veste (repolicromia)	94,7	3,8	1,5	22,73
CATA 44-7	Ouro, fita do cabelo (repolicromia)	92,6	5,2	1,8	22,22
CATA 44-8	Castanho com douramento, cabelo (original)	88,1	11	0,9	21,14
CATA 44-10	Vermelho com douramento, veste (original)	90,2	8,5	1,3	21,65
	Vermelho com douramento, veste (repolicromia)	95,2	3,0	1,8	22,85
BARB 18-9	Azul com douramento, veste (repolicromia)	95,5	2,6	1,7	22,92
LUZI 25-3	Verde com douramento, veste (repolicromia)	93,2	4,4	2,2	22,37
STMR 49-4	Rosa com douramento, veste (original)	88,8	10,0	1,0	21,31
	Rosa com douramento, veste (repolicromia)	95,1	3,2	1,6	22,82
INES 51-1	Verde com douramento, peanha (repolicromia)	92,6	5,2	2,1	22,22
AGAT 16-1	Verde com douramento, veste	87,3	7,3	5,4	20,94
AGAT 16-2	Azul com douramento, manto	92,2	5,6	2,2	22,13

Tabela 14 - Resumo do número de amostras e bustos analisados, por grupos iconográficos.

Nº total de amostras de folha metálica analisadas	Nº total de bustos	Grupo iconográfico						
		1ª Família	Franciscanos	Inocentes	40 Mártires	Virgens M.	Papas	Outros
31	14	(4) AGAT APOL SLMR NIDN	(2) CLAR SFSV	(2) SIAV SICA	SMAV	(5) BARB LUZI CATA STM INES	-	-

5.4.4.1. Considerações finais

Até ao momento foram analisadas as folhas metálicas de um terço da coleção e, na Tabela 14, observamos que apenas conseguimos circunscrever, quase na totalidade, os grupos da “1ª Família” e o das virgens mártires, cada um constituído por um total de 6 bustos.

O que os resultados obtidos dos vários estudos focados nesta coleção nos permitem concluir é que as ligas identificadas são constituídas por Au, Ag e Cu, ou apenas Au e Ag, com valores de ouro que apontam para ligas entre 21 e 23 quilates. Os valores de Cu variam pouco, com valores a rondar, na maioria, próximo de 1 e 2%, excetuando o busto de AGAT que, em duas amostras, regista valores mais elevados de 5,4 e 4,4%. Os valores de Ag é onde se verifica uma maior variação, com uma % mínima de 0,87 e um máximo de 18%.

A deteção de ligas de elevada qualidade nas amostras analisadas vai ao encontro dos resultados de estudos sobre obras dos mesmos períodos (Bidarra, 2018a, 2018b; Dannemann, 2003; Dias et al., 2015; Do & Jesus, 2009; N. Ferreira-Alves, 2004; Moura et al., 2002; Oliveira et al., 2015), relacionado com o ouro de elevada qualidade vindo do Brasil.

Relacionando estes resultados com os pontos abordados no enquadramento histórico e na análise formal da coleção, partimos para outras reflexões, relacionadas principalmente com o facto de a maioria dos bustos não apresentar decoração no reverso, apenas pintura lisa, sem aplicação de folha de ouro.

A aplicação de folha de ouro nas esculturas era comum durante o séc. XVII e XVIII, e principalmente depois da descoberta do ouro no Brasil na região de Minas Gerais, no final do séc. XVII. Em meados do séc. XVII houve um incentivo para a procura de ouro na região, potenciado por descobertas anteriores, em 1590, na região de São Paulo. Entre 1692 e 1698 registam-se as primeiras descobertas em Minas Gerais, com relatos da existência de depósitos com ouro de elevada pureza (Brito, 2015, p. 25). A “extração de

ouro no Brasil até 1698, apesar de muito reduzida, já dava indícios prometedores sobre a enorme riqueza a explorar.” (Brito, 2015, p. 59). O comércio deste ouro para território português reflete-se na qualidade das ligas analisadas na produção escultórica nacional.

Apenas 10 bustos apresentam, atualmente, decoração visível no reverso, com representação de estofados. No entanto, em 4 bustos sem decoração no reverso, através de pequenas lacunas nas policromias visíveis, verifica-se que o reverso, originalmente, tinha folha de ouro. Isto permite-nos sugerir um afastamento temporal entre a execução original e a aplicação das policromias visíveis. As originais terão sido aplicadas no momento de feitura das obras e, portanto, possivelmente enquadradas no séc. XVII. Já as repolicromias serão mais tardias, possivelmente enquadradas no séc. XVIII. No período de execução das esculturas, o ouro seria abundante, daí não ter havido uma poupança de recursos, e as obras terem sido decoradas no reverso. No momento de aplicação das novas policromias, possivelmente enquadradas na segunda metade do XVIII, o ouro vindo do Brasil começava a escassear, e seria então necessária esta poupança de recursos, relacionada com o declínio da extração do ouro (Bidarra, 2018a, p. 27). Não se tendo encontrado registos que documentem o período de execução destas intervenções, poderíamos relacionar o facto de não ter sido aplicada folha de ouro no reverso, com o período de escassez do ouro vindo do Brasil? Acreditamos que sim, e o mesmo se verificou em outros estudos de obras enquadradas na produção da segunda metade do séc. XVIII ((Barata, 2015a; Matos, 2012, p. 45): “(...) a prática de economizar folha de ouro nas áreas não visíveis pode ser observada tanto em esculturas datadas do final do século XVII, (...) como do século XVIII” (Barata, 2015b, p. 104). Não obstante, consideramos ser de grande relevância aprofundar o estudo das ligas metálicas de mais bustos, para se ficar com um conhecimento mais alargado da coleção. Também, será relevante realizar a análise dos aglutinantes utilizados, e tentar estabelecer uma comparação entre as áreas de ouro mate e as de ouro brunido.

5.4.5. Camadas cromáticas

5.4.5.1. Carnações

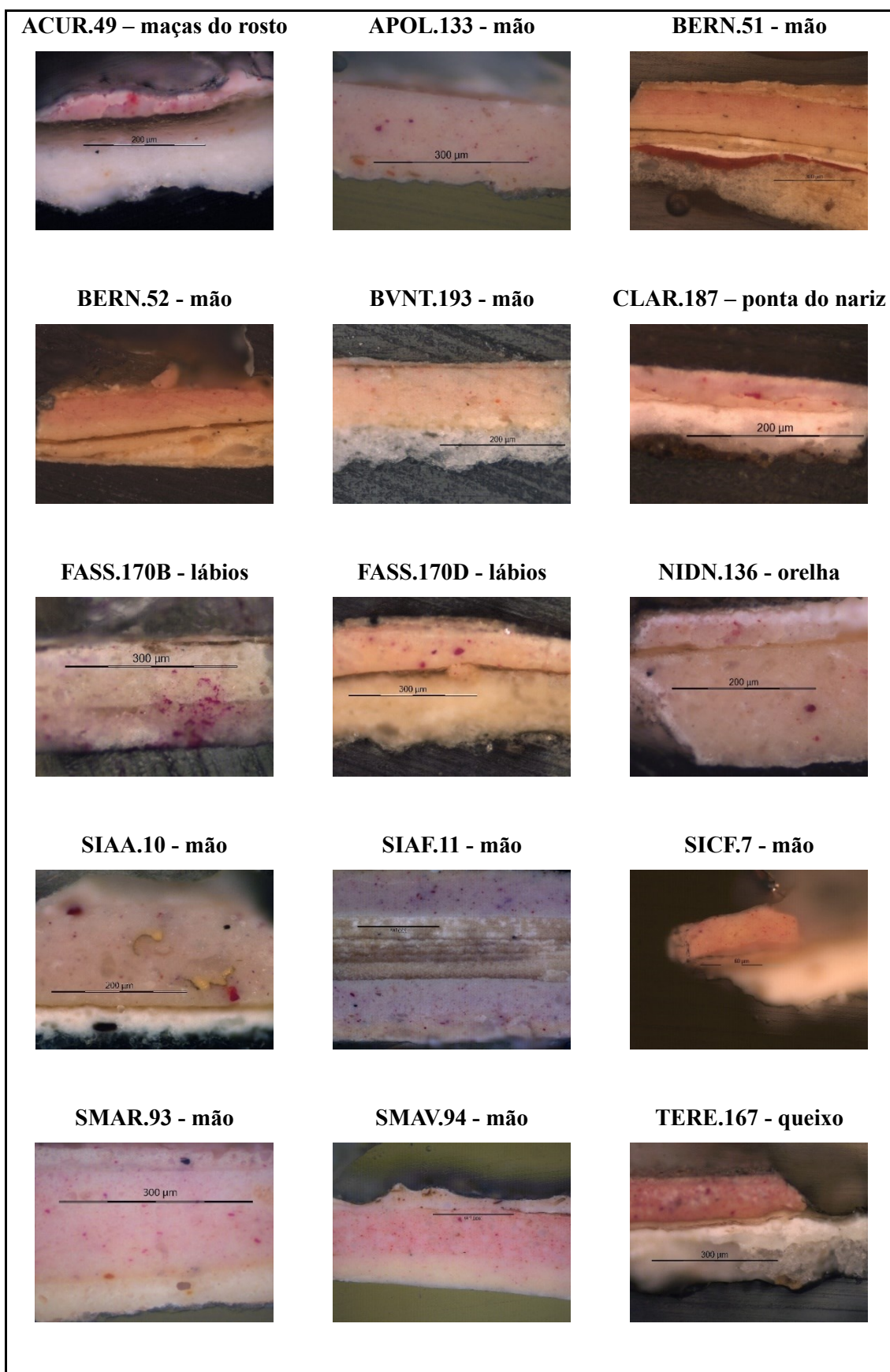
No contexto desta tese, foram analisadas um total de 23 amostras de carnação. A Tabela 96 dos APÊNDICES D resume os dados obtidos em cada uma dessas amostras, e na qual foram incluídos os resultados obtidos no contexto dos dois trabalhos de Mestrado. Juntando todos esses resultados, foram analisadas as carnações de mais de metade da coleção, perfazendo um total de 28 bustos. Podemos afirmar que, no que diz respeito à identificação de pigmentos utilizados nas carnações, os resultados obtidos são significativos para uma compreensão da coleção. De uma forma geral, o que podemos concluir dos resultados obtidos, é que a composição das camadas cromáticas de carnação é semelhante em todos os bustos analisados, sendo constituída maioritariamente por uma matriz à base do pigmento branco de chumbo ($PbSO_4$) ao qual terão sido adicionados os pigmentos e/ou corantes vermelhos para conferir o tom rosado da pele. O pigmento vermelho detetado em praticamente todas as amostras foi o vermelhão (HgS), por vezes utilizado juntamente com o mínio (Pb_3O_4). Para a execução das carnações a óleo, Filipe Nunes e Francisco Pacheco recomendavam a utilização de branco de chumbo e vermelhão para as carnações finas; Filipe Nunes aconselhava o branco de chumbo, mínio e umbra para as carnações robustas, e ocre claro e umbra para as carnações escuras (Ventura, 1615, p. 57); Francisco Pacheco recomendava a substituição do vermelhão, por ocre vermelho, para executar as carnações morenas, e para a execução das carnações mate indicava a utilização de mínio ou litargírio como secantes do aglutinante oleoso, semelhante ao recomendado por Filipe Nunes (F. Pacheco, 2001, p. 485,499).

No presente trabalho não foram realizadas análises com o intuito de identificar corantes nas amostras de carnação. No entanto pela observação de alguns cortes estratigráficos, como se pode ver na Tabela 15, parece haver amostras onde as carnações rosadas terão sido obtidas pela mistura de um corante vermelho com os restantes pigmentos branco e vermelhos. O aspeto dessas camadas, de matriz rosada, e o reduzido número de partículas vermelhas, poderá significar que foi adicionado um corante orgânico. Pontualmente, são também visíveis algumas partículas translúcidas de maior dimensão, que poderão estar associadas ao corante, mas também partículas vermelhas, e outras alaranjadas, que poderão estar associadas à utilização dos pigmentos vermelhos: vermelhão e mínio. A utilização de lacas/corantes nas carnações vai ao encontro do que era sugerido pelos

tratados: Filipe Nunes recomendava a utilização de laca vermelha para as maçãs do rosto nas carnações a óleo (Ventura, 1615, p. 57), ou a mistura de pequenas quantidades de laca no branco de chumbo para execução das carnações finas a têmpera (Ventura, 1615, p. 60); Francisco Pacheco sugere a adição de carmim para executar as maçãs do rosto das carnações dos meninos (F. Pacheco, 2001, p. 499). A utilização de corantes nas carnações foi identificada em esculturas policromadas dos séculos XVII e XVIII (Barata, 2015a, p. 118; Khandekar & Schilling, 2001, p. 29; Moura et al., 2002). O facto de se terem identificado corantes em áreas vermelhas dos estofados, sustenta a possibilidade de também terem sido utilizados nas carnações.

No que diz respeito à prática de aplicar uma camada intermédia de branco de chumbo entre a preparação e as camadas de carnação, prática sugerida tanto pelo tratadista português Filipe Nunes, quanto pelo espanhol Francisco Pacheco, apenas na amostra BERN.51 (Tabela 15) consideramos ser possível identificar a presença desta camada, confirmada por SEM-EDS. Nesta amostra, observa-se também que sobre a preparação, está presente uma camada de bolo, que poderá ter sido um descuido durante a aplicação nas áreas a serem estofadas, pela proximidade da área de recolha com uma área de estofado (nas outras amostras de carnação do mesmo busto não se verifica a presença desta camada). Nas amostras SFCV.38 e 39, também parece estar presente a camada intermédia branca. Esta prática tem sido pouco frequentemente detetada em outros estudos.

Tabela 15 - Cortes estratigráficos de amostras de carnação nas quais os aspetos das camadas cromáticas sugerem a utilização de corantes.



No presente trabalho, através das análises de EDS, realizadas mediante a aquisição, tanto de espectros de área como de espectros de ponto, em partículas específicas das camadas, os resultados são unânimes e o elemento detetado em picos de maior intensidade foi o Pb. O mesmo se verifica nas amostras analisadas no contexto dos dois Mestrados. Na aquisição de espectros de área, o mais provável é que a detecção de Pb advinha do pigmento branco de chumbo, utilizado como matriz nas carnações. No entanto, a detecção deste pode também ser resultante da utilização do minio, cuja presença foi detetada em três espectros de Raman (AGAT.A1, SLMR.B4, SIAF.11), utilizado nestes casos juntamente com o vermelhão.

Além do chumbo, e detetado com alguma intensidade foi também o Hg, que sugere então a utilização do pigmento vermelhão, tal como é exemplificado no espectro EDS da Figura 111. Nos casos em que não se detetou Hg, o Pb poderá corresponder simultaneamente a branco de chumbo e a minio, à mistura de branco de chumbo com corante vermelho, ou o vermelhão estar presente em quantidades vestigiais. Nas amostras SMAR.93 e SIAF.11, por exemplo, não se detetou Hg nos espectros de EDS, mas os resultados de Raman revelaram a presença do vermelhão. O espectro EDS da Figura 111 é um resultado representativo da detecção de Pb e Hg.

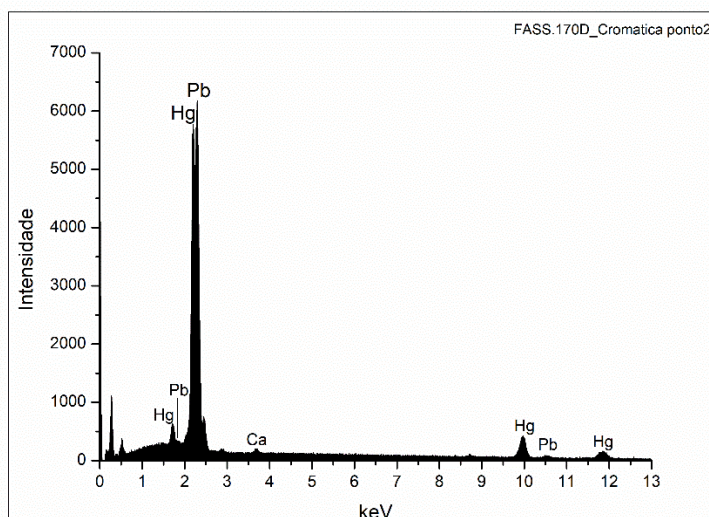


Figura 111 – FASS.170D: Espectro EDS representativo de uma camada de carnação, na qual se deteta Pb e Hg em picos intensos, e Ca num pico de intensidade reduzida.

Além da detecção de Pb e Hg, detetou-se com alguma frequência nas análises de EDS a presença de elementos como o Al, Si, Fe, K, Mg, Ca, Na, Mn que sugerem a presença de

óxidos de ferro e aluminossilicatos presentes como impurezas ou contaminação das camadas subjacentes; o Ca foi detetado com frequência, o que poderá sugerir a adição de uma carga de cálcio como extensor do pigmento branco, à semelhança do que se verifica noutros estudos (Oliveira et al., 2015).

Em 16 espetros de Raman foi detetada a presença de carbonato básico de chumbo (branco de chumbo) através do pico principal por volta dos 1050 cm^{-1} . Nas restantes, este pico não tem intensidade suficiente para afirmarmos a sua presença, mas a análise poderá ter incidido sobre uma partícula vermelha, e daí os picos do pigmento branco não terem sido detetados com maior intensidade. O sulfureto de mercúrio (vermelhão) foi detetado em 17 amostras através dos 3 picos principais, a cerca de 254 , 285 e 344 cm^{-1} . Em relação ao tetróxido de chumbo (mínio), foi detetado em três amostras, através dos picos principais a **122**, **150**, **225**, **313**, **390** e **550** cm^{-1} .

Na amostra BERN.78, uma área de carnação da tonsura, que apresenta uma tonalidade mais acinzentada para simular o efeito de cabelos rapados, a base terá sido executada igualmente através de branco de chumbo, ao qual terão sido adicionados os pigmentos vermelhos das carnações e os pigmentos negros para conferir a tonalidade cinza dos cabelos rapados. Além do branco de chumbo, foi identificado o pigmento amarelo de monóxido de chumbo (massicote) através dos picos característicos a cerca de 143 e 289 cm^{-1} . Este pigmento foi também identificado nas amostras SMAV.95 e SMBV.99. Para executar as áreas de carnação mais escurecidas, na época de execução das obras (século XVII), seria recomendada a adição de pigmentos terra como os ocres (amarelos, castanhos ou vermelhos) e umbra, ou pigmentos negros. A utilização de massicote nas carnações não é referida nos tratados da época, nem identificada em obras do mesmo período, pelo que a utilização deste pigmento poderá corresponder às repolicromias executadas durante o século XVIII (Freitas et al., 2016). Apenas numa amostra de carnação (CLAR.187), recolhida da área da ponta do nariz, foi detetada a presença de umbra e/ou terra de Siena numa camada castanha aplicada sobre a carnação. Esta camada pode ter sido aplicada para sombrear a área ou, mais possivelmente, dizer respeito a um deslize de tinta que seria aplicada na veste castanha e na qual foi identificado este pigmento.

Nos espetros de FTIR foi identificada hidrocerusite e cerusite, confirmando assim a presença do branco de chumbo, através da deteção dos picos principais a cerca de 3534 ,

1729, 1397, 1045, 838 e 678 cm^{-1} , tanto nas camadas cromáticas originais, quanto nas repolicromias.

Relativamente aos aglutinantes utilizados nas camadas de carnação, foi identificado um óleo em cinco amostras e proteína numa. Nenhuma destas três amostras foi analisada também por PY-GC-MS, não tendo então sido possível caracterizar o tipo de óleo utilizado. Já nas três amostras analisadas apenas por PY-GC-MS, foi identificado o óleo de linhaça como material aglutinante.

Nas análises de quatro amostras de carnações das Virgens Mártires, foi identificado sistematicamente o pigmento branco de chumbo e calcite (carbonato de cálcio), que terá sido adicionado como extensor do pigmento branco. Em relação aos aglutinantes, foi identificado um material proteico, que sugere a utilização da técnica de carnações a têmpera. Apenas numa amostra foi identificado um óleo como material aglutinante. Nessa mesma amostra foram também identificados carboxilatos metálicos e o pigmento vermelho de mercúrio (vermelhão). Nas quatro amostras de carnações analisadas no contexto de Mestrado foi igualmente identificado em todas o pigmento branco de chumbo. Em duas (SICA.C3 e SFSV.D1), o pigmento vermelho identificado foi o vermelhão, através da detecção de Hg por SEM-EDS, e nas outras duas (AGAT.A1 e SLMR.B4), pela falta de detecção de Hg, foi sugerida a presença do pigmento vermelho de chumbo (mínio). No entanto, os espectros de Raman adquiridos dessas duas amostras, no contexto da presente dissertação, revelaram a presença de vermelhão e mínio, além do branco de chumbo. A análise de FTIR realizada sobre a amostra SLMR.B4 identificou a presença de um óleo como material aglutinante.

5.4.5.2. Estofados

5.4.5.2.1. Branco

Seis amostras de áreas cromáticas identificadas como brancas foram analisadas neste trabalho. Apenas uma foi analisada por SEM-EDS e o espectro de ponto obtido de uma partícula da camada cromática branca da amostra APOL.157 revelou a presença de Pb através de um pico de grande intensidade, além de Ca, Al e Na com picos de menor intensidade (Figura 112). A detecção de Pb sugere a utilização do pigmento branco de chumbo, tal como se verificou no espectro Raman obtido na mesma amostra em que foi identificada a presença de carbonato básico de chumbo através do pico característico a cerca de 1050 cm^{-1} . O mesmo foi identificado nas restantes quatro amostras analisadas por Raman. Quanto aos restantes elementos detetados por EDS, poderão ter sido introduzidos como contaminação aquando do polimento da resina, e o Ca poderá ter sido adicionado como um extensor do pigmento branco na forma de carbonato de cálcio.

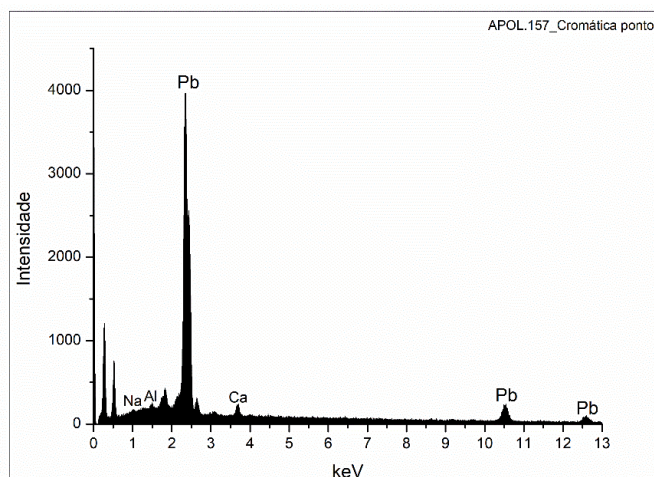


Figura 112 – APOL.157: Espectro EDS representativo de uma camada cromática branca onde se deteta Pb num pico de maior intensidade.

No espectro FTIR obtido de uma camada cromática branca foi detetada hidrocerusite e cerusite, através das bandas características a 3535 , 1728 , 1540 , 1397 , 1045 e 681 cm^{-1} , confirmando a presença de branco de chumbo.

A única amostra branca analisada do grupo das Virgens Mártires, recolhida do cordeiro que Santa Inês segura no seu colo (INES 51-2), as análises revelaram também a utilização de branco de chumbo. A Tabela 16 resume os resultados obtidos da análise das áreas cromáticas brancas.

Tabela 16 - Resumo dos resultados obtidos da análise de camadas cromáticas brancas.

AMOSTRA	PIGMENTOS/CARGAS			AGLUTINANTES	
	RAMAN	SEM-EDS	FITR	FTIR	GC/MS
AGAT.156	Branco de chumbo Massicote	-	-	-	-
APOL.157	Branco de chumbo	Pb; Al; Ca	-	-	-
SLMR.158	Branco de chumbo	-	-	-	-
SMAA.118	Branco de chumbo	-	-	-	-
PAPA.237 (O)	-	-	Branco de chumbo Gesso Carboxilatos de Pb	Proteína	-
PAPA.240 (R)	-	-	Branco de chumbo (hidrocerusite e cerusite) Caulinite Calcite Carboxilatos de Pb	Proteína	-
INES 51-3	-	Pb – Branco de chumbo	-	-	-

5.4.5.2.2. Vermelho/rosa

No que diz respeito a áreas cromáticas de cor vermelha e rosa, foram analisadas 23 amostras. Destas, apenas uma foi analisada por SEM-EDS, e apenas duas por FTIR. Todas as restantes foram analisadas por Raman.

Na única amostra (SIAV.23) analisada exclusivamente por SEM-EDS, os espectros de área adquiridos da camada cromática vermelha revelaram a presença de chumbo em picos de maior intensidade, e Al, Ca e Mg em picos de menor intensidade. Cruzando estes resultados com o aspeto visual desta camada, observável por PLM, a deteção destes elementos sugere a utilização do pigmento branco de chumbo que possivelmente foi utilizado para conferir à camada o tom mais rosado. Dos elementos detetados em picos de menor intensidade, o Ca poderá ter sido adicionado intencionalmente ao pigmento branco como um extensor, ou ser uma contaminação das camadas de preparação subjacentes (original e do repinte), e o Mg e o Al poderão dizer respeito a uma contaminação da camada de bolo subjacente. O facto de não ter sido detetado Hg nesta camada poderá sugerir a utilização do pigmento vermelho de chumbo (mínio), ou de uma laca vermelha.

Comum a praticamente todas as amostras analisadas por Raman é a deteção do sulfeto de mercúrio (vermelhão/cinábrio). Na maior parte das amostras, este foi o único pigmento detetado através dos picos característicos a **252**, 282 e 343 cm^{-1} . A única amostra em que não se deteta vermelhão é a SICR.14, na qual apenas foi identificado branco de chumbo e amarelo de chumbo e estanho.

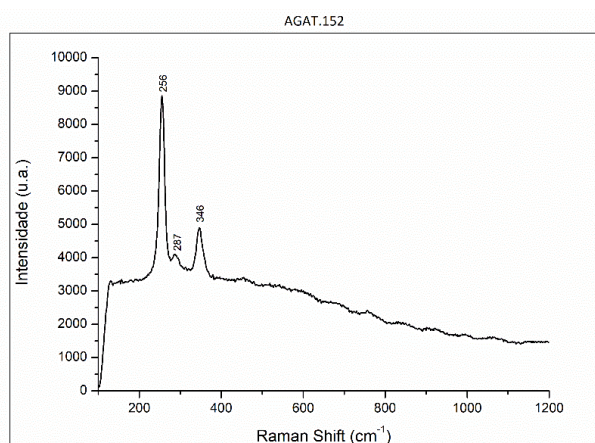


Figura 113 – AGAT.152: Exemplo de espetro Raman representativo de uma camada cromática vermelha onde se revela a presença do vermelhão através dos picos a **256**, 287 e 346 cm^{-1} .

A Figura 113 exemplifica um espetro Raman representativo da identificação de vermelhão. Além do vermelhão, em algumas amostras detetou-se uma mistura de outros pigmentos, entre eles o carbonato básico de chumbo (branco de chumbo), com o pico característico a cerca de **1050** cm^{-1} , óxido de ferro vermelho (hematite/ocre vermelho) com os picos característicos a **220**, **286**, 402, 491 e 601 cm^{-1} , e vestígios de estanho de chumbo/óxido de chumbo e estanho (amarelo de chumbo e estanho) com os picos característicos a **129** e 457 cm^{-1} .

Em relação às amostras analisadas por FTIR, foi igualmente identificada a presença de branco de chumbo e calcite, e também foi detetada a presença de caulinite, que poderá ser resultante de uma contaminação da camada de bolo subjacente, ou impurezas.

Nas amostras vermelhas e rosa dos bustos relicários das Virgens Mártires, as análises de SEM-EDS e FTIR sugerem a utilização dos pigmentos branco de chumbo e vermelhão. Também foi identificada a presença de calcite (carbonato de cálcio) que poderá ter sido adicionada como um extensor do pigmento branco, e numa amostra (CATA 44-10) é sugerida a utilização de uma laca. Como aglutinante foi identificado um material proteico.

A Tabela 97 dos APÊNDICES D resume os resultados obtidos do estudo das amostras de áreas cromáticas vermelhas e rosadas.

5.4.5.2.3. Corantes vermelhos

Cinco amostras recolhidas do interior dos recetáculos dos relicários, e uma recolhida da luva do Santo Bispo (BISP.260), foram analisadas por LC/DAD/MS para identificação de corantes vermelhos. A Tabela 17 apresenta o resumo dos resultados obtidos. Embora a maioria dos compostos tenha sido detetado em todas as amostras analisadas, foi possível distinguir dois perfis cromatográficos diferentes (Figura 114), nos quais a distribuição dos principais cromóforos é diferente.

Tabela 17 – Resumo dos resultados obtidos por LC/DAD/MS.

Pico #	Tempo de retenção (min.)	λ_{max} (nm)	ESI (m/z)	Possível ID	Amostra					
					BISP.260	SFSV.79	SIAA	SIAV	SICA.26	SLIV.151
1	14,58	272, 488	537, 493, 491, 449, 447	Ácido laicaico F		+	++	+	++	+
2	15,04	276, 493	491, 447, 429, 357, 327	Ácido carmínico	++	++	+	++	+	++
3	15,23	273, 481	491, 447, 429, 357	dcIV			+		+	
4	15,49	275, 481	491	dcVII		+	+		+	+

+ detetado na amostra; ++ pico mais intenso

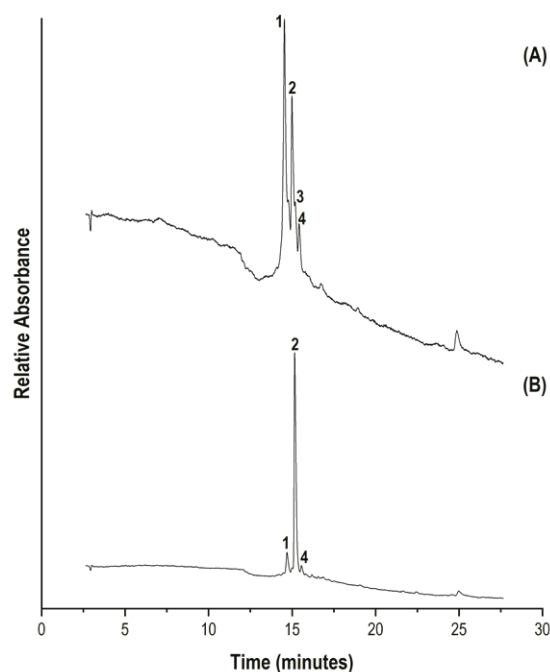


Figura 114 - Perfis cromatográficos LC/DAD das amostras SICA.26 (A) e SFSV.79 (B), registados em 490 nm. Identificação dos picos na Tabela 17.

Os compostos que eluem no intervalo de 14,58-15,49 minutos exibem máximos de absorção (nm) característicos dos antraquinóides. O composto que eluiu aos 14,58 minutos foi identificado provisoriamente como uma antraquinona vermelha, possivelmente um ácido lacaico.

Os cromóforos identificados nas amostras são característicos de um corante de cochonilha, mas não foi possível distinguir a sua origem, pois nenhum outro composto menor característico foi detetado (Wouters & Verhecken, 1989). Independentemente de estarmos a analisar amostras de repolicromias, aplicadas algures na primeira metade do século XVIII, ou as policromias originais, que datam do final do século XVI, até a primeira metade do século XVII, nesse período a cochonilha mexicana já havia chegado à Europa. A cochonilha polaca é facilmente distinguível das cochonilhas mexicanas e arménias, devido ao seu alto teor de ácidos quermésico e flavoquermésico, mas não é possível distinguir entre as cochonilhas mexicanas e arménias com base apenas na deteção de ácido carmínico, dcIV e dcVII.

O ácido carmínico foi detetado em todas as amostras, corroborando o uso de cochonilha e, a laca tailandesa (*sticklac*), identificada pela deteção de ácido lacaico F, foi detetada em quase todas as amostras, tendo sido detetado em picos de maior intensidade nas amostras SIAA e SICA.26. Em suma, uma mistura de corante laca tailandês e cochonilha,

em diferentes proporções, provavelmente foi usada para produzir os corantes vermelhos. “A laca vermelha é um pigmento vermelho isolado do *sticklac*, produzido por um minúsculo inseto, *Laccifer lacca*, na Índia e no Sudeste Asiático, e tem sido usado há mais de mil anos.” (D. Hu et al., 1997, p. 327).

Apesar de no presente trabalho apenas termos analisado áreas que à vista desarmada apresentavam o aspeto translúcidos das lacas, a utilização destas não deverá ser excluída das demais camadas cromáticas, como sugerido no caso das carnações.

5.4.5.2.4. Azul

No que diz respeito às amostras retiradas de áreas cromáticas azuis, foram analisadas um total de 12 por Raman, e duas também por SEM-EDS e Py-GC-MS.

Através da observação por PLM da amostra SMAR.105, é possível constatar que a camada cromática é composta por uma primeira camada azul mais clara, de cor branca, com partículas azuis de diferentes tamanhos, seguida de uma camada azul mais escura, de aspeto homogéneo. Quando analisadas por espectros de área de EDS, na camada mais clara foi identificado Pb num pico intenso e Cu, Ca, Al e Si em picos de menor intensidade (Figura 115); na camada mais escura foi identificado Cu em picos de maior intensidade, seguidos de Pb, Ca e Cl, e Al, Si e Fe em picos de menor intensidade (Figura 116).

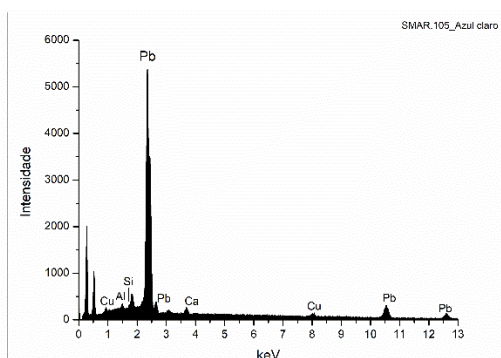


Figura 115 – SMAR.105: Espectro EDS obtido da camada cromática azul-clara onde se deteta Pb num pico de maior intensidade e Ca, Al e Si, em picos de menor intensidade.

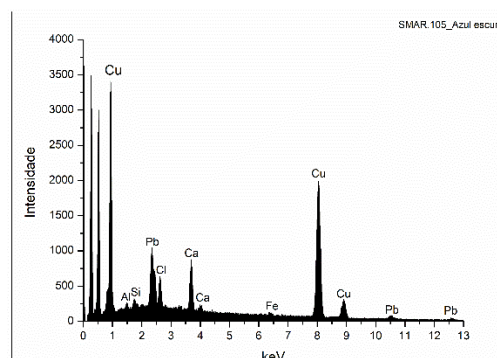


Figura 116 - SMAR.105: Espectro EDS obtido da camada cromática azul-escura onde se deteta Cu num pico de maior intensidade, e Pb, Ca, Cl, Al, Si e Fe, em picos de menor intensidade.

Estes resultados sugerem que a primeira camada poderá ser composta pelo pigmento branco de chumbo, ao qual terá sido adicionado um pigmento azul de cobre, provavelmente azurite, e a segunda camada será constituída maioritariamente pelo

mesmo pigmento azul. O Cl detetado num pico de intensidade média poderá estar associado ao Cu na forma de cloretos de cobre, produtos de degradação do cobre (Gettens & Fitzhugh, 1966; Švarcová et al., 2009). Em relação ao Ca, os resultados sugerem que terá sido adicionada uma carga de cálcio, possivelmente como extensor, e inclusive foi adquirido um espectro de ponto numa partícula da camada azul que revelou ser uma partícula à base de Ca. Os restantes elementos, detetados em picos de menor intensidade, possivelmente dizem respeito a contaminações das camadas subjacentes ou à presença de silicatos e óxidos de ferro como impurezas. O espectro de Raman adquirido nesta amostra confirma que o pigmento azul identificado é o carbonato básico de cobre (azurite) através dos picos característicos a cerca de 154, 176, 243, 275, **399**, 764, 836, 930, 1094 e 1421 cm^{-1} .

Na amostra APOL.149, à semelhança da amostra anterior, também é possível distinguir dois estratos na camada cromática, pela observação do corte estratigráfico por PLM. A primeira camada é constituída por uma base branca à qual terá sido adicionado um pigmento azul, pois são visíveis zonas brancas e partículas azuis de diferentes dimensões, e também algumas partículas vermelhas. A segunda camada tem um aspeto translúcido, de tom azul, e são visíveis algumas partículas azuis de grandes dimensões e também com aspeto translúcido. Através da aquisição de um espectro de área de EDS da primeira camada, detetou-se a presença de Pb num pico de grande intensidade, e Si, Ca, Al, Zn e Fe em picos de menor intensidade. Os resultados da aquisição de um espectro de ponto nessa mesma camada são os mesmos e foi detetado também o Cu num pico de baixa intensidade. A deteção destes elementos sugere a utilização de um pigmento branco à base de Pb, como o branco de chumbo, ao qual terá sido adicionado o pigmento azul que, através da deteção de Cu, poderá dizer respeito à azurite. O espectro de Raman adquirido nesta camada revelou-se inconclusivo devido à resolução de picos insuficiente para uma correta atribuição (Figura 117).

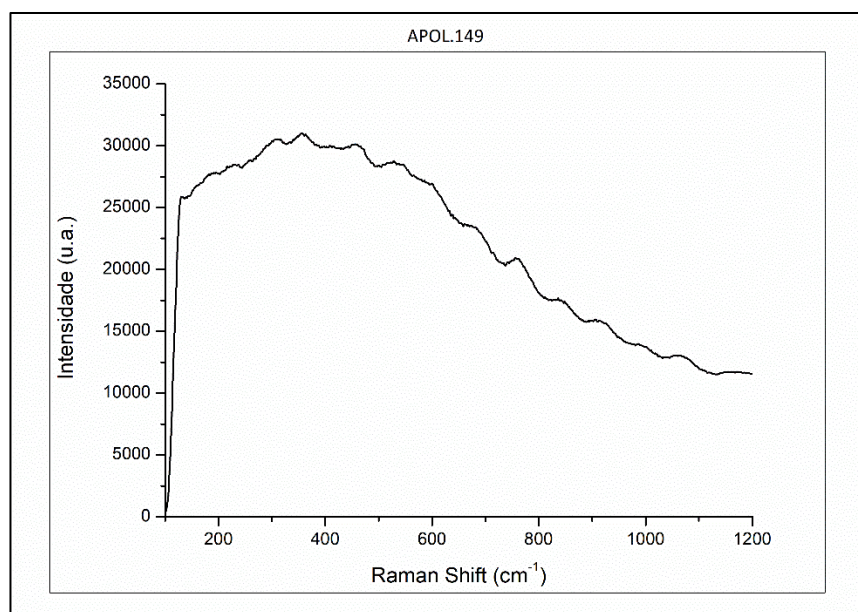


Figura 117 – APOL.149: Espectro Raman inconclusivo adquirido de uma camada cromática azul.

Relativamente às amostras analisadas exclusivamente por Raman, em três detetou-se em exclusivo o carbonato básico de cobre (azurite) através do pico mais característico, por volta dos 399 cm^{-1} , mas também dos picos a 154 , 176 , 243 , 275 , 764 , 836 , 930 , 1094 e 1421 cm^{-1} . Nas amostras em que foi identificado foi o único pigmento detetado. Além da azurite, foi identificado esmalte em quatro amostras, através dos picos característicos a cerca de 455 e 917 cm^{-1} , e índigo foi identificado numa amostra através dos picos característicos a 545 , 599 e 1574 cm^{-1} . Além do branco de chumbo, na amostra ISAB.218 foi identificado auripigmento (As_2S_3) através dos picos a 307 e 356 cm^{-1} .

Além destes pigmentos azuis e dos dois amarelos já mencionados, foram identificados outros pigmentos nomeadamente o pigmento branco de chumbo com o pico característico a cerca de 1050 cm^{-1} , em três amostras, e massicote a 143 e 289 cm^{-1} apenas numa amostra (SMBV.109), na qual também foi identificado gesso que poderá ter origem em vestígios da camada de preparação.

Na amostra AGAT.148, analisada no contexto da presente dissertação, o espectro de Raman obtido sugere a presença de azurite. No entanto, no contexto da dissertação de Mestrado das virgens mártires, foi também analisada uma amostra na mesma área azul (AGAT 16-2), por SEM-EDS e FTIR, cujos resultados sugerem igualmente a presença da azurite, mas também do esmalte, e a presença de calcite (carbonato de cálcio).

Nas análises de 13 amostras azuis dos bustos relicários das Virgens Mártires, os resultados sugerem a utilização dos pigmentos branco de chumbo, azurite e azul da

Prússia. Das seis camadas cromáticas onde foi identificada a presença de azul da Prússia, por análise de FTIR, em apenas duas (das amostras CATA 44-1 e LUZI 25-6) se confirma a correspondência a repolicromias, pela presença das estratigrafias originais sob as policromias visíveis. No entanto, nas restantes amostras, apesar de a estratigrafia não estar completa (original + visível), a presença deste pigmento sugere que também se trata de policromias mais recentes, aplicadas em intervenções posteriores à execução original. Em três das seis amostras onde foi detetado o azul da Prússia, foi identificada igualmente a presença da azurite (BARB 18-1, BARB 18-2, LUZI 25-6). A calcite (carbonato de cálcio) foi detetada em praticamente todas, por FTIR e EDS, e poderá ter sido adicionada como um extensor do pigmento branco. Como aglutinante foi identificado um material proteico, também por FTIR.

Na única amostra azul analisada no contexto de Mestrado (SICA.C3) o espectro de EDS obtido nessa camada não foi detetado Cu, sugerindo a possibilidade da utilização de um corante como o índigo.

A Tabela 98 dos APÊNDICES D resume os dados obtidos das análises de cada amostra de camadas cromáticas azuis.

5.4.5.2.5. Verde

Oito amostras de áreas cromáticas verdes, ou esverdeadas, foram analisadas e, destas, dois espectros de Raman adquiridos das amostras AGAT.138 e SMAV.115 revelaram-se inconclusivos devido à resolução de picos insuficiente para uma correta atribuição. No entanto, nos espectros de EDS obtidos de uma partícula escura da camada cromática da amostra AGAT.138 foi identificado Si, num pico de grande intensidade e, numa partícula mais brilhante, foram identificados Cu e Cl, em picos de grande intensidade. A deteção destes elementos poderá sugerir a utilização do pigmento verde de cobre (malaquite). O Cl identificado poderá dizer respeito à degradação do Cu. A partícula de Si poderá ter origem em silicatos presentes como impurezas.

Das oito amostras, três foram analisadas, tanto por SEM-EDS, como por Raman. A amostra NIDN.141 diz respeito a uma área esverdeada obtida pela sobreposição de uma camada azul sobre uma camada amarelada, como se pode observar pelo corte estratigráfico da Figura 118. No espectro de ponto obtido na camada inferior amarelada

foi identificado Pb e Sn em picos de maior intensidade, e Ca, Al e Cu em picos de menor intensidade (Figura 118). A detecção de Pb e Sn sugere a utilização do pigmento amarelo de chumbo e estanho, ao qual poderá ter sido adicionada uma carga de cálcio como extensor. O Al poderá dizer respeito a contaminações da camada de bolo subjacente. Já nos espectros de ponto obtidos na camada superior azul foram identificados Cu e Pb, em picos de maior intensidade, e Ca, Al, Si, e P em picos de menor intensidade (Figura 118).

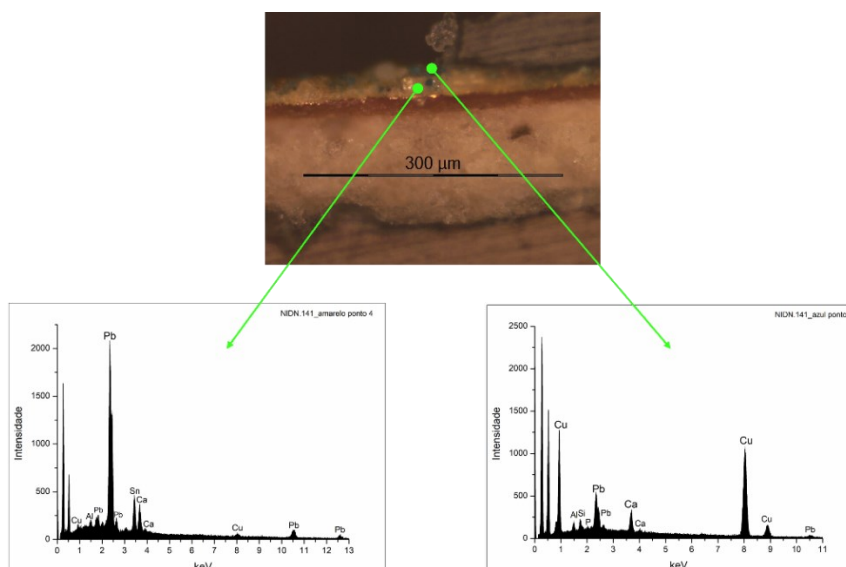


Figura 118 - NIDN.141: Espectros de EDS recolhidos da camada amarela (à esquerda), na qual se identificam picos de Pb e Sn, que sugerem a utilização do pigmento amarelo de chumbo e estanho, e da camada azul (à direita), na qual se identificam picos de Cu, que sugerem a utilização da azurite.

A presença de Cu sugere a utilização de um pigmento à base de cobre, como a azurite, tal como foi verificado na análise por Raman, através dos picos característicos a cerca de 154, 176, 243, 399, 1421 cm^{-1} . O Pb detetado na camada azul poderá ser uma contaminação da camada subjacente, ou ter sido misturado branco de chumbo com o pigmento azul. Também nesta camada poderá ter sido utilizada uma carga de cálcio como extensor, possivelmente do pigmento branco. Os restantes elementos poderão estar presentes sob a forma de impurezas.

Na amostra SMAV.115, nos espectros de ponto adquiridos de partículas claras (Figura 119) e escuras (Figura 120) da camada cromática, apenas foram identificados Pb e Ca em picos de maior intensidade, o que sugere a utilização do pigmento branco de chumbo, ao qual terá sido adicionada uma carga de carbonato de cálcio como extensor.

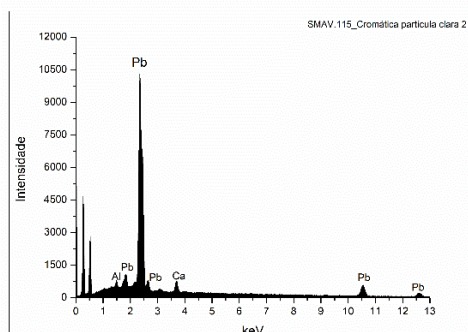


Figura 119 - SLAV.115: Espectro EDS de ponto de uma partícula clara, no qual se evidencia o pico intenso de Pb, que sugere a presença de branco de chumbo.

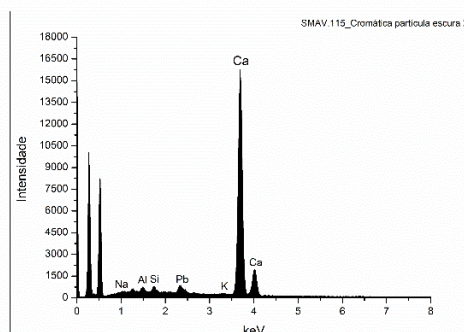


Figura 120 - SLAV.115: Espectro EDS de ponto de uma partícula escura, no qual se evidencia o pico intenso de Ca, que sugere a presença de uma carga de carbonato de cálcio adicionada como extensor do pigmento branco.

Uma vez que não se detetou nenhum elemento que justificasse a presença de um pigmento azul ou verde, crê-se que terá sido utilizado um corante azul, possivelmente o índigo. Os restantes elementos detetados em picos de menor intensidade como o Al, Si, Na, Mg e K corresponderão a contaminações da camada de bolo subjacente ou a impurezas. O espectro de Raman obtido para esta amostra revelou-se inconclusivo devido à pouca resolução dos picos.

Nas restantes amostras, analisadas apenas por Raman, os espectros revelaram a utilização de misturas de vários pigmentos, e a única amostra onde se detetou a utilização de um pigmento efetivamente verde foi na APOL.139, na qual se identificou o carbonato básico de cobre ($\text{Cu}_2(\text{CO}_3)(\text{OH})_2$ - malaquite) através dos picos característicos a cerca de **153**, **215**, **270**, **430** e 1370 cm^{-1} , e cloreto hidróxido de cobre (II) ($\text{Cu}_2\text{Cl}(\text{OH})_3$ - atacamita), um produto de degradação do cobre, através do pico a **974** cm^{-1} ⁶⁵. Nas restantes amostras foram identificados pigmentos azuis como a azurite, com o pico característico a cerca de **399** cm^{-1} , e o corante azul índigo através dos picos característicos a cerca de 250, 546, 599, 674, 757, 1225, 1310, 1459 e 1572 cm^{-1} ⁶⁶. Na amostra SMAR.114 foi identificada uma maior mistura de pigmentos, nomeadamente o massicote (**289** cm^{-1}), o vermelhão (**252**, **282**, **343** cm^{-1}), a azurite (**399** cm^{-1}) e o azul da Prússia (2752 , 528 e **2153** cm^{-1}) (CHSOS, n.d.) (Figura 121). A presença do azul da Prússia sugere que esta

⁶⁵ Este pico poderia também corresponder a sulfato de cobre, igualmente um produto de degradação do cobre (Burgio & Clark, 2001, p. 1515).

amostra dirá respeito a uma repolicromia, aplicada possivelmente no século XVIII, posteriormente à execução original do século XVII.

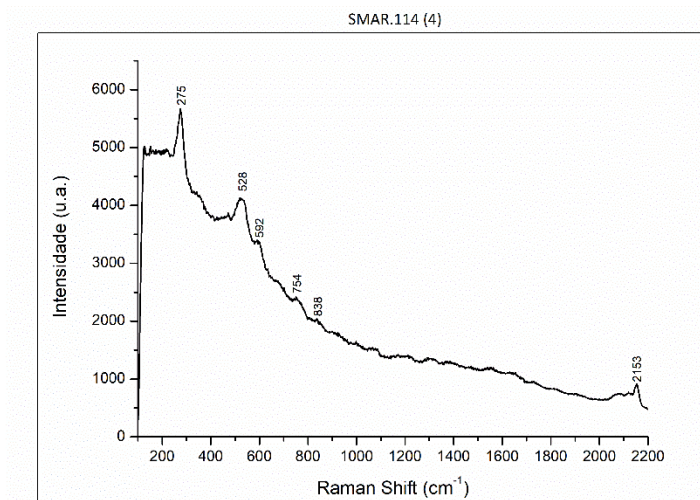


Figura 121 – SMAR.114: Espectro Raman onde se identifica Azul da Prússia através dos picos característicos a 275, 528, 2153 cm^{-1} .

Na amostra BENI.62 foi identificado esmalte através dos picos característicos a 452, 921 cm^{-1} , amarelo de chumbo e estanho através do pico característico a cerca de **136** e negro de carvão com o pico a cerca de **1580** cm^{-1} .

No contexto do trabalho de mestrado que estuda os bustos das Virgens Mártires, foram analisadas por FTIR e/ou SEM-EDS, 4 amostras atribuídas à cor verde. Relativamente à identificação de pigmentos verdes propriamente ditos foi identificado o verdigris, na folha de palma de uma das virgens santas (STMR 49-5), e atacamita, paracamite e broncatite na amostra AGAT 16-1. Na amostra INES 51-1, a camada verde foi obtida pela mistura de azurite e amarelo de chumbo e estanho, e também branco de chumbo. Também foi identificada a presença de calcite, que terá sido adicionada como extensor do pigmento branco. Nesse trabalho foi também analisada uma amostra verde do busto de Santa Ágata, cujos resultados das análises da presente dissertação (AGAT.138) sugerem a utilização do pigmento verde malaquite onde o Cu, associado ao Cl, poderá sugerir a presença de produtos de degradação deste pigmento, nomeadamente cloretos de cobre. No trabalho que incidiu sobre as Virgens Mártires uma outra amostra de verde da mesma área (veste) foi analisada por FTIR e os resultados identificam a presença de atacamita, paratacamita e brocantite, que poderão estar presentes sob a forma de produtos de alteração do cobre (malaquite).

Na análise dos pigmentos verdes no contexto desta dissertação e no trabalho das Virgens Mártires, foram detetadas amostras cujos resultados de EDS permitem identificar a presença de Cu e Cl, que foram interpretados como estando associados na presença de cloretos de cobre, produtos de degradação do pigmento de cobre que pensamos ser a malaquite, nos bustos de Santa Ágata e Santa Apolónia. A análise de FTIR realizada numa dessas amostras verdes (AGAT 16-1) permitiu detetar a presença de atacamita, paratacamita e brocantite, ambos minerais verdes. A brocantite é geralmente identificada como uma impureza ou produto de alteração dos pigmentos verdes verdigris e malaquite. No entanto, existem estudos que identificaram a utilização deste mineral como pigmento, associado aos pintores flamengos a trabalhar em Portugal no início do século XVI, mas também a pintores portugueses, por influência dos artistas flamengos estabelecidos no país (Valadas, 2015; Valadas et al., 2015). A atacamita e paratacamita também podem surgir associadas à alteração do pigmento azurite (Cavallo, 2009), no entanto, o aspeto desta camada não se assemelha ao aspeto da azurite, comparado com outras amostras, sugerindo poder tratar-se realmente de um pigmento verde. A questão, neste caso, será se se tratará realmente de malaquite, e os minerais identificados estão associadas a este, ou se os minerais poderão ter sido usados como pigmentos verdes por si só. Assim como a brocantite foi utilizada como pigmento verde, o mesmo sucede com a atacamita, que foi identificada como pigmento em várias obras de arte de finais do século XV e inícios do XVI. Inclusive, a atacamita e paratacamita foram encontradas em estudos sobre escultura policromada (Naumova & Pisareva, 1994, p. 277).

A malaquite seria um dos pigmentos verdes tradicionalmente utilizados nas policromias do século de produção destas obras. No entanto, os bustos das Santas Ágata e Apolónia foram incluídas no grupo iconográfico da “1ª Família”, que engloba aquelas que considerámos serem as mais antigas, e os aspetos formais e decorativos destas denotam uma influência flamenga. Inicialmente, o período de execução destes bustos terá sido apontado como finais do século XVI, inícios do século XVII. A possibilidade de se tratarem de produtos de alteração afigura-se a mais provável, mas fica em aberto a hipótese de estas obras terem sido executadas por artistas flamengos a residir em Portugal, ou por portugueses com influência flamenga, em finais do século XVI/inícios do XVII.

Algo a apontar em relação à análise das camadas verdes é que se verifica que tanto foram utilizados pigmentos verdes, como a malaquite e o verdigris, como a misturas de

pigmentos como a azurite e o amarelo de chumbo e estanho, ou misturas mais complexas com massicote, azurite, azul da Prússia e vermelhão.

A Tabela 18 resume os resultados obtidos das análises de áreas cromáticas verdes e esverdeadas.

Tabela 18 - Resumo dos resultados obtidos nas análises de amostras verdes e esverdeadas.

AMOSTRA	PIGMENTOS			AGLUTINANTES	
	RAMAN	SEM-EDS	FTIR	FTIR	GC/MS
AGAT.138	Inconclusivo	Cu, Cl, S – cloretos e sulfatos de cobre Ca – carbonato de cálcio	-	-	-
AGAT 16-1	-	Cu, Cl, S – cloretos e sulfatos de cobre	Atacamite Paratacamite Brochantite	Composto orgânico (?)	-
APOL.139	Malaquite Branco de chumbo	-	-	-	-
BENI.62	Amarelo de chumbo e estanho	-	-	-	-
NIDN.141	Azurite	Pb, Sn – amarelo de chumbo e estanho Cu - azurite	-	-	-
SLMR.142	Índigo Branco de chumbo	Al; Ca; Si; S; K; Fe Pb/S; Si; Ca; Fe; K; Co; Ti; Mg	-	-	-
SMAR.114	Massicote Vermelhão Azul da Prússia Azurite	-	-	-	-
SMAV.115	-	Pb – branco de chumbo Ca – carbonato de cálcio Al; Si; Na; Mg	-	-	-
SMBV.116					
STMR 49-5*	-	-	Verdigris	Resina	-
INES 51-1	-	Cu – azurite Pb – branco de chumbo Pb, Sn – amarelo de chumbo e estanho	-	-	-
INES 51-2	-	Cu, Cl – cloretos de cobre Pb – branco de chumbo Al, Si, Fe - aluminossilicatos de Fe Ca - calcite	-	-	-

5.4.5.2.6. Amarelo/laranja

Agrupados nesta categoria estão três amostras que dizem respeito a áreas cromáticas amareladas (NIDN.144 e SLIV.159) e uma laranja (SMAR.121), todas analisadas por Raman, e a laranja também por SEM-EDS. Na amostra laranja, através da aquisição de espetros de ponto obtidos das partículas da camada cromática foi detetado As, S e Hg, em picos de maior intensidade, e Ca, num pico de menor intensidade, como se pode ver na Figura 122. A deteção destes elementos sugere a utilização do pigmento laranja realgar

(As₄S₄) e do pigmento vermelho de mercúrio - vermelhão (HgS) - tal como confirmado nos espectros de Raman, através dos picos característicos a cerca de **182**, **220**, **342** e **354** cm⁻¹ (realgar) e a cerca de **250** e **343** cm⁻¹ (vermelhão), como se verifica na Figura 123.

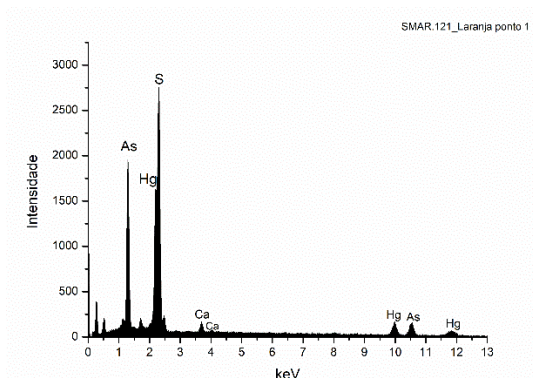


Figura 122 - SMAR.121: Espectro de EDS onde se identifica a presença de realgar (As + S) e vermelhão (Hg + S).

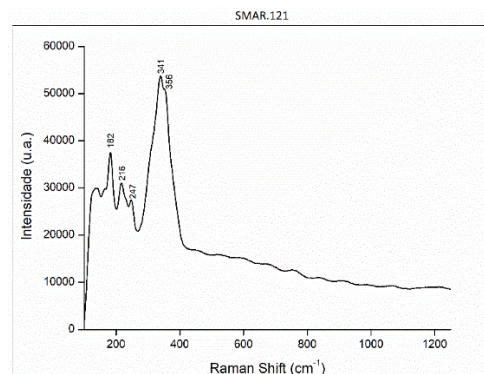


Figura 123 - SMAR.121: Espectro de Raman onde se identifica a presença de realgar (182, 216, 341 e 356 cm⁻¹) e vermelhão (247 e 341 cm⁻¹).

Na amostra amarelada NIDN.144, o espectro Raman obtido revelou a presença do pigmento amarelo de chumbo e estanho, através dos picos característicos a cerca de **129**, **196**, **291** e **457** cm⁻¹. O espectro obtido para a amostra amarelada SLIV.159 revelou-se inconclusivo devido insuficiente resolução dos picos para uma correta atribuição.

A Tabela 19 resume os dados obtidos na análise destas amostras, que foram as únicas amostras destas cores analisadas no contexto deste estudo.

Tabela 19 - Resumo dos resultados obtidos das análises das amostras de camadas cromáticas amarelas e laranja.

AMOSTRA	PIGMENTOS/CARGAS	
	RAMAN	SEM-EDS
NIDN.144	Amarelo de chumbo e estanho	-
	Branco de chumbo	-
SLIV.159	Inconclusivo	-
SMAR.121	Vermelhão Realgar	As, S - realgar Hg, S - vermelhão Ca – carbonato de cálcio

5.4.5.2.7. Negro

Apesar deste subcapítulo se dedicar aos resultados obtidos da análise de amostras dos estofados, incluímos aqui as amostras de camadas cromáticas negras do cabelo (BENI.37) e da carnação do rosto (BENI.44) de S. Benedito, que representa um santo negro. Na amostra BENI.37, analisada por Raman, foi identificada a presença do pigmento negro de carvão, através dos picos característicos a cerca de 1300 e 1500 cm^{-1} . Já os resultados obtidos da amostra da carnação, analisada por SEM-EDS, sugerem a utilização de uma mistura complexa de pigmentos. No espectro de área de EDS, recolhido desta camada, identifica-se Si, Al e Ca, em picos de maior intensidade, e Pb, K, Mg e Fe, em picos de menor intensidade. O espectro obtido e os mapas de distribuição elementar (Al, Si, Fe, Ca, Pb e Hg) sugerem que esta camada possa ser constituída por pigmentos terra como os ocre (vermelho, amarelo ou castanho), que têm Fe na sua composição, pigmentos constituídos por Fe e minerais argilosos, como o Siena, por exemplo, ou pigmentos castanhos como a umbra (Óxido de Fe, Mn, Al). O Pb poderá estar presente na forma de branco de chumbo ou de mínio e, faz parte ainda da mistura o vermelhão. A distribuição de Ca sugere a adição de uma carga como extensor na forma de carbonato de cálcio. Apesar do negro de carvão não ser detetável por EDS, este fará parte desta mistura complexa, do mesmo modo que na composição da amostra BENI.37, farão parte outros pigmentos que não foram detetados por Raman.

O espectro adquirido da amostra TERE.176 revelou-se inconclusivo devido à resolução de picos insuficiente para uma correta atribuição.

A Tabela 20 resume os dados obtidos das análises das amostras de áreas cromáticas negras.

Tabela 20 - Resumo dos dados obtidos da análise das amostras cromáticas negras.

AMOSTRA	PIGMENTOS/CARGAS	
	RAMAN	SEM-EDS
BENI.37	Negro de carvão	-
BENI.44	-	Espectro geral: Si, Al, K, Mg, Fe – óxidos de ferro, minerais argilosos (ocres, Siena, umbra?) Ca – carbonato de cálcio Pb – branco de chumbo ou mínio Mapa elementar Hg - vermelhão
TERE.176	Inconclusivo	-

5.4.5.2.8. Castanho

Foram analisadas dez amostras recolhidas de áreas castanhas: oito foram recolhidas dos hábitos castanhos de bustos que representam santos franciscanos, e uma foi recolhida da barba de um dos seis “40 mártires de Sebaste” (SMAV.85). Apesar de não pertencer a uma área de estofado, foi inserida nesta secção pois, no contexto deste trabalho, foi a única amostra de cabelo/barba analisada. Nesta secção foi também inserida a amostra ISAB.202 que, apesar de ter sido recolhida de uma área rosa, das flores do regaço de Sta. Isabel, a proximidade da área de recolha, com a área castanha da veste, revelou na observação do corte estratigráfico apenas termos atingido a área castanha. No espectro de Raman recolhido desta amostra, identificou-se a presença de negro de carvão, através dos picos característicos a cerca de **1300** e **1500** cm^{-1} . Além desta, as restantes sete amostras, analisadas apenas por Raman, sugerem a utilização de misturas complexas de pigmentos. Os pigmentos identificados foram o ocre vermelho (hematite), através dos picos característicos a cerca de **220**, **286**, **402** e **601** cm^{-1} , o ocre amarelo (goethite), a cerca de **300** e **387** cm^{-1} , o vermelhão, a cerca de **252**, **282** e **343** cm^{-1} , o mónio, com o pico mais forte a cerca de **548** cm^{-1} , e o esmalte, a cerca de **455** e **917** cm^{-1} . No espectro da amostra SMAV.86, além do amarelo de chumbo e estanho, foram identificados dois picos a **597** e **925** cm^{-1} , que possivelmente dirão respeito a um cloreto de cobre, produto de degradação de um pigmento de cobre, possivelmente azurite, já que em outras duas amostras foi identificada a presença de pigmento azuis (esmalte) (BERN.55 e BVNT.203).

Nas duas amostras castanhas analisadas por FTIR (FASS.174 e CLAR.197), o espectro da camada castanha correspondente à policromia original da amostra CLAR.197 sugere a presença de um óxido de ferro (ocre ou umbra), através das bandas a cerca de **1116**, **1008**, **914** cm^{-1} , calcite, através das bandas a **2522**, **1793**, **876** cm^{-1} , gesso, através das bandas a **1620**, **674** cm^{-1} , e oxalatos, a cerca de **1322** cm^{-1} . As camadas correspondentes às repolicromias, de ambas as amostras, apresentam composição semelhante, com a deteção de calcite, quartzo, caulinite e oxalatos. Na amostra FASS.174 foram também identificados vestígios de branco de chumbo. A caulinite, possivelmente integra a composição de pigmentos constituídos por minerais argilosos, como por exemplo o pigmento castanho/avermelhado terra de Siena.

No corte estratigráfico da amostra de carnação CLAR.187, quando observado por MO, observa-se uma camada castanha sobre a camada cromática da carnação propriamente

dita. Quando analisada por SEM-EDS, os mapas de distribuição elementar sugerem que esta terá na sua composição elementos constituídos por Al, Fe, Si, K e Mn. Para uma melhor compreensão da sua composição, foram recolhidos espectros de dois pontos distintos dessa camada. O primeiro espectro revela picos mais intensos de Si, Al e Fe, sugerindo a utilização de um pigmento argiloso rico em ferro, como é exemplo a terra de Siena (Fe_2O_3 + argilas). O segundo espectro revelou um pico mais intenso de Mn, seguido de Fe, Si e Al. O Fe, associado ao Mn, permite sugerir que a matriz castanha é constituída por umbra (óxido de Fe e Mn + argilas). Estes resultados são semelhantes aos que foram identificados na camada castanha da policromia visível da amostra CLAR.196, o que nos permite sugerir que esta camada, encontrada na carnação, poderá ter sido aplicada posteriormente, ou derivar de um descuido do pintor no momento de execução da repolicromia.

Nas amostras de áreas castanhas, analisadas por SEM-EDS e FTIR, no contexto do estudo dos bustos relicários das Virgens Mártires, os resultados sugerem a utilização de misturas dos pigmentos branco de chumbo, aluminossilicatos de ferro, pigmentos terra (ocre), umbra e calcite. A calcite (carbonato de cálcio) poderá ter sido adicionada como um extensor do pigmento branco. O aglutinante identificado foi um material proteico.

Na amostra castanha correspondente à policromia original, analisada por SEM-EDS no contexto do estudo de quatro bustos-relicários, na qual foi identificado Pb e S, com picos de grande intensidade, e Na, Al, Si, K, Ca e Fe, com picos de menor intensidade, é sugerida também a utilização do branco de chumbo e pigmentos terra (ocres ou terra de Siena) (Cunha, 2017, p. 53).

Algo a apontar na composição das camadas castanhas é a utilização de misturas constituídas por uma variedade de pigmentos. Não só pigmentos castanhos, como os óxidos de ferro e umbra, mas também azuis (azurite e esmalte), vermelhos (vermelhão e mínio), amarelo de chumbo e estanho, branco de chumbo, e negro de carvão. Sem dúvida que estas camadas são as mais complexas, como identificado noutros estudos (Barata, 2015b; Seruya, 2004).

5.4.5.2.9. Aglutinantes

De uma forma geral, analisando o aspeto das camadas cromáticas dos estofados, sugere-se a aparência de técnica a têmpera, confirmado pelos resultados obtidos por FTIR, através da identificação de um material proteico. Duas amostras foram analisadas por Py-GC-MS mas apenas se conseguiu obter resultados para a amostra APOL.149 (Fig. 66 – APÊNDICES C), tendo-se identificado uma cola animal, pois o cromatograma obtido para a amostra SMAR.104 foi considerado inconclusivo.

5.4.6. Intervenções posteriores à execução original (repolicromias)

A identificação de repolicromias foi possível, em alguns casos, não só através da observação à vista desarmada, mas também pela observação de cortes estratigráficos. Dos 42 bustos que constituem a coleção identificam-se repolicromias em cerca de 20, mas o facto de não se confirmar em mais, não significa que elas não estejam presentes. Simplesmente podem não estar visíveis e não termos atingido as estratigrafias até ao suporte na recolha das amostras. Quatro dessas amostras foram analisadas por SEM-EDS e efetuou-se também a recolha de espectros das camadas aplicadas posteriormente. Apesar do foco do trabalho ser a identificação dos materiais originais, no momento de recolha de amostras nem sempre atingimos as estratigrafias completas até ao suporte e, por isso, muitas das amostras analisadas dirão respeito, na verdade, a policromias aplicadas posteriormente (policromia visível). No entanto, a análise destas camadas também se revela de extrema importância para a compreensão da historicidade desta coleção, reformulada num período posterior à execução original, ou pelo menos parte dela, através da identificação de pigmentos utilizados em séculos posteriores ao da execução original.

Quando fizemos a seleção de amostras para serem analisadas por FTIR, seleccionámos aquelas que continham precisamente estratigrafias completas aplicadas sobre as originais. O objetivo foi o de, não só complementar os resultados obtidos nas outras técnicas, sobre as camadas originais, mas também verificar se os materiais utilizados nas repolicromias seriam os mesmos, o que se comprovou: as camadas de preparação são constituídas por sulfato de cálcio e cola animal; o bolo aplicado sobre a preparação também é composto por minerais argilosos, como a caulinite, aglutinado em cola animal; as folhas de ouro analisadas são também de elevada qualidade, com teor de ouro ligeiramente superior; e a técnica pictórica e pigmentos utilizados serão muito semelhantes.

O facto de se ter verificado uma alteração do padrão decorativo original poderá ser justificado pelo intervalo temporal que decorreu entre a execução original e a intervenção posterior, apesar de não ser possível afirmar com certezas quantos anos terão sido. Neste sentido, consideramos que seria de grande interesse, em investigações futuras, realizar o estudo dos motivos decorativos dos estofados, que imitam padrões de tecidos ricos, e realizar uma comparação com tecidos de época, o que poderia contribuir para o enquadramento temporal destas policromias.

Em determinados bustos, os padrões originais são visíveis a olho nu através das lacunas na policromia visível, e nas quais se denota o diferente padrão decorativo. Na Figura 124, o padrão original revela um fundo com esgrafitado de finas linhas horizontais paralelas, enquanto o padrão visível é de fundo castanho liso. Na Figura 125 a veste original parece ser branca, enquanto a visível é azul, e o padrão decorativo original terá sido obtido por finas linhas horizontais e paralelas esgrafitadas, por comparação com um fundo de esgrafitado em padrão de escamas. Na Figura 126 é possível observar que sobre uma camada cromática original vermelha terá sido aplicada uma nova sequência estratigráfica, com aplicação de folha de ouro, sobre a qual foi aplicada uma velatura vermelha. Na Figura 127, sobre a carnação original, é visível a aplicação de uma nova sequência constituída por camada de preparação e camada cromática.



Figura 124 - FASS: pormenor de lacuna da policromia visível que deixa à vista a policromia original.

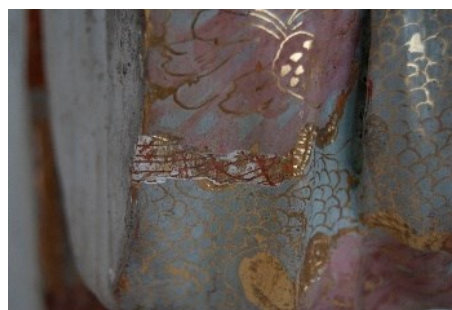


Figura 125 - URSU: pormenor de lacuna da policromia visível que deixa à vista a policromia original.

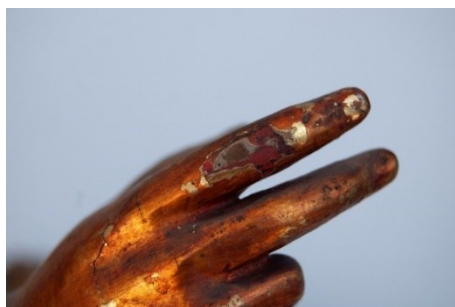


Figura 126 - BISP: pormenor de lacuna da policromia visível que deixa à vista a policromia original.

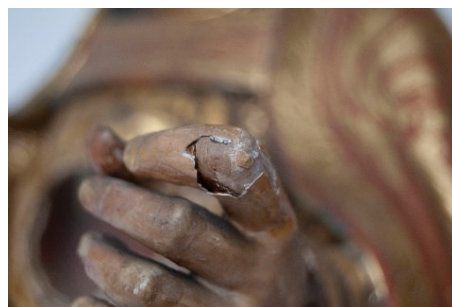


Figura 127 - LUIS: pormenor de lacuna da policromia visível que deixa à vista a policromia original.

Nas carnações, a distinção entre camadas originais e de intervenções posteriores não é tão simples, isto porque em vários cortes estratigráficos se verifica a aplicação de uma, ou mais, camadas cromáticas, geralmente duas. Estas camadas podem ter sido aplicadas sequencialmente no momento da execução das obras, para atingir determinado efeito pictórico ou tonalidade, ou poderão ter sido aplicadas em intervenções posteriores,

possivelmente em intervenções de restauro, já que estas áreas seriam as mais tocadas pelos crentes e sujeitas então a uma maior degradação. Apenas no corte estratigráfico de duas amostras de carnação (SIAF.11 e BERN.51) se observa a aplicação de uma nova camada de preparação entre as camadas cromáticas. Não esquecendo o facto de que a estratigrafia completa poderá não ter sido recolhida, verifica-se em várias amostras de carnação, a presença de apenas as camadas cromáticas, sem preparação intermédia.

Ao longo da anterior apresentação e discussão dos resultados deste trabalho, fomos abordando as diferenças entre as camadas originais e as visíveis, sempre que foi possível fazê-lo. Aqui, deixamos apenas um breve resumo daquilo que foi possível constatar. De uma forma geral, os materiais e técnicas utilizados para executar as repolicromias aparentam ser, na grande maioria, os mesmos que foram utilizados nas camadas originais. As preparações são constituídas por sulfato de cálcio, à exceção de duas amostras de áreas de carnação, em que foi identificado carbonato de cálcio. Denotam-se ligeiras diferenças, principalmente ao nível da composição dos bolos que, apesar de maioritariamente compostos por minerais argilosos ricos em ferros, nem todos serão caulíníticos, e parece haver um maior número de impurezas, alterando também a cor dos mesmos (acinzentados e amarelados). Também nas ligas metálicas se denotam diferenças ao nível da percentagem do ouro, mais elevadas nas folhas de ouro aplicadas nas repolicromias. Os pigmentos identificados nas camadas de carnação e nos estofados, são os mesmos, de uma forma geral, com a exceção do azul da Prússia e do realgar, que são pigmentos identificados em camadas de repolicromias.

5.4.7. Considerações finais de capítulo

De uma forma resumida, os bustos-relicários da Madre de Deus foram executados em suporte de madeira, maioritariamente provenientes de árvores do grupo das angiospermas (folhosas), possivelmente nojeira e castanho, mas também se identificou madeira proveniente do grupo das gimnospermas (coníferas), possivelmente casquinha. A maior parte dos bustos parecem ter sido entalhados numa só peça central, à qual terão sido aplicados elementos necessários ao resultado escultórico pretendido, através de cravos metálicos, mas também de colagem, de que são exemplo algumas mãos.

As camadas de preparação são constituídas maioritariamente por sulfato de cálcio na forma anidra e dihidratada, aglutinado num material proteico, possivelmente cola animal. Sobre a preparação foi aplicado o bolo, constituído maioritariamente, e na maior parte dos casos, por minerais argilosos ricos em ferros, pertencentes ao grupo da caulinite. Sobre este foram aplicadas folhas de ouro constituídas por ligas de Au, Ag e Cu, ou apenas Au e Ag. Tanto as ligas metálicas originais, quanto as aplicadas em repolicromias, são ligas de elevada qualidade, com altos teores de Au, mas os resultados parecem indicar uma ligeira diferença entre as duas: nas ligas posteriores, as percentagens de ouro são, de uma forma geral, mais elevadas.

A policromia de uma escultura podia ser executada através da técnica a têmpera e da técnica a óleo. As áreas cromáticas podem ser divididas em carnações, barbas e cabelos (mais frequentemente aplicados sobre as carnações), e os estofados, conjunto de técnicas pictóricas executadas para representação de ricos tecidos. Nos tratados artísticos da época era recomendada a mistura de branco de chumbo e vermelhão para as carnações mais avermelhadas, aos quais poderiam ser adicionados minio, umbra e ocre para carnações mais escuras, para executar as carnações a óleo (F. Pacheco, 2001; Ventura, 1615).

A nível do estudo das policromias, no geral, a análise das carnações foi a mais extensa deste trabalho, tendo sido realizada em 28 bustos, maioritariamente por Raman. Na Tabela 21 são identificados os bustos, de cada grupo iconográfico, nos quais foram realizadas análises sobre as carnações.

Tabela 21 - Resumo do número de amostras de carnação analisadas, por grupo iconográfico.

Nº total de amostras de carnação analisadas	Nº total de bustos	Grupo iconográfico							
		1º Família	Franciscanos		Inocentes	40 Mártires	Virgens M.	Papas	Outros
31	27	(5) AGAT APOL SLMR NIDN SLIV	(9) CLAR SFSV BERN LUIS	ANTO ACUR BVNT ISAB	(4) SIAV SICA SIAF SICR	(4) SMAV SMAR SMAA SMBV	(4) BARB LUZI CATA MARG	-	(2) TERE FASS

Os resultados obtidos, resumidos na Tabela 22 com identificação das obras em que foram identificados, sugerem que os pigmentos utilizados nas carnações, tanto as originais, quanto as repolicromias, terão sido os mesmos que eram recomendados nos tratados artísticos de Filipe Nunes e Francisco Pacheco, e à semelhança do que foi identificado noutros estudos de obras do mesmo período (Barata, 2015a; Dias et al., 2015; K4, 2001; Khandekar & Schilling, 2001; Moura et al., 2002; Rebocho-Cristo, 2002; Seruya, 2004). Verifica-se a utilização sistemática de branco de chumbo. A este, foi adicionado com frequência o vermelhão, e também parece ter havido a adição sistemática de um corante. Sendo que lançamos esta hipótese com base apenas na observação visual do aspeto das camadas cromáticas, consideramos que este é um ponto importante a aprofundar, em investigações futuras, e que deve proceder-se à identificação dos corantes utilizados. Os restantes pigmentos identificados, como o mínio, a hematite e o massicote, são vestigiais e não nos é possível tecer conclusões sobre a sua presença.

Tabela 22 - Resumo dos materiais identificados nas camadas de carnação, nas obras que foram identificados, por grupos iconográficos.

MATERIAIS IDENTIFICADOS	Nº total de bustos (28)	Grupo iconográfico							
		1ª Família	Franciscanos		Inocentes	40 Mártires	Virgens M.	Papas	Outros
Branco de chumbo	25	(4) AGAT APOL SLMR NIDN	(7) BERN CLAR LUIS ANTO	BVNT ISAB SFSV	(4) SICA SIAF SIAV SICR	(4) SMAR SMAV SMAA SMBV	(4) BARB LUZI CATA MARG	-	(2) TERE FASS
Vermelho	22	(5) AGAT APOL SLMR SLIV NIDN	(6) BERN CLAR BVNT ACUR ANTO SFSV		(4) SIAV SICA SIAF SICR	(4) SMAR SMAV SMAA SMBV	CATA	-	(2) TERE FASS
Minio	3	(2) AGAT SLMR	-		SIAF	-	-	-	-
Corante/laca	14	(3) SLMR APOL NIDN	(4) ACUR BERN BVNT CLAR		(3) SIAF SICF SIAA	(2) SMAR SMAV	-	-	(2) TERE FASS
Hematite	1	-	LUIS		-	-	-	-	-
Massicote	3	-	BERN		-	(2) SMAV SMBV	-	-	-
Quartzo	1	-	CLAR		-	-	-	-	-
Caulinite	2	SLMR	CLAR		-	-	-	-	-
Carboxilatos metálicos	3	-	BERN		-	-	CATA	-	FASS
Carbonato cálcio	11	-	(4) BERN CLAR LUIS SFSV		SIAF	(2) SMBV SMAV	(3) MARG LUZI BARB	-	FASS

A identificação dos aglutinantes, mais do que a dos pigmentos, possibilita uma maior compreensão da técnica de execução das diferentes obras, uma vez que as recomendações destes são muito semelhantes, quer para o óleo, quer para a têmpera, e apoiam a tentativa de estabelecer afinidades e diferenças entre grupos iconográficos, ou até das obras dentro dum mesmo grupo. O que podemos extrair dos resultados obtidos até ao momento é que não parece haver uma preferência por uma ou outra técnica, já que se identificou a técnica a óleo (óleo de linhaça) em seis bustos, e a técnica a têmpera (material proteico) em cinco, à semelhança de outros estudos, nos quais se identifica a utilização das duas técnicas (Seruya & Curvelo, 2004).

A carnação negra de S. Benedito, por se tratar precisamente de uma camada cromática preta, não foi incluída nesta secção, mas sim junto dos resultados das amostras de áreas pretas.

Relativamente aos estofados, apesar de recomendada nos tratados de Filipe Nunes e Francisco Pacheco, nas obras em estudo não se verifica a aplicação de uma camada intermédia de branco de chumbo sobre o ouro. A única amostra onde isto se verifica é na PAPA.240, aplicada sobre uma camada cromática alaranjada, que terá resultado de um deslize ao policromar a área circundante já que a intenção original seria policromar de

vermelho, e a camada de branco de chumbo foi utilizada para corrigir o erro, e não influenciar no aspeto final. Os estofados foram executados através da aplicação direta da cor desejada sobre as folhas de ouro, e regra geral, apenas se verifica a aplicação de uma camada cromática, salvo naquelas situações em que foi utilizada a técnica de decoração a ponta de pincel, e na qual se observam duas camadas cromáticas de cores distintas justapostas. Apenas numa amostra (NIDN.141) se verifica a aplicação de duas camadas de cores distintas recolhida de uma área de decoração lisa. Neste caso, em que se observa uma camada azul aplicada sobre uma camada amarela, poderá tratar-se de uma técnica onde se terá aplicado uma camada translúcida azul, sobre uma base amarelada, na tentativa de conferir uma tonalidade esverdeada.

De uma forma geral os materiais identificados nas policromias (originais e repolicromias) vão ao encontro do que era recomendado nos tratados artísticos da época e do que foi identificado em outros estudos de obras datáveis de entre os séculos XVI e XVIII. A Tabela 23 resume as informações dos pigmentos que foram identificados em pintura sobre madeira do século XVI (Maia, 2017; Melo, 2012), em talha e em várias esculturas dos séculos XVII e XVIII (Barata, 2015a; Teixeira, 2012), e os que foram identificados no âmbito deste trabalho.

Tabela 23 - Pigmentos identificados em pinturas sobre madeira do século XVI, escultura e talha do século XVII e XVIII, e nos bustos em estudo.

	PIGMENTO	PERÍODO DE UTILIZAÇÃO		Pintura séc. XVI	Escultura e talha séc. XVII e XVIII	Bustos da Madre de Deus
		DESDE	ATÉ			
	Branco de Chumbo	Antiguidade	Séc. XIX	✓	✓	✓
	Vermelho de Chumbo (mínio)	Antiguidade	Séc. XIX	✓	✓	✓
	Vermelhão	Antiguidade	Presente	✓	✓	✓
	Realgar	Antiguidade	Séc. XIX		✓	
	Carmim (Cochinilha)	Séc. XVI	Presente	✓	✓	✓
	Auripigmento	Antiguidade	Séc. XIX		✓	✓
	Massicote	Antiguidade	Presente			✓
	Amarelo de Chumbo e Estanho	Antiguidade	Presente	✓	✓	✓
	Malaquite	Antiguidade	Séc. XVIII	✓	✓	✓
	Verdigris	Antiguidade	Séc. XIX	✓	✓	✓
	Azurite	Antiguidade	Séc. XIX	✓	✓	✓
	Índigo	Antiguidade	Presente		✓	✓
	Esmalte	Antiguidade	Presente	✓	✓	✓
	Azul da Prússia	XVIII	Séc. XIX		✓	✓
	Ocre	Antiguidade	Presente		✓	✓
	Umbrá	Séc. XVI	Presente	✓	✓	✓
	Negro-carvão	Antiguidade	Presente	✓	✓	✓

A Tabela 24 que se segue resume a frequência com que cada pigmento foi detetado no conjunto das amostras analisadas:

Tabela 24 - Tabela resumo do número de amostras em que foi identificado cada pigmento.

Pigmentos identificados	Nº total de amostras em que foram identificados
Branco de chumbo	51
Vermelhão	25
Azurite	16
Hematite	9
Azul da Prússia	7
Amarelo de chumbo e estanho	7
Laca/corante	6
Esmalte	6
Umbrá	3
Massicote	3
Negro de carvão	3
Índigo	2
Malaquite	2
Verdigris	1
Auripigmento	1
Realgar	1

A análise desta tabela permite concluir que a paleta de pigmentos utilizados nos bustos da Madre de Deus, é vasta e constituída, por ordem, por: branco de chumbo, vermelhão e azurite. Também frequentes são a hematite, o amarelo de chumbo e estanho e o esmalte. Os restantes pigmentos são utilizados pontualmente. Estes resultados são coerentes com o que se publicou até à data relativamente a obras coevas, incluindo a deteção de realgar em apenas uma escultura, e auripigmento noutra. O realgar é um pigmento raro nas paletas dos pintores e pintores-douradores, pelo facto de ser raro, extremamente tóxico e suscetível de se alterar, transformando-se em pararealgar (Catarino & Gil, 2014, p. 238). Em escultura, o realgar foi detetado numa imagem de Sto. Estevão, enquadrada na produção do séc. XVIII (Barata, 2015b, p. 111). O auripigmento, embora não tão raro, é pouco frequente, tendo sido detetado em sete esculturas do Presépio da Estrela e numa Virgem da Anunciação, todas do séc. XVIII (Barata, 2008, p. 80). O pigmento branco de chumbo é o mais frequentemente detetado, pois foi utilizado não só para executar as carnações, mas também em mistura com outros pigmentos nos estofados. No interior dos

recetáculos das relíquias, nas luvas do Santo Bispo, e no manto do Santo com Livro, foram aplicadas lacas vermelhas, e algumas amostras foram analisadas. Os resultados relativos a estas áreas apontam para a possível utilização de uma mistura de corante laca tailandês e cochonilha, em diferentes proporções.

Todos os pigmentos identificados neste estudo são referenciados em documentos dos séculos XVI e XVII, com exceção do azul da Prússia, pigmento utilizado a partir do séc. XVIII, que enquadra as repolicromias de sete bustos pertencentes aos grupos das virgens mártires e dos 40 mártires de Sebaste, num período necessariamente posterior. Grande parte destes pigmentos são utilizados até ao presente e outros foram postos de parte quando, no século XIX, começaram a surgir alternativas com formulação industrial e mais económicos. Nas obras em estudo não foram encontradas evidências de materiais introduzidos a partir do séc. XIX. Aliado à observação à vista desarmada e da estrutura, cor, forma e tamanho das partículas, através dos cortes estratigráficos, não há indícios de que tenha havido intervenções posteriores ao séc. XVIII.

No que diz respeito aos aglutinantes utilizados nas áreas de estofado, os resultados obtidos até ao momento não nos permitem tirar conclusões para além do facto de se ter identificado um material proteico nos espectros de FTIR, e uma cola animal na única amostra analisada por Py-GC-MS. Nos tratados artísticos da época o aglutinante mais recomendado para executar os estofados é a gema de ovo, mas em ambos se aponta a possibilidade de ser utilizada uma cola animal (F. Pacheco, 2001; Ventura, 1615).

Para responder a uma das questões levantadas, as semelhanças entre as diferentes obras relativamente à forma, à técnica e aos materiais, apontam para a conservação de uma prática oficial, que é transmitida de mestre a discípulo ao longo de séculos, e só será interrompida a partir da extinção das corporações dos ofícios, que em Portugal aconteceu em 1834 (N. M. Ferreira-Alves, 1989), não sendo possível agrupá-las em conjuntos com base nos resultados da análise das respetivas policromias.

CAPÍTULO VI
INTERVENÇÃO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO

6. INTERVENÇÃO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Os 42 bustos-relicários, juntamente com as restantes relíquias e tipologias de relicários, permaneceram dispostos durante aproximadamente dois séculos no armário-relicário do coro-alto da Igreja do Convento da Madre de Deus. Com o passar dos anos, a integridade física dos armários foi-se deteriorando, deixando os relicários mais expostos a variações de temperatura e humidade relativa, e ao ataque de insetos xilófagos, que viriam a provocar danos a nível do suporte e do revestimento policromo. Uma vez que o Convento e a Igreja foram musealizados, e o coro-alto já não estaria a cumprir na totalidade a sua função devocional original e, por motivo de salvaguarda das obras, a maior parte dos bustos que compõe a coleção foram recolhidos nas reservas do MNAz. No entanto, grande parte das obras apresentavam um estado de conservação que exigia a sua intervenção.

O estado de conservação dos bustos no início deste projeto era muito variado. Este capítulo incidirá sobre a intervenção de conservação e restauro da coleção como um todo, uma vez que a metodologia adotada foi a mesma em todas as obras, e as etapas realizadas foram muito semelhantes em todas elas.

Antes de passarmos à descrição propriamente dita dos tratamentos realizados, importa contextualizar as etapas que os precederam. De modo a conseguirmos realizar intervenções de conservação e restauro adequadas a cada objeto artístico, com os melhores critérios, é essencial que haja um estudo e observação cuidadosos, que visem a compreensão das peças em todos os seus aspetos: histórico, material, estético, espiritual, funcional e iconográfico (Ballestrem, 1987; E.C.C.O., 2002).

6.1. ESTADO DE CONSERVAÇÃO. SÍNTESE DOS PRINCIPAIS PROBLEMAS

O estudo destas peças foi iniciado pela sua observação minuciosa, do qual resultou a elaboração das descrições formais e decorativas, mas também durante o qual foi avaliado o estado de conservação das mesmas, com registo de todas as patologias observadas. Para definição da terminologia quanto ao estado de conservação, guiámo-nos pelas Normas Gerais de Inventário de Artes Plásticas e Artes Decorativas (Pinho & Freitas, 2000). Quando uma obra se encontra num mau estado de conservação temos uma “Peça muito mutilada que apresenta graves problemas de conservação; um estado deficiente é definido como uma “Peça em que é urgente intervir”; quando está num estado regular “apresenta lacuna(s) e/ou falha(s) e necessita de intervenções de conservação e/ou restauro”, e quando está em bom estado é uma “Peça sem problemas de conservação (materiais estabilizados) mas que pode apresentar alguma(s) lacuna(s) e/ou falha(s)” (Pinho & Freitas, 2000, p. 55).

Após a observação e registo de todas as patologias identificadas, podemos afirmar que, de uma forma generalizada, tanto ao nível dos suportes como das policromias, as obras encontravam-se num estado de conservação regular. Na Tabela 25 pode-se consultar a identificação do estado de conservação do suporte e policromia de todas as obras. A nível do suporte, apesar de a maioria se encontrar num estado de conservação regular, 15 bustos encontravam-se em bom estado, e 2 (SLIV e SICA) em mau estado. O SICA, intervencionado no contexto de Mestrado, era a peça que tinha sido alvo de ataque de insetos mais intenso, que levou a perda de densidade do suporte devido às galerias dos insetos. Já o SLIV, apesar de não apresentar ataque de insetos que tenha levado a uma perda de densidade, de todas as peças de coleção, era a que apresentava fendas mais profundas, e em maior número. Todas as que foram classificadas como estando em estado de conservação regular, apresentavam patologias como ataque de insetos xilófagos e fissuras, em número reduzido, que não colocavam a integridade do suporte em risco; as classificadas em bom estado, apresentavam poucos, ou nenhuns, vestígios de ataque de insetos, mas tinham pequenas lacunas, como por exemplo a falta de pontas de dedos, ou outras partes das esculturas.



Figura 128 - SLIV: pormenor das lacunas de policromia extensas, que deixaram o suporte de madeira exposto.
©Diana Cunha, 2023

Ao nível das policromias, excetuando as que foram consideradas como estando num bom estado de conservação, as principais patologias que distinguiram estas das em estado regular e deficiente, foi o número e extensão das lacunas, e o grau de destacamento. Entre o estado regular e o deficiente também foi este o critério, sendo que as que se encontravam em estado deficiente apresentavam um destacamento mais acentuado, e um maior número de lacunas. Apenas a obra do SLIV foi considerada como estando em mau estado de conservação porque nesta, a extensão das lacunas era grande, tendo deixado grandes áreas de madeira exposta, como se pode observar na Figura 128. Comum a todas era a deposição de sujidade superficial, mais intensa numas do que noutras.

Tabela 25 - Resumo do estado de conservação do suporte e policromia das obras em estudo, divididas por grupos iconográficos.

ID. BUSTO	SUPORTE	POLICROMIA
1ª FAMÍLIA		
SLIV	mau	mau
AGAT	regular	regular
APOL	regular	Regular
SLMR	regular	regular
BISP	regular	regular
NIDN	regular	Regular
FRANCISCANOS		
SFSV	bom	deficiente
CLAR	bom	regular
SPMR	regular	regular
LUIS	Bom	regular
BENI	bom	regular
DIOG	bom	regular
ANTÓ	bom	Bom
BVNT	regular	regular
ISAB	bom	deficiente
SFCV	regular	deficiente
ACÚR	regular	deficiente
BERN	regular	deficiente
40 MÁRTIRES		
SMBE	bom	bom
SMAR	regular	bom
SMAV	regular	bom
SMAA	bom	bom
SMBB	bom	bom
SMBV	regular	bom
INOCENTES		
SICF	bom	bom
SIKV	regular	regular
SICR	bom	regular
SICA	mau	regular
SIAA	bom	bom
SIAF	regular	regular
PAPAS		
PAPA	bom	regular
OUTROS		
FASS	bom	regular
TERE	regular	regular
LOUR	regular	regular
URSU	regular	regular

Após a observação cuidada das obras, e a análise dos estados de conservação identificados, verificou-se que, ao nível da policromia, parece existir uma diferença entre o estado de conservação e as tipologias iconográficas. O grupo dos franciscanos é o que apresenta um maior número de obras em estado de conservação deficiente. Já o grupo iconográfico que apresenta as obras em melhor estado de conservação é o dos 40 Mártires de Sebaste. A explicação que nos parece ser a mais credível para a discrepância entre

estes dois grupos iconográficos, prende-se precisamente com as últimas questões, que se relacionam com o culto e devoção dos temas iconográficos. Sendo o Mosteiro da Madre de Deus um convento de clarissas, ordem monástica feminina descendente da Ordem de S. Francisco, cremos que as imagens dos franciscanos terão sido alvo de maior apreço e devoção por parte das monjas que ali viveram em clausura, e talvez até maior cuidado na sua preservação. Tudo isto poderá ter contribuído para que fossem mais mexidas, quer fosse pela necessidade do toque, aliado às preces e orações, quer fosse pela movimentação das imagens consoante o calendário litúrgico, ou talvez pelo zelo a que possam ter sido submetidas, e que poderá ter levado a um maior desgaste das policromias. Por oposição, a temática dos 40 Mártires de Sebaste, que, como vimos anteriormente no capítulo do estudo iconográfico, terá sido um tema mais obscuro na hagiografia Católica e não teria tanta relevância, principalmente no convento de clausura feminino, poderá ter tido como consequência um maior desinteresse por parte das monjas, levando a que não fossem tão mexidas, e conseqüentemente a sua melhor preservação. Em relação a este grupo, o melhor esta de conservação também poderia ser explicado pela possível integração na coleção mais tardiamente, mas não temos documentação que permita confirmar esta hipótese. Outra possibilidade que se impõem na avaliação desta questão é o facto de as policromias visíveis puderem não ter sido aplicadas no mesmo período. A este respeito, os resultados analíticos obtidos até ao momento, apenas permitem balizar algumas policromias visíveis como tendo sido executadas já no séc. XVIII, através da identificação do azul da Prússia e do realgar.

Relativamente então ao estado de conservação da coleção, as principais patologias registadas consistiam em:

- Lacunas de suporte provocadas pelo intenso ataque de insetos xilófagos da ordem coleóptera e/ou pelas variações dimensionais da madeira face às oscilações de humidade relativa (HR) e temperatura (T);
- Fendas, fissuras, e afastamento entre os diferentes módulos constituintes do suporte, provocados por variações dimensionais da madeira resultantes das oscilações de HR e T;
- Oxidação de elementos metálicos, em ferro e ligas de cobre;
- Sujidade superficial acumulada e agregada nas superfícies, e vestígios de cera e excrementos de insetos;

- Destacamentos e lacunas da policromia provocadas pelas variações dimensionais do suporte já mencionadas, e desgaste provocado por abrasão, possivelmente em contexto de manuseamento relacionado com a devoção e/ou preservação através de limpeza;
- Lixiviação da policromia, provocada por antigas tentativas de limpeza que terão solubilizado parte do aglutinante da camada cromática.
- Oxidação de filmes de verniz, mais visível nas carnações e em praticamente todas as peanhas de marmoreado azul, que apresentavam uma tonalidade esverdeada por conta desse amarelecimento dos vernizes.

6.2. CRITÉRIOS DE INTERVENÇÃO

No início deste trabalho, a coleção de bustos relicários encontrava-se já guardada/recolhida nas reservas do MNAz, por motivos de conservação. No entanto, o objetivo do Museu será o de recolocar a coleção no seu local de origem primitivo, o coro-alto, e mesmo que não seja ainda possível voltar a colocá-los no armário-relicário, que necessita ele próprio de ser intervencionado do ponto de vista da conservação, serão expostos em vitrinas de vidro colocadas no centro do coro-alto. Atualmente, parte das peças restauradas já se encontram em exposição, como se pode ver na Figura 129.



*Figura 129 – Exposição dos bustos-relicários já intervencionadas, em vitrinas de vidro, localizadas no coro-alto da Igreja da Madre de Deus, em Xabregas, Lisboa.
©Diana Cunha, setembro 2023*

Mesmo que este seja agora um espaço musealizado, tendo os bustos adquirido também este carácter, a igreja, abaixo, não deixa de ser um espaço religioso, onde ainda se celebram cerimónias de culto. Mesmo musealizada, a arte religiosa, sobretudo as esculturas, nunca perdem o cariz de fé, pois representam figuras que de alguma forma foram importantes na história da religião, e que irão ser sempre objeto de devoção. Ainda mais se permaneceram num local de culto a ele associado, como é o caso desta coleção, e do Coro da Madre de Deus. Posto isto, estas obras mantêm simultaneamente um carácter museológico e religioso, fatores que foram tidos em conta na elaboração do plano de intervenção, como vai ser descrito de seguida.

Tendo em conta a importância histórica, estética, espiritual, funcional e iconográfica das obras, fatores que condicionam a natureza e extensão da intervenção, a mesma foi precedida do estudo e observação cuidadosa dos objetos, visando a sua compreensão em todos estes aspetos, de modo que as consequências de todas as fases do tratamento fossem antecipadas (*E.C.C.O. Directrizes Profissionais II – Código de Ética*, 2003). Todas as etapas prévias, bem como as da intervenção, foram devidamente documentadas através de registos gráficos e fotográficos. Os resultados do estudo técnico e material obtidos até ao momento em que foi elaborado o plano de intervenção, permitiu apoiar esta etapa na medida em que o conhecimento dos materiais e técnicas originais permite escolher as técnicas e materiais de intervenção, seguindo os critérios de compatibilidade e respeito pelos originais.

A organização do processo de conservação e restauro depende frequentemente do conservador-restaurador responsável pela intervenção, mas deverá resultar de uma definição de objetivos em conjunto com os proprietários das obras. Antes da definição dos critérios da intervenção propriamente ditos, o diálogo com a direção do Museu permitiu estabelecer os objetivos pretendidos por parte da entidade tuteladora da coleção, sendo que o objetivo principal pretendido foi o de conservar as obras: conservar os materiais originais, tanto do suporte como as policromias, permitindo que as obras se continuem a prolongar no tempo. No entanto, relacionada com os valores religiosos intrínsecos às imagens, também foi pretendido que a componente estética fosse restabelecida, particularmente ao nível das carnações das figuras.

Com base na reflexão prévia de caracterização da importância dos bustos-relicários, no que concerne ao seu significado histórico-cultural, artístico, científico e religioso, bem como a especial atenção à compreensão das técnicas e materiais de execução e às patologias registadas, estabeleceram-se os melhores critérios de intervenção, que vão ser apresentados de seguida.

O objetivo principal da intervenção da coleção foi então o de ter uma ação predominantemente conservativa. Os critérios que a regeram foram o do respeito pelos materiais originais da obra, a compatibilidade dos materiais da intervenção com os das obras, e também a compatibilidade desses tratamentos com intervenções futuras, a reversibilidade dos tratamentos realizados, e o respeito pela historicidade (Salomé, 2012). Como mencionado, também se pretendia restabelecer a componente estética das obras, não descurando a sua dupla polaridade histórica e estética (Brandi, 2006). No que diz

respeito a lacunas de suporte, optou-se por não as reconstituir, devido à falta de registos fotográficos que documentassem formas e posições originais, pois ficou definido que a intervenção deveria restabelecer a unidade potencial da obra de arte, sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem apagar nenhum sinal da obra de arte no tempo (Díaz Martínez & García Alonso, 2011, p. 47). No que diz respeito à reintegração de lacunas de policromia, em escultura, os critérios são condicionados por fatores estéticos, físicos e religiosos: estéticos e físicos porque o que caracteriza uma escultura é o seu volume e tridimensionalidade, e se estes forem afetados irá comprometer-se a qualidade pictórica própria da escultura, uma vez que, ao contrário do que sucede com obras bidimensionais, a volumetria tridimensional do suporte das esculturas e a policromia são indissociáveis; religiosos porque os fiéis não admitiriam que as imagens de Cristo, da Virgem ou dos Santos estivessem mutiladas (Macarron Miguel & Gonzalez Mozo, 2004). No entanto, as intervenções que tenham como objetivo restituir uma perda nas obras, seja a nível do suporte ou a nível da policromia, implicam o risco de criar um problema ao nível da historicidade, pois poder-se-ia encobrir nas mesmas as marcas da passagem do tempo ou, na falta de documentação que comprove o seu estado original, o risco de criar um falso histórico. Como a escultura religiosa policromada em madeira possui uma unidade de forma e policromia que são indissociáveis, que devem ser tidas em conta ao elaborar um plano de preservação das mesmas (Coelho & Quites, 2014, p. 22), o assunto foi discutido em equipa com a direção do Museu, e optou-se por fazer reintegração cromática apenas nas áreas de carnação, a fim de restabelecer a dimensão estética e funcional das obras.

Uma vez que estas obras ainda mantêm então o cariz religioso, a reintegração cromática das carnações, através do método mimético, foi incluída nas propostas de intervenção, de modo a restabelecer a dimensão estética e a funcionalidade das peças, respeitando a dimensão religiosa das mesmas (Macarrón Miguel & González Mozo, 1998), de modo a que as lacunas sejam invisíveis à distância da qual devem ser observadas, mas imediatamente reconhecíveis a olho nu, assim que nos aproximemos (Brandi, 2006). Isto conseguiu-se através da utilização da técnica de reintegração mimética, que consiste em conferir à lacuna a mesma cor, forma e textura das áreas adjacentes (Vivancos Ramón, 2007a, p. 64).

Em todas as etapas da intervenção, o critério da reversibilidade esteve sempre presente, tanto na escolha dos materiais, como na própria definição dos objetivos de cada uma,

mas, na etapa da limpeza, por ser um tratamento irreversível, foi necessária uma reflexão mais demorada para se definir o seu limite, o que é que se pretendia eliminar e porquê, e o que se pretendia conservar sob o material a remover. Após a observação cuidada das peças e esta reflexão respeitante à limpeza, ficou definido que a sujidade superficial e agregada seria removida, pois perturbava a correta fruição das obras, e nas áreas onde existissem filmes de verniz oxidado, que alteravam também o aspeto visual, seria feita a sua remoção.

Ao identificarmos o estado de conservação de cada obra individualmente, pudemos orientar a intervenção de modo a começarmos por aquelas onde era mais urgente intervir. Por constrangimentos de tempo, principalmente impostos pelo período da COVID, durante o qual o Museu esteve encerrado, até ao momento foi possível concluir a intervenção de cerca de metade da coleção.

6.3. PRINCIPAIS ETAPAS DA INTERVENÇÃO

Tendo em conta o acentuado destacamento de policromia, que a grande maioria das obras apresentava, antes de qualquer outra etapa, foi essencial devolver a aderência a essas camadas, para não se perder material original através de fixações das camadas cromáticas com cola de peixe diluída em água destilada. Em alguns pontos, também se verificou que as camadas de preparação apresentavam um estado de pulverulência, e foi necessário proceder à consolidação das mesmas, com o mesmo adesivo da fixação, numa concentração mais elevada, para lhes conferir a devida coesão.

Após a estabilização da superfície, pôde-se realizar a estabilização do suporte, iniciada por uma limpeza mecânica, com trinchas macias e aspirador, para remoção de sujidades e poeiras soltas, seguida de uma desinfestação. Uma vez que não se verificou o ataque ativo de insetos, não foi necessário recorrer a desinfestações curativas, como seria o caso da anoxia, por exemplo, que permitira parar o ataque ao matar os insetos pela ação da falta de oxigénio. Assim, a desinfestação realizada teve um carácter preventivo, e foi realizada com Xilix® Gel, aplicado à trincha nas áreas de madeira exposta, que são as mais suscetíveis em caso de haver um novo ataque de insetos. Ao aplicar o produto nessas áreas de madeira exposta, o princípio ativo ficará aí retido e, em caso de nova infestação, ao ingerirem a madeira para penetrar no interior dos suportes, os insetos ingerem também os compostos que irão provocar a sua morte. Para recuperar e conferir maior estabilidade estrutural às áreas de madeira afetadas por esse ataque, foi realizada a consolidação dos suportes de madeira por injeção, através dos orifícios de saída dos insetos, com Paraloid® B-72 dissolvido em Shellsol® A numa concentração de 5%. Uma vez que estes orifícios, assim como as fendas e fissuras, são meios potenciadores da degradação da madeira, pois permitem a penetração de humidade, sujidade, e a entrada de novos insetos, foi feito o preenchimento dos mesmos. Nas fendas e fissuras foi utilizada uma madeira inerte (balsa), e nos orifícios uma massa de preenchimento constituída por uma carga de microesferas fenólicas em Paraloid® B-72 diluído em Shellsol® A, a 30%. Sempre que algum elemento estrutural se apresentasse destacado ou descolado, o que se verificou com maior incidência nas mãos e dedos de algumas figuras, foi efetuada a colagem desses mesmos elementos com cola branca (PVAC). Por fim, os elementos metálicos expostos foram limpos e estabilizados. Os elementos em ferro foram estabilizados com ácido tânico; nos aros dos recetáculos das relíquias, constituídos por uma liga de cobre, a remoção dos produtos de oxidação foi realizada com um ácido orgânico diluído em água

destilada numa concentração entre 5 e 10%. Os filmes de verniz oxidado na superfície dos aros foram removidos com uma solução de etanol e álcool benzílico a 3%. No final, tanto nos elementos em ferro, como nos aros em cobre, foi aplicado um filme de verniz de proteção constituído por Paraloid® B-48N a 5% em Shellsol® A, seguida de uma camada de cera microcristalina.

Em relação ao tratamento das superfícies, além da mencionada fixação, a sujidade aderente alterava e dificultava a correta fruição das obras e, por isso, foram efetuadas limpezas. A limpeza de superfícies foi iniciada por uma ação mecânica, com bisturi, para remoção de vestígios de cera e excrementos de insetos, seguida de uso de soluções aquosas, para remoção de sujidade aderente, e por via de soluções de solventes para remoção de filmes de verniz oxidados, realizadas segundo as metodologias desenvolvidas por Richard Wolbers e Paolo Cremonesi. Nas áreas sensíveis à água, a sujidade aderente foi removida com Shellsol® A. Os filmes de verniz oxidado foram removidos com as misturas de 90% de ligroína e 10% de acetona, e 70% de ligroína e 30% de acetona. Nas peanhas, foi utilizada uma solução gelificada de etanol e álcool benzílico.

Como vimos anteriormente, a opção de realizar a reintegração cromática foi decidida apenas para as áreas das carnações. Nas restantes áreas policromas, como os cabelos e barbas, estofados, e peanhas, após a remoção da sujidade aderente, as lacunas das camadas cromáticas ficaram mais visíveis, expondo as camadas de preparação brancas, que perturbavam a correta leitura das obras. Por esse motivo, foi efetuado o tingimento das mesmas, com um corante vegetal castanho (*vieux chène*) diluído em água destilada, para aproximar a tonalidade das preparações brancas à dos suportes de madeira.

Para a restituição das carnações, através da reintegração cromática, antes de se efetuar o preenchimento de lacunas foi aplicado um filme de verniz de isolamento (Paraloid® B-72 a 3% em Shellsol® A) para proteger as superfícies dos tratamentos posteriores. Após o preenchimento das lacunas com uma massa à base de carbonato de cálcio e cola de coelho, com a adição de litopone, foi então realizada a reintegração cromática com guaches e, por fim, foi aplicado um verniz final de proteção (Paraloid® B-72 a 3% em Shellsol® A) com o intuito não só de proteger as superfícies da deposição de poeiras soltas e sujidade, mas também para uniformizar o aspeto das reintegrações cromáticas com a restante policromia.

De seguida, irá ser realizada a descrição pormenorizada de cada etapa do tratamento de conservação e restauro realizado, iniciando-se pelos suportes, seguido das superfícies.

6.4. TRATAMENTO EFETUADO

Os registos fotográficos das várias etapas da intervenção podem ser consultados nos APÊNDICES E.

6.4.1. Suporte

6.4.1.1. Limpeza mecânica de sujidade e poeiras soltas

O pó e poeiras soltas fazem parte da sujidade que ainda não aderiu a si mesma, nem muito fortemente ao objeto, e que por isso pode ser facilmente removida com um pano, uma escova ou um espanador (Moncrieff & Weaver, 1992).

Antes de efetuar esta limpeza, foi realizada uma observação cuidadosa do estado de conservação das policromias, para verificar se suportariam uma limpeza a seco sem o risco de destacamento. Uma vez que, de forma geral, as policromias apresentavam destacamento generalizado, tanto apenas das camadas cromáticas (englobando as folhas metálicas), como de toda a estratigrafia, englobando as camadas preparatórias (gesso e bolo), foi necessário realizar primeiramente uma fixação das camadas, descrita adiante.

Após a fixação dos destacamentos foi então realizada a limpeza mecânica, através de um aspirador de baixa sucção, trinchas, pincéis e escovas de cerdas macias de diferentes tamanhos, o que permitiu a remoção de partículas sólidas como pó e poeiras, depositadas com baixa aderência em todas as superfícies, mesmo nas reentrâncias menos acessíveis.

Também em algumas obras optou-se por remover com bisturi as massas de preenchimento de intervenções posteriores. A Figura 130 ilustra esse processo de remoção de massas de preenchimento, das pontas dos dedos do busto SLIV.



Figura 130 - SLIV: remoção de massas de preenchimento com bisturi.
©Diana Cunha, 2019

6.4.1.2. Desinfestação

Atualmente, o método mais utilizado na conservação de suportes lenhosos é o de impregnar a madeira com compostos químicos que têm uma eficácia elevada, que se adquirem facilmente no mercado, e podem ser aplicados de diferentes formas: por injeção, por pincelagem, por pulverização, nebulização ou imersão (Vivancos Ramón, 2007b). Além de possuírem um poder curativo, estes materiais atuam também como prevenção de novas infestações. No entanto, a sua toxicidade, quando usados na forma líquida, continua a ser elevada para o meio ambiente e humanos, pois os compostos tóxicos são libertados na atmosfera.

A desinfestação com químicos dá-se através da impregnação da madeira, total ou parcial, transformando-a assim numa matéria tóxica por ingestão, parando o ataque dos insetos, envenenando-os por ingestão, mas a retenção dos químicos no suporte mantém-no também protegido de novas infestações.

Um desinfestante é composto por um solvente, os princípios ativos, e adjuvantes⁶⁷. Os protetores em solventes orgânicos são os mais frequentemente utilizados em conservação de madeira, e caracterizam-se por possuírem uma elevada capacidade de penetração, pois o veículo utilizado são os solventes orgânicos apolares e de baixa viscosidade, que também podem funcionar como hidrófugos. No entanto, a maioria são muito tóxicos. Os princípios ativos que geralmente contêm são os compostos nitrados, compostos clorados,

⁶⁷ Os adjuvantes são produtos químicos que têm como função fixar os princípios ativos no interior da madeira (Vivancos Ramón, 2007b, p. 190).

organometálicos e organonitrogenados e o que todos têm em comum é a sua ecotoxicidade⁶⁸ (Vivancos Ramón, 2007b, pp. 190–191).

A elevada toxicidade dos compostos aumentou a procura por substâncias menos contaminantes e provenientes da natureza. De entre estas, a piretrina⁶⁹ permetrina⁷⁰ é a substância com mais elevada taxa de sucesso, devido ao alto nível de mortalidade sobre os insetos xilófagos e a sua baixa toxicidade, para o ambiente e humanos. Precisamente pela baixa toxicidade, mas alta eficácia, a desinfestação dos suportes das obras em estudo foi realizada com permetrinas em solução de hidrocarbonetos de cadeia alifática (Hespanhol & Nunes, 2012, p. 59), em forma de gel (Xilix® Gel), aplicada à trincha nas bases das obras e nas áreas de madeira exposta. As permetrinas utilizadas na composição são a versão sintética das piretrinas que, por se degradarem muito facilmente, foram substituídas pelas sintéticas. Apesar da sua baixa toxicidade, os solventes nos quais elas são dissolvidas são tóxicos para os humanos e para o ambiente e, por esse motivo, torna-se vantajoso utilizar a solução em gel, em vez de líquida, onde os compostos se encontram em suspensão, reduzindo assim a sua toxicidade (Vivancos et al., 2008, pp. 7–8) e a velocidade de evaporação, permitindo uma maior penetração no suporte.

Durante o diagnóstico da coleção verificou-se que o ataque de insetos xilófagos se encontrava inativo e, por esse motivo, a desinfestação foi realizada como uma medida preventiva, tornando as obras resistentes a novas infestações. (Vivancos Ramón, 2007b, p. 195).

6.4.1.3. Consolidação

A consolidação do suporte de madeira inclui todos os tratamentos que visam restabelecer a coesão e a estabilização dos objetos que tenham sofrido danos provocados por agentes biológicos, químicos ou mecânicos, e consiste na aplicação de adesivos através de pulverização, impregnação ou injeção. Do ponto de vista da conservação, o objetivo principal da consolidação do suporte é o de preservar e proteger o material original das

⁶⁸ “diz-se daquilo que é tóxico para o ambiente” (Porto Editora, n.d.-a).

⁶⁹ Compostos naturais derivados da espécie *Chrysanthemum cinerariaefolium* que possui uma ação inseticida potente (Vivancos Ramón, 2007b, p. 191).

⁷⁰ Inseticida de largo espectro que atua sobre as pragas por ingestão e contato, e é solúvel num grande número de solventes orgânicos (Vivancos et al., 2008, p. 8).

obras, devolvendo-lhe coesão estrutural. O tipo e extensão da deterioração da madeira irá determinar se o objeto necessita de uma impregnação total, ou parcial (Unger et al., 2001).

As consolidações são realizadas para compensar a perda de meios de ligação dos suportes lenhosos que ocorrem com a degradação natural provocada pelo tempo, alterações de HR e T do ambiente, ou pelo ataque biológico por insetos ou fungos. No processo complexo de escolha de um consolidante há alguns fatores a ter em conta. De acordo com os autores (Grattan, 1980; A. Schniewind, 1998; Unger et al., 2001), idealmente, um bom consolidante deverá ser estável a longo prazo, de modo a conferir consolidações duradouras; conferir estabilidade dimensional; não deverá alterar o aspeto do objeto; não deverá provocar contração ou inchaço do objeto durante o tratamento; e permitir uma penetração e distribuição suficiente na madeira (Unger et al., 2001, p. 363). Antes da escolha de um consolidante, é necessário ainda caracterizar o tipo de danos do suporte e avaliar a sua extensão, pois estes irão influenciar a capacidade de penetração do consolidante. A permeabilidade de uma madeira saudável é distinta de uma maneira degradada. Por norma, a madeira que foi atacada por insetos será mais permeável. No entanto, os resíduos de serrim e excrementos de insetos, que possam estar contidos nas galerias internas por eles criadas, irão condicionar a ação do consolidante, dependendo da sua viscosidade. Além disto, a permeabilidade da madeira também é condicionada pela espécie, o corte utilizado para talhar a peça e o tamanho dos poros. No entanto, não são só fatores inerentes ao suporte que afetam a eficácia do tratamento. As características dos adesivos e dos solventes também afetam a penetração do consolidante, e estas são as que podemos controlar e manipular para escolher o que melhor se adapta aos suportes a tratar.

Os materiais consolidantes podem ser divididos em consolidantes naturais e sintéticos. Neste trabalho optámos por escolher um consolidante sintético pois os consolidantes naturais apresentam como desvantagens o fraco poder de penetração, em conjugação com o baixo grau de resistência que conferem ao suporte, a sensibilidade às alterações de humidade da madeira, e o aumento da fragilidade com o envelhecimento.

No que diz respeito aos consolidantes sintéticos, estes podem ser divididos em resinas termoplásticas, elastómeros e resinas termoendurecíveis. As resinas termoplásticas tornam-se maleáveis quando aquecidas e voltam a ficar sólidas quando arrefecem e este processo pode ser repetido, e são solúveis em solventes, ao contrário das resinas termoendurecíveis que inicialmente são moles ou líquidas e se tornam irreversivelmente rígidas, e não podem ser dissolvidas. Os elastómeros têm uma consistência elástica a

temperatura ambiente ou superior a esta, não derretem e tem solubilidade limitada, mas podem inchar, e geralmente são mais utilizados em preenchimentos de lacunas, fendas e fissuras (Unger et al., 2001, pp. 365–367).

As características próprias dos consolidantes que influenciam a penetração do mesmo, e por consequência a sua eficácia, são o poder de penetração, influenciado pelo peso molecular e a temperatura de transição vítrea (T_g) da resina, a volatilidade do solvente, que é dependente do ponto de ebulição, e a viscosidade da solução.

No que diz respeito à escolha do solvente, há determinados fatores a ter em conta nomeadamente a possibilidade de inchaço e contração da madeira em resposta ao solvente, a evaporação do solvente, o grau de penetração, a propensão a retenção e a toxicidade do solvente para humanos e para o ambiente. Os solventes podem ser divididos em polares e apolares. Os polares têm uma maior afinidade com a madeira e por consequência, quanto maior a polaridade do solvente, mais a madeira incha, o que, mesmo sendo temporário, não é uma consequência desejável. Isto faz com que os solventes apolares sejam mais recomendados para consolidação de madeira. Outra característica que é necessário ter em conta é a taxa de evaporação do solvente, ou a sua volatilidade, pois irá influenciar a adequada penetração do consolidante. Se o solvente for muito volátil, ou seja, apresentar uma taxa de evaporação elevada, o consolidante não irá migrar de forma suficiente para o interior da madeira, e se a taxa de evaporação for muito lenta, o solvente pode ficar retido no interior do suporte e solubilizar alguns componentes, como por exemplo os materiais das camadas cromáticas (Vivancos Ramón, 2007a, p. 213). De acordo com a taxa de evaporação, os solventes podem ser classificados como sendo de alta, média e baixa volatilidade, e quanto maior o ponto de ebulição do solvente, mais lenta será a taxa de evaporação.

Respeitante às características específicas da resina, a temperatura de transição vítrea e o peso molecular irão influenciar a eficácia do tratamento. A temperatura de transição vítrea de um material caracteriza a faixa de temperatura em que este se torna mais elástico, e determina muitas das propriedades mecânicas como rigidez ou flexibilidade, e algumas químicas (Horie, 1987, p. 58). A transição vítrea é a transição principal que acompanha a mudança de rigidez de um estado vítreo, mais rígido, para um estado elástico, menos rígido, à medida que a temperatura aumenta. Conhecer a T_g dos materiais permite-nos prever as propriedades que afetam a integridade estrutural e assim fazer escolhas mais adequadas ao tipo e objetivo do tratamento a realizar (Young, 2012, p. 24). O peso

molecular influência a viscosidade pois quanto maiores forem as moléculas num líquido, maior será a viscosidade e, por consequência, menor será a penetração no suporte (Newey et al., 1992, p. 19).

Uma vez escolhido o adesivo e o solvente adequados, é necessário decidir a concentração da solução. Aqui é preciso ter em consideração dois fatores: o consolidante deve penetrar na madeira o mais profundamente possível, e a quantidade de consolidante introduzida deverá ser suficiente para providenciar uma estabilização do suporte adequada. Concentrações baixas de consolidante produzem soluções menos viscosas, e por isso com um maior poder de penetração, enquanto concentrações de consolidante mais elevadas produzem soluções mais viscosas, e que não penetram tão bem, mas são mais eficazes no fortalecimento das camadas mais superficiais.

Tendo em conta as características expostas acima, a escolha do consolidante recaiu sobre uma resina acrílica constituída por um co polímero de etilmetacrilato (70%) e metilacrilato (30%) (Paraloid® B-72) dissolvida num solvente orgânico à base de hidrocarbonetos aromáticos (Shellsol® A) numa concentração de 5%. A escolha desta resina recaiu sobre o facto de ser um material estável, reversível, pois mantém-se solúvel em solventes apolares mesmo após envelhecimento, e por ser um polímero rígido à temperatura ambiente devido à T_g de 40°C, fazendo deste o ideal para consolidações (A. P. Schniewind & Kronkright, 1984). Apesar de possuir um peso molecular elevado, a baixa concentração da resina no solvente permite que o consolidante penetre bem no suporte.

Já a escolha do Shellsol® A como solvente baseou-se no facto de ser um solvente apolar, e não ter tanta afinidade com a madeira quando comparado com solventes polares, evitando assim que esta inchasse, e também pelo elevado ponto de ebulição (155 - 181°C) (KREMER, n.d.), que faz com que evapore lentamente (A. Schniewind, 1998, p. 90), permitindo assim a penetração do adesivo dissolvido até ao interior do tecido lenhoso.

Depois de uma observação cuidada dos suportes, verificou-se que apenas nas áreas mais atacadas pelos insetos se revelou ser importante a devolução de resistência ao suporte. Essa perda de resistência poderia pôr em risco não só a própria integridade dos suportes, como também das camadas policromas, como se pôde até verificar em algumas situações em específico onde as galerias criadas pelos dos insetos deixaram camadas policromas assentes sobre o vazio. Posto isto, a consolidação foi realizada apenas nas áreas atacadas

pelos insetos xilófagos e para o efeito, foi então efetuada por injeção com seringa, nos orifícios de saída dos insetos (Figura 131 e Figura 132), e também nas fendas e fissuras onde foi possível inserir a agulha. Em determinados pontos, verificou-se que o serrim no interior das galerias dos insetos atrapalhou a penetração do adesivo. Quando isso aconteceu, foi necessário utilizar uma concentração de adesivo ligeiramente mais baixa, para permitir a boa penetração do mesmo, e a aplicação foi repetida nessas áreas para garantir uma resistência semelhante à das áreas circundantes.

Para minimizar a contaminação do ambiente com os químicos do solvente, o procedimento foi realizado numa *hotte* (câmara de extração).

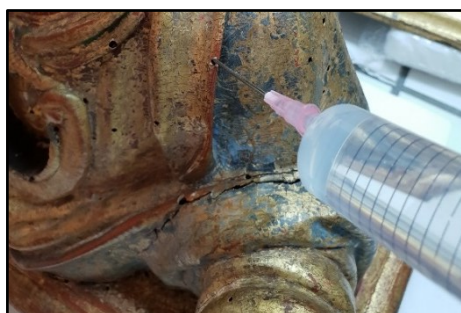


Figura 131 - Consolidação por injeção do suporte de Santa Apolónia. ©Diana Cunha, 2018



Figura 132 - Consolidação por injeção do suporte de Santo com Livro (não identificado). ©Diana Cunha, 2018

6.4.1.4. Tratamento dos elementos metálicos

Nas obras em estudo, os elementos metálicos dizem respeito aos elementos de união das peças de construção, como os espigões e cravos em ferro, e aos aros de liga de cobre dourados dos recetáculos dos relicários. Tanto os pregos de ferro quanto os aros de cobre, apresentavam sinais de corrosão ativa que comprometiam não só a própria função estrutural, e no caso dos aros também a estética, mas também a estabilidade do suporte de madeira circundante, através da migração de produtos de corrosão, o que já se verificava em determinadas áreas de algumas obras. No caso dos aros de cobre dourado, também se verificou a existência de filmes de verniz oxidados, que escureceram a superfície dourada, comprometendo a fruição estética das obras.

Quando nos referimos a corrosão, estamos neste caso a referir-nos à definição mais generalista que caracteriza a degradação de um metal, provocada pelo ambiente, e que se pode manifestar em diferentes tipos, como por exemplo a corrosão uniforme ou geral, a

corrosão galvânica, *pitting*, entre outras. A mais comum é a corrosão uniforme e é caracterizada por uma reação química, ou eletroquímica, que ocorre de forma uniforme por toda a superfície metálica exposta (Sastri, 2001, p. 10), formando películas protetoras finas e firmes (Sastri et al., 2007, pp. 336–340). Nos bustos da Madre de Deus foi este tipo de corrosão que se verificou com maior frequência, tanto nos elementos de ferro, como nos de cobre.

Quando se dá a corrosão de um metal significa que eles começam a reverter-se ao seu mineral natural (ou minério), e a tendência de um metal corroer depende da quantidade de energia (calor) que foi necessária para a extração do metal puro do minério. Quanto mais energia tiver sido necessária, mais instável será a forma pura do metal. É por esse motivo que o ferro é o metal mais instável, por ser o mineral mais difícil de remover do seu minério, e o ouro o mais estável, uma vez que não corrói e na natureza ocorre na sua forma pura (Thackray, 2014, p. 20). O facto de o ouro ser o metal mais estável explica o porquê de nas superfícies dos aros de cobre dourados não haver vestígios de corrosão.

Para que a corrosão não ocorra, o ideal é a prevenção e o método principal de prevenção da corrosão dos metais é mantendo-os afastados dos elementos causadores de corrosão, sendo a água um dos principais agentes potenciadores da mesma. Controlando a presença de água e oxigénio do ambiente podemos então minimizar os processos de corrosão, mas também o conseguimos através da aplicação de inibidores de corrosão e de proteções catódicas para suprimir as reações el(Ashurst & Ashurst, 1988, p. 25) redução) (Ashurst & Ashurst, 1988, p. 25).

Tal como as restantes superfícies das obras, como as camadas pictóricas, ou o próprio suporte de madeira, também as superfícies metálicas necessitam de ser conservadas, o que engloba a limpeza e proteção dos metais. Como já foi mencionado, e devido à natureza própria dos metais, a melhor maneira de os preservar e evitar que estes corroam é controlando as condições ambientais dos espaços onde estes se inserem. No entanto, também a deposição de partículas de pó e sujidade pode potenciar a corrosão dos mesmos e a limpeza nestes casos é igualmente importante. Além da limpeza superficial, a remoção de produtos de corrosão também pode ser considerada, uma vez que estes podem ser agentes potenciadores de ainda mais corrosão, mas há que ter em conta que nem sempre a remoção dos mesmos é aconselhada. Além da limpeza de superfícies e remoção de produtos de corrosão, se o metal apresentar corrosão ativa, será necessária a aplicação de inibidores de corrosão.

De seguida, irão ser descritos os processos de limpeza de metais que, neste caso, não se refere apenas à remoção de sujidades e pó, mas também, e principalmente, à remoção dos produtos de corrosão. Também neste processo é necessário ter em consideração questões prévias, tais como a limpeza ser um procedimento irreversível e que pode ter riscos associados de danificar o suporte original. Deste modo, a limpeza requer então um conhecimento e compreensão dos artefactos de metal e da maneira como eles são produzidos, mas também da própria natureza da corrosão (Hobbs et al., 2002, p. 57). Já que nem todo o tipo de corrosão é necessariamente má, quando realizada sem o devido conhecimento, a limpeza pode remover camadas de corrosão que fornecem proteção contra corrosão adicional.

As técnicas de limpeza podem ser divididas em manuais, mecânicas e químicas, e podem ser combinadas para uso num mesmo objeto. No entanto, geralmente as limpezas iniciam-se com as técnicas mais suaves e menos interventivas. Os métodos de limpeza manual englobam a utilização de pequenas ferramentas manuais para remover corrosão ou concreções duras da superfície; a limpeza mecânica engloba a utilização de ferramentas elétricas para quando a corrosão é mais dura; e temos ainda a limpeza por via húmida e o uso de solventes. Apesar de a água ser uma fonte causadora de corrosão dos metais, se usada corretamente, com adição de substâncias de limpeza, pode ser um agente de limpeza eficaz. Para tal, não deve ser usada água da torneira, que contém substâncias que aceleram os processos de corrosão, mas sim água destilada ou desionizada que deve ser aplicada localmente com um cotonete húmido. Sempre que se utilizar água, os objetos devem ser rapidamente secos, e de forma completa. Em relação ao uso de produtos químicos, a sua aplicação deve ser restrita a áreas localizadas e discretas, e é maioritariamente usado para, por exemplo, amolecer produtos de corrosão antes da sua remoção manualmente. É importante que o tipo de produto seja adequado ao tipo de corrosão a remover, e ao tipo de metal. Quando utilizados, todos os resíduos de produtos químicos devem ser completamente removidos, pois caso contrário podem continuar a atuar na superfície, e até promover a corrosão. A sua remoção pode ser feita com cotonetes embebidos em água destilada ou desionizada, e secando bem o objeto posteriormente (Hobbs et al., 2002, pp. 57–63). Dependendo da natureza da superfície a ser limpa, quando se trata de remover a corrosão, tanto os métodos químicos como os mecânicos apresentam vantagens e desvantagens (Thackray, 2014).

Além da limpeza, pode ser efetuada uma estabilização dos metais através da aplicação de inibidores de corrosão. “Um inibidor de corrosão é uma substância química que, ao ser adicionado a um ambiente corrosivo, resulta na redução da taxa de corrosão para um nível aceitável.” (Sastri et al., 2007, p. 80). Estas substâncias ajudam a manter a estabilidade das superfícies metálicas através da modificação das características físico-químicas da superfície, formando uma camada de passivação (Díaz Martínez & García Alonso, 2011, pp. 56–57).

Uma vez limpos e estabilizados, é aconselhada a aplicação de agentes protetores, que podem ser caracterizados por vários tipos (Meyer Riera, 2021, p. 6). A aplicação de películas protetoras torna mais eficaz a proteção do metal contra o desenvolvimento de corrosão, minimizando os problemas causados pela humidade, ao retardar a ação do vapor de água sobre a superfície metálica. Atualmente os materiais mais utilizados para este fim são as resinas sintéticas e, para produzirem uma proteção adequada, as películas sintéticas que se aplicam nas superfícies metálicas devem ser estáveis e inertes, ou seja, não interagir quimicamente com o metal. Além destas características devem apresentar uma boa durabilidade, estabilidade, não ocultarem ou interferirem com o aspeto original da superfície e devem produzir um isolamento adequado do metal com o meio ambiente. Geralmente a resina sintética mais utilizada é o Paraloid®, por ser uma resina muito estável, e neste caso foi utilizado o Paraloid® B-48N⁷¹, que proporciona uma melhor aderência aos metais (Thackray, 2014), diluído a 5% em Shellsol® A. Uma vez que o Paraloid® não é totalmente impermeável aos vapores de humidade, foi aplicada cera microcristalina sobre as películas acrílicas, com o objetivo de reforçar a ação protetora, tornando as superfícies hidrorrepelentes (Hobbs et al., 2002, pp. 71–73). As ceras microcristalinas apresentam formulações muito semelhantes às ceras de origem natural, mas são mais estáveis. No tratamento de metais elas podem ser utilizadas sozinhas, misturadas com as películas protetoras, ou aplicadas sobre essas películas. Por se tornarem irreversíveis quando endurecem por evaporação do solvente é recomendável que a sua aplicação seja feita somente sobre as camadas prévias de proteção e nunca diretamente sobre o metal. Além de tornarem as superfícies hidrorrepelentes, que é a maior vantagem em utilizar estes materiais, também permitem matificar as superfícies

⁷¹ Copolímero de metacrilato, que apresenta características semelhantes às do Paraloid® B-72, formulado especificamente para aderir a superfícies metálicas (Thackray, 2014).

brilhantes produzidas pelas resinas sintéticas (Díaz Martínez & García Alonso, 2011, pp. 58, 60).

a) Elementos de ferro

Na presença de água e oxigénio, o ferro pode corroer de maneira muito rápida e desenvolver camadas de corrosão volumosas. Os produtos de corrosão do ferro mais comuns podem apresentar uma coloração alaranjada (hidróxidos de ferro), que geralmente correspondem à camada de corrosão superficial mais externa, sob a qual se desenvolve uma camada de corrosão mais escura, de tonalidade negra, que corresponde a óxidos de ferro (Hobbs et al., 2002, p. 25). Em condições ambientais interiores, com atmosferas limpas, onde a HR seja inferior a 65%, o metal apresenta-se coberto por uma fina camada de óxidos estáveis, de cor castanha, como se verificou em praticamente todos os pregos e espigões de ferro das obras. Quando estes metais são expostos subitamente a níveis de HR elevados, irão oxidar rapidamente e produzir hidróxidos de cor laranja e aspeto brilhante (Selwyn, 2004, p. 104).

Depois de ser efetuada a limpeza dos suportes com trinchas macias, as partículas de pó e sujidade foram igualmente removidas dos elementos em ferro. Tendo em conta que os elementos em ferro não apresentavam camadas de corrosão muito espessas, não foi necessária a sua remoção manual ou mecânica. Deste modo, o objetivo do tratamento destes elementos foi o de parar os processos de corrosão e estabilizar os metais de modo a evitar que novos processos corrosivos se desenvolvessem. Para este efeito foi utilizado ácido tânico (Figura 133), que funciona como um inibidor de corrosão ao formar um composto organometálico inerte, o tanato férrico, quando entra em contacto com os óxidos. O ácido tânico pertence à classe dos taninos, e os taninos são usados como inibidores da corrosão e conhecidos como “conversores de ferrugem” ao converter oxidação ativa em óxidos não reativos (Sastri, 2001, p. 843).

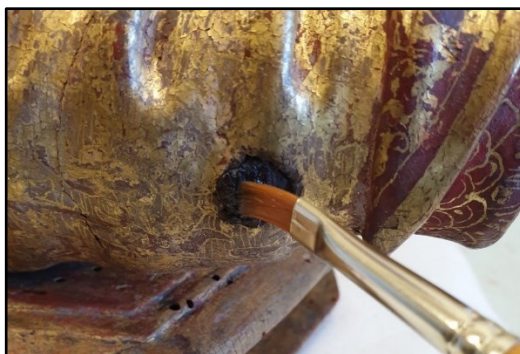


Figura 133 - Aplicação de ácido tânico nos elementos metálicos de ligação (prego de ferro). ©Diana Cunha, 2019

Por fim, para proteger a superfície metálica, foi aplicado um filme de proteção à base de Paraloid® B-48N diluído em Shellsol® A, numa concentração de 5%, e sobre esta película foi aplicada cera microcristalina para tornar a superfície hidrorrepelente.

b) Aros de liga de cobre dourado

Inicialmente, na Antiguidade, o cobre era utilizado sozinho, mas mais tarde começou a ser misturado com outros metais para formar ligas metálicas como é o caso do bronze (liga de cobre e estanho) ou do latão (liga de cobre e zinco), por exemplo. No entanto, sem análises químicas, é praticamente impossível identificar a liga. O cobre apresenta uma tonalidade rosada, mas consoante a liga metálica criada, a cor irá variar. Além disso, as superfícies das ligas de cobre também podiam ser decoradas com outros metais como a prata, o estanho e o ouro.

A remoção dos aros metálicos dos recetáculos dos relicários só foi possível naqueles que não estavam fixos com os pregos originais, ou selados com a policromia circundante (Ver Figura 134). Nos que foram possíveis remover constatou-se que se trataria de uma liga de cobre, cuja superfície exterior foi dourada e, tendo em conta que os restantes apresentavam características semelhantes, definimos todos como sendo de uma liga de cobre. Alguns aros metálicos eram dourados também na parte interna (Figura 135), e outros não. Nesses, nas superfícies interiores a coloração era de tonalidade verde e castanho-escura (Figura 136), podendo ser resultado da corrosão da liga metálica.



Figura 134 - Pormenor de recetáculo selado originalmente pela policromia circundante. ©Diana Cunha, 2019



Figura 135 - Pormenor da oxidação do verniz em aro de liga de cobre dourado no interior. ©Diana Cunha, 2019



Figura 136 - Pormenor da corrosão de aro de liga de cobre que não foi dourado no interior. ©Diana Cunha, 2016

No que diz respeito aos produtos de corrosão do cobre, dependendo da composição da liga metálica esses produtos podem apresentar diferentes tonalidades. A corrosão das ligas de cobre pode ser dividida em duas categorias: a corrosão estável e a corrosão instável. Na corrosão estável as superfícies adquirem uma tonalidade avermelhada ou acastanhada, por vezes negra, devido à formação de óxidos de cobre (cuprite) e essa camada é muitas vezes designada por pátina. Muitas vezes esta camada está até a proteger a superfície. Já a corrosão instável diz respeito à corrosão de aspeto verde, mas pode estar ativa, ou não. Os produtos de corrosão com coloração verde, como os que foram encontrados nos aros dos bustos, são carbonatos de cobre. Em condições em que a corrosão se desenvolva lentamente formam-se produtos de corrosão de tonalidade verde-escura sobre a camada de óxidos avermelhados ou acastanhados. Se estas camadas de corrosão verde-escuras forem contínuas e não descamarem com facilidade não é tão urgente o tratamento quando comparado com o surgimento de produtos de corrosão em pó de aspeto verde brilhante (cloreto de cobre). Este tipo de produtos de corrosão caracteriza então uma corrosão ativa, também vulgarmente denominada de “doença do

bronze”. Se não for tratada, este tipo de corrosão pode provocar danos significativos, inclusive a perda de material original.

Os principais métodos para remoção de produtos de corrosão instável dividem-se em métodos mecânicos, eletrólise e apassivação/passivação química. Os métodos mecânicos por si só podem danificar o aspeto da superfície e não impedem o ressurgimento de cloretos e só são mais eficazes se a corrosão estiver amolecida. Assim, se forem conjugados com os métodos químicos, a sua eficácia será maior. Já o método de remoção por eletrólise tem a desvantagem de remover qualquer pátina existente e por esse motivo não é um método aconselhável quando ocorreu a formação dessas pátinas (Windisch, n.d.). Por último, os métodos químicos para remoção de cloretos englobam variadas técnicas que permitem um maior controlo de aplicação sobre as áreas a tratar.

Nas ligas de cobre apenas se utiliza a limpeza química se não houver alternativa e, uma vez que nem toda a corrosão é nociva, e pode mesmo representar uma camada de passivação e proteção para uma superfície que não seja dourada, apenas foi efetuada a remoção dos cloretos com um ácido orgânico (ácido cítrico), muito diluído (5%) em água destilada, em solução gelificada, e aplicado muito localmente. Os ácidos orgânicos são menos agressivos e têm tendência a evaporar, diminuindo assim o risco de deixar resíduos na superfície que promovam a degradação, quando comparados com ácidos minerais como o ácido sulfúrico ou o clorídrico (Hobbs et al., 2002, p. 63). Este gel permitiu remover apenas os produtos de corrosão que, depois de amolecidos, foram removidos suavemente com a ajuda do bisturi.

Para a remoção da camada de verniz oxidado das superfícies metálicas douradas, após se ter percebido que o douramento era resistente, foi feita a remoção da mesma com uma solução de solventes e lã de aço de granulometria fina. Ao utilizarmos a lã de aço embebida na solução gelificada de etanol e álcool benzílico a 3%, conjugando assim um método de limpeza química com solventes, com um método físico por abrasão, permitiu tornar esta remoção mais eficaz e sem provocar abrasão excessiva na superfície (Figura 137).



Figura 137 - Remoção do filme de verniz oxidado com gel de solventes da superfície dourada do aro de cobre. ©Diana Cunha, 2019

Após a remoção da sujeira, dos produtos de corrosão ativos e dos filmes de verniz oxidados, foi aplicado um filme de revestimento protetor quimicamente estável à base de Paraloid® B-48N a 5% em Shellsol® A, à semelhança do que foi efetuado nos elementos em ferro, e também foi aplicada uma camada de cera microcristalina.

6.4.1.5. Colagem de elementos destacados/soltos

A cola animal (grude) utilizada na colagem de alguns dos elementos constituintes do suporte das obras foi perdendo o poder adesivo, fazendo com que alguns elementos se destacassem, mas, a opção de remover adesivos envelhecidos só deve ser tomada nos casos em que o objeto possa ser desmontado e o conservador tenha acesso a todas as superfícies de colagem (Williams, 1998, p. 85). Os elementos que se destacaram com maior frequência dizem respeito às mãos de algumas esculturas, que foram construídas em blocos de madeira separados e unidos ao busto através de colagem, e também dedos que se destacaram, quer pela perda do poder adesivo das uniões efetuadas nos casos em que as pontas dos dedos foram esculpidas à parte do bloco da mão, quer por terem ocorrido quebras no suporte devido à não utilização de elementos individuais para executar os dedos. Para devolver a integridade estrutural aos suportes, esses elementos foram novamente unidos através da aplicação de adesivos entre as duas superfícies a unir.

“Um adesivo é uma substância que, aplicada em quantidade adequada entre duas superfícies separadas entre si consegue, através de um processo de ligações, estabelecer uma união resistente entre ambas” (Ordóñez et al., 1996, p. 198). Adesivos são então materiais capazes de unir sólidos um ao outro através de aderência e coesão, sem provocar alterações significativas nos materiais a unir. A coesão é uma medida das propriedades

mecânicas do próprio adesivo e reflete a capacidade de o mesmo desenvolver rigidez e resistência (M. Mecklenburg et al., 2012, p. 9). Deriva de forças intermoleculares internas e do tamanho molecular do adesivo enquanto a aderência que é a capacidade de o adesivo unir diferentes materiais (M. Mecklenburg et al., 2012, p. 9), diz respeito às forças moleculares entre o adesivo e as superfícies sólidas dos materiais. Quando utilizados para conservação de madeira, há determinadas características que estes adesivos deverão possuir tais como serem reversíveis, assim como a união que produzem; não deverão escurecer ou alterar a cor das peças coladas; devem ser compatíveis com os materiais utilizados na desinfestação e consolidação do suporte, bem como com o suporte propriamente dito; devem providenciar uma força de aderência adequada; o material utilizado deve ser permanente e flexível e as características de envelhecimento devem ser conhecidas e aceitáveis sendo química e fisicamente estável; devem ser o menos invasivos possível; permitir tratamentos futuros e serem de fácil aplicação (Down, 2015, p. 1; Unger et al., 2001, p. 541).

O ideal é utilizar adesivos permanentemente elásticos pois estes conseguem absorver os movimentos de expansão e contração da madeira provocados pelas alterações de HR e T do ambiente, evitando assim, ou diminuindo, o risco de aparecimento de fendas e fissuras no suporte (Unger et al., 2001, pp. 541–542).

De forma a utilizar um material compatível com o suporte e em respeito pelos materiais originalmente utilizados na execução das obras, poderíamos utilizar uma cola animal como a cola de coelho. No entanto, apesar da toxicidade nula, esta não é adequada para colagem de elementos de grandes dimensões nem elementos estruturais devido à sua baixa resistência à tração (Ordóñez et al., 1996, p. 200). Deste modo, optou-se por utilizar um adesivo amplamente utilizado para colagem de madeira: o acetato de polivinilo (PVAC), comumente designado por cola branca. O PVAC é uma resina vinílica obtida da polimerização do monómero acetato de vinilo e é solúvel em alguns solventes orgânicos como a acetona, ácido acético, tolueno, acetato de etilo e ésteres. Em estado líquido a sua cor é branca, mas quando seca torna-se transparente. É um material amplamente utilizado no tratamento de madeira pois pode ser utilizado a frio, é fácil de aplicar, seca

rapidamente e tem um elevado poder adesivo. Além disso é um material muito estável e reversível⁷², e também não é tóxico (Ordóñez et al., 1996, p. 203).

Na base do sucesso de uma boa colagem está também a correta limpeza das superfícies a serem unidas. Para isso, as áreas que vão ser ligadas devem estar livres de pó, sujidades, gordura, pedregulhos e óxidos pois se algum destes contaminantes estiver na superfície, é com eles que vai ser feita a ligação e não com o substrato em si, resultando em colagens fracas (Down, 2015, p. 15). Posto isto, antes de se realizar a colagem dos elementos destacados (Figura 138 e Figura 139), foi efetuada uma limpeza superficial com trinças macias das áreas a unir e, em alguns casos, procedeu-se à remoção com bisturi dos vestígios de adesivos utilizados em antigas colagens.



Figura 138 - Colagem da mão de Santa Apolónia. ©Diana Cunha, 2019 com um adesivo vinílico neutro. ©Diana Cunha, 2019

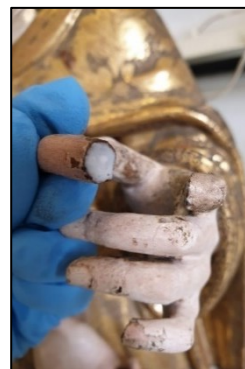


Figura 139 - Colagem do indicador esquerdo de Santa Clara com um adesivo vinílico neutro. ©Diana Cunha, 2019

6.4.1.6. Preenchimento de fendas e fissuras

O preenchimento de fendas e fissuras foi realizado com vários propósitos. O primeiro, para estabilização dos suportes e conservação, uma vez que as fendas e fissuras constituem-se como pontos de penetração de humidade, poeiras, sujidade e insetos, sendo assim potenciais meios de degradação. Nas áreas das carnações, este procedimento teve também um carácter estético uma vez que o preenchimento das mesmas era essencial para permitir realizar posteriormente a reintegração cromática da área.

Optou-se por fazer o preenchimento das mesmas com madeira de balsa colada com o mesmo adesivo utilizado na colagem dos elementos destacados, a cola branca (PVAC).

⁷² Remove-se facilmente utilizando uma mistura de água e álcool etílico e por ação mecânica (Ordóñez et al., 1996, p. 203).

A escolha da balsa para efetuar os preenchimentos recaiu sobre o facto de esta ser uma madeira de baixa densidade e praticamente inerte, adaptando-se assim mais facilmente aos movimentos do suporte sem fissurar.

Nas fendas de menor dimensão e de formato regular, sempre que possível utilizou-se apenas um elemento de balsa, com espessura adequada à espessura das fendas. Nas mais profundas e de formato irregular usaram-se vários elementos de balsa para conseguir um bom preenchimento, unidos através de cortes em bisel. Em ambas as situações os elementos foram colados à madeira do suporte com PVAC aplicado apenas numa das faces de modo a permitir que o preenchimento se adaptasse aos movimentos dimensionais do suporte sem fissurar. A madeira de balsa é uma madeira estável, mas se nos preenchimentos fosse colada em ambas as faces, com as variações dimensionais a que o suporte possa estar sujeito, iria ser criada tensão que poderia provocar a sua fissuração. Deste modo, ela pode acompanhar a expansão e contração do suporte sem se degradar. Nas fissuras, algumas com uma espessura muito fina, sempre que possível também se introduziu madeira de balsa. Quando não foi possível introduzir madeira de balsa, por serem demasiado finas [Figura 140 a)], foi injetado com seringa o adesivo PVAC diluído em água destilada, para impedir a continuidade da tensão de abertura (Calvo, 1997, p. 99).

Após a secagem do adesivo, os preenchimentos foram nivelados à altura das áreas circundantes com bisturi [Figura 140 b)]. Nas áreas das carnações onde foram efetuados preenchimentos de fendas e fissuras, o nivelamento foi feito de modo que ficasse cerca de meio milímetro abaixo da área circundante, para permitir o posterior nivelamento com a massa de preenchimento para reintegração cromática.

Com os preenchimentos já nivelados, foi feito o tingimento dos elementos em balsa de modo a aproximar a cor da tonalidade do suporte. Para esse fim foi utilizado um corante vegetal (*vieux chêne*) diluído em água destilada e aplicado com pincel em várias camadas até se atingir a tonalidade pretendida [Figura 140 c)].



Figura 140 - Preenchimento de fendas da Santa Apolónia com madeira de balsa (após o corte do excesso de madeira). ©Diana Cunha, 2019

6.4.1.7. Preenchimento de orifícios do ataque de insetos xilófagos

Os orifícios provocados pelo ataque de insetos xilófagos, à semelhança do que acontece com as fendas e fissuras, são também um meio potenciador de degradação, pois facilitam a entrada de humidade, poeiras e sujidade, e facilitam a deposição de ovos de um novo ataque de insetos. A preservação do suporte foi o motivo principal pelo qual se decidiu realizar o preenchimento de todos os orifícios das obras.

Os preenchimentos dos suportes em madeira deverão apresentar uma boa força de aderência, mas apenas a suficiente para que, em caso de expansão e contração da madeira não sejam provocadas novas fendas e fissuras no suporte, assim como a força de coesão deve ser proporcional à da madeira para evitar resistência excessiva e danos provocados no suporte, e nas massas de preenchimento, aquando de contrações e expansões da madeira. Os materiais utilizados no preenchimento de lacunas devem obedecer a determinados requisitos: devem ser flexíveis a longo prazo; terem boa resistência à luz; boas características de envelhecimento e reversibilidade; devem ser passíveis de receber cor; os solventes utilizados para fazer a massa não devem provocar o inchamento da madeira nem fissuras na massa após evaporação do mesmo; podem ser aplicados com espátula e lixados após secagem, sem criar poeiras tóxicas. Os materiais de preenchimento podem ser divididos em orgânicos e inorgânicos, consoante a natureza do aglutinante utilizado, mas são os orgânicos os mais utilizados em Conservação (Unger et al., 2001, pp. 553–554).

Para este fim foi utilizada uma massa de preenchimento à base uma resina sintética acrílica, o Paraloid® B-72, diluída no solvente orgânico Shellsol® A a 30%, à qual foi adicionada microsferas fenólicas como carga para conferir a consistência desejada para a massa. Essa consistência não poderia ser demasiado líquida, pois iria dificultar a sua aplicação no interior dos orifícios, nem demasiado espessa, pois não iria ter fluidez necessária para migrar para o interior e adaptar-se às galerias provocadas pelos insetos. A esta mistura foi ainda adicionado um pigmento terra para conferir um tom mais próximo do da madeira do suporte.

A aplicação da massa de preenchimento foi feita com um bastonete de bambu, empurrando a massa para o interior do suporte de modo que se adaptasse aos espaços ocultos. Nas áreas das vestes o preenchimento foi realizado de modo a ficar nivelado com a superfície circundante, mas, nas áreas das carnações, a massa foi deixada cerca de meio milímetro abaixo da superfície, de maneira a permitir a aplicação posterior da massa de preenchimento de lacunas da policromia sobre a qual será feita a reintegração cromática.

6.4.2. Superfície

6.4.2.1. Consolidação e fixação das camadas policromas

O estado generalizado de fragilidade e destacamento das superfícies de todas as obras da coleção levou à necessidade de se realizar uma fixação da camada policroma antes de se poder manusear as obras com segurança. No tratamento das superfícies policromas, a consolidação e a fixação são fundamentais pois as camadas policromas originais dependem delas para se manterem fixas e aderidas.

A fixação é um tratamento que permite aderir as camadas policromas levantadas, ou em risco de destacamento, de uma obra sobre qualquer tipo de suporte. Já o termo consolidação é utilizado para designar a ação de devolver coesão a uma camada que esteja em estado pulverulento. O destacamento das camadas policromas pode ocorrer apenas ao nível das camadas cromáticas, ou pode dar-se juntamente com as camadas de preparação que se destacam do suporte. Isto ocorre devido a uma diferença do comportamento físico do suporte e dos materiais da camada policroma, como reação aos agentes ambientais do espaço em que a obra se encontre. Apesar de tanto os suportes de madeira, quanto as camadas policromas serem rígidas, quando há uma contração ou expansão do suporte, a rigidez dos materiais da policromia não permite que as camadas acompanhem esses movimentos de expansão e contração da madeira, ocorrendo então o destacamento da policromia. Além das alterações de humidade e temperatura, outras causas comuns da instabilidade e deterioração das camadas policromas são a utilização de materiais de qualidade inferior, instáveis ou misturados de maneira errada, por exemplo com concentrações de aglutinante abaixo do necessário para manter as partículas coesas; danos mecânicos causados pelo uso e manuseio normais, mas também causados por acidentes e manuseio incorreto; danos microbiológicos ou ataque de insetos⁷³ que ocorrem, geralmente, quando as obras não são corretamente armazenadas; e tratamentos de conservação posteriores que tenham sido mal executados (Goltz, Birkenbeul, et al., 2012, pp. 369–370).

Os tratamentos de consolidação e fixação das camadas policromas devem ser concebidos para preservar as camadas originais das obras, e podem ser realizados com adesivos sintéticos ou naturais. A escolha do adesivo deve ter em conta os mesmos critérios que já

⁷³ O ataque de insetos xilófagos pode provocar danos que levem as camadas policromas a colapsar por falta de apoio do suporte, como se verificou em determinadas obras.

foram mencionados anteriormente. No entanto, o princípio da reversibilidade, neste caso, não tem a mesma aplicabilidade. Isto porque, quando introduzimos adesivos para saturar camadas pulverulentas, como aconteceu em alguns pontos das camadas de preparação de algumas obras, ou para fixar camadas em destacamento, queremos que eles fiquem lá. Por esse motivo, na escolha de adesivos para consolidação e fixação das superfícies, em vez de se escolher sistemas que possam ser reversíveis, a escolha recaiu maioritariamente em encontrar materiais compatíveis e que permitam novos tratamentos. Deste modo, o princípio da compatibilidade requer que o material e o método utilizado sejam compatíveis e não causem danos aos materiais originais (Goltz, Birkenbeul, et al., 2012, p. 370).

Tendo em conta que as camadas policromas foram executadas com aglutinantes naturais, identificadas no estudo técnico e material, optou-se então por utilizar um adesivo de origem natural. O material escolhido foi a cola de peixe já preparada em água, da marca Kremer®, diluída em água destilada numa proporção inicial de 1:10, aplicada a pincel. Em alguns pontos, esta concentração não foi suficientemente eficaz, e por isso aumentou-se a concentração da cola para uma proporção 1:8 (Figura 141). Para melhorar a penetração do adesivo podem ser utilizados agentes umectantes, ou tensoativos, para reduzir a tensão superficial entre o adesivo e a superfície, aumentando assim a penetração do adesivo (Goltz, Birkenbeul, et al., 2012, p. 377). Para este efeito foi utilizado fel de boi. A cola de coelho, além de ter uma temperatura de gelificação alta, o que poderia fazer com que a cola gelificasse antes de impregnar a superfície, tornando-a inadequada para estas fixações, não foi usada, em detrimento da cola de peixe, por não ser tão prática de aplicar, pois necessita de ser aplicada a quente.

Em alguns pontos em que as camadas estavam mais levantadas, após impregnação com o adesivo, foi necessário aplicar pressão sobre os fragmentos, até que a água evaporasse totalmente e o adesivo aderisse a camada ao seu lugar. Para tal, a superfície foi protegida com papel siliconizado e foi efetuada pressão com uma borracha adaptada às formas das superfícies e bom um bastonete de madeira (Figura 142). A pressão efetuada foi apenas a necessária para fazer a camada voltar ao seu lugar, pois pressão a mais poderia quebrá-la. Além desta fixação dos destacamentos, alguns pontos das camadas de preparação encontravam-se em estado pulverulento, tendo-se procedido à sua consolidação com a concentração de adesivo mais elevada de 1:8.



Figura 141 - Fixação da policromia em destacamento com cola de peixe. ©Diana Cunha, 2020

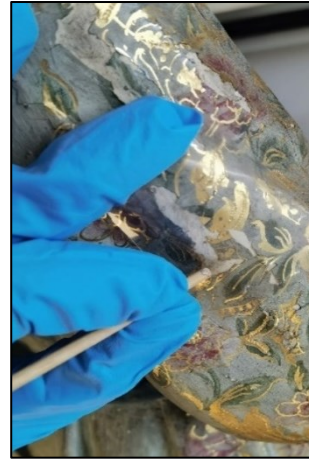


Figura 142 - Fixação da policromia em destacamento com cola de peixe. ©Diana Cunha, 2020

6.4.2.2. Limpeza das superfícies policromas

O processo de limpeza pode ser descrito como a remoção de materiais indesejados da superfície de uma obra, que muitas vezes se encontra frágil (Moncrieff & Weaver, 1992). Os motivos que levam a realizar este processo são variados, mas uma vez tomada a decisão de efetuar a limpeza das superfícies policromas, os conservadores devem preocupar-se com o controlo da extensão e eficácia desta etapa. Antes deste procedimento deverão ser feitas as seguintes perguntas: qual é o tipo de sujidade que vemos? Está a provocar danos na obra? Deve-se manter alguma ou toda dessa sujidade? O objeto tolera uma limpeza? O que pode remover a sujidade sem afetar o objeto? Se tolera limpeza, qual será o efeito que esta vai ter? Qual será o aspeto final? A estabilidade vai ser afetada? E como podemos então realizar a limpeza? Há um tratamento adequado, que funcione e seja seguro tanto para a obra como para o conservador? Quando devemos parar? (Cremonesi & Signorini, 2012).

Quando falamos em limpeza de superfícies, e como já mencionado, estamos a referir-nos à remoção de materiais indesejados que contribuem não só para a degradação das obras, mas que também podem estar a alterar a correta perceção e leitura das mesmas. A limpeza diz então respeito à remoção de materiais indesejados como sujidades e poeiras, mas também à remoção de filmes de proteção oxidados.

A sujidade pode ser definida como o material que está no lugar errado e a capacidade dos conservadores tem de ser a de conseguir remover os materiais que estão no lugar errado

sem remover os materiais que estão no lugar correto. Para tal é necessária experiência e um julgamento delicado para tomar a decisão de qual deverá ser o aspeto final dos objetos e quanto dos materiais indesejados deverá ser mantido. Além disso, é necessário escolher o método de limpeza a adotar consoante o tipo de materiais que se quer remover. Para tornar isso mais fácil a sujidade pode ser dividida em duas categorias: matéria que não faz parte da composição original do objeto artístico, mas que se misturou com ele, como por exemplo gordura, cera, manchas, adesivos e preenchimentos de intervenções antigas; e produtos de alteração dos materiais originais que se formaram através de combinações químicas dos produtos originais com os químicos presentes no ambiente resultando em, por exemplo, corrosão metálica ou vernizes amarelados. No entanto, os materiais não originais também podem dar origem a produtos de alteração se ocorrer uma reação entre esse tipo de sujidade e o objeto. O pó é um exemplo desta situação, pois este é constituído por uma mistura de diferentes partículas orgânicas como pele humana, fibras têxteis, partículas de carbono, entre muitos outros materiais nos quais vivem esporos de fungos e microrganismos que, por sua vez, podem atacar objetos constituídos por materiais orgânicos, como é o caso das esculturas em madeira. Além disto, o pó é higroscópico e esta capacidade de absorver a humidade do ar aumenta o risco de desenvolvimento de fungos e a corrosividade dos sais também presentes no pó.

Os processos de limpeza efetuados nas obras da Madre de Deus vão ser descritos de seguida e iniciaram-se pela remoção de sujidades através de métodos mecânicos, seguida da remoção de pó e sujidades agregadas através de métodos de limpeza aquosos, que, em alguns casos, eram camadas tão densas e escuras que escondiam sob elas filmes de verniz oxidados e por fim, a remoção desses filmes de verniz oxidados através de solventes.

6.4.2.2.1. Limpeza superficial mecânica

“Todas as técnicas de limpeza denominadas mecânicas envolvem provocar uma colisão entre a sujidade e algum objeto material. O objetivo da colisão é produzir uma força que (a) quebra o contato entre a sujidade e o objeto e (b) afasta a sujidade do objeto” (Moncrieff & Weaver, 1992). O método de limpeza mecânica necessita de controlo na medida em que é necessário assegurar que a quebra ocorre na interface entre o objeto e a sujidade e que o método escolhido atinja efetivamente a sujidade e não o objeto. Uma das grandes vantagens deste método é o facto de não ser adicionado nada durante o processo

que possa vir a provocar deterioração no futuro, tais como solventes que levam a sujidade para o interior de materiais porosos, ou a água que pode provocar o inchaço de materiais higroscópicos ou a corrosão de metais.

Em algumas áreas verificou-se a necessidade de remover mecanicamente alguma sujidade agregada tal como excrementos de insetos e resíduos de cera (Figura 143). Para este fim foi utilizada uma lâmina gasta para não danificar a superfície policroma.



Figura 143 - Remoção de resíduos de cera com bisturi. ©Diana Cunha, 2019

6.4.2.2.2. Remoção da sujidade aderente por via húmida com soluções aquosas

Grande parte das partículas soltas terão sido removidas anteriormente com a limpeza mecânica inicial do suporte, mas verificou-se ser necessário proceder a uma limpeza por via húmida para remoção de sujidade aderente que desvirtuava o aspeto das obras, na medida em que as alterava esteticamente. Além disso, e como já foi mencionado anteriormente, as substâncias associadas à sujidade potenciavam a degradação das superfícies.

No geral, esta sujidade era visível como uma camada de deposição de pó agregado por toda a superfície das obras, sendo mais visível nas áreas de carnação e nas áreas douradas, que apresentavam um aspeto sujo e baço.

Para esta limpeza utilizaram-se soluções aquosas que seguiram os modelos de sistemas de limpeza desenvolvidos por Richard Wolbers e Paolo Cremonesi, e apenas foram utilizadas nas áreas que não apresentaram sensibilidade à humidade.

A água é o agente de limpeza líquido mais importante, mas na prática ela raramente é utilizada sozinha como solvente. Para alterar as suas propriedades podem ser adicionados vários tipos de aditivos tais como sabões, detergentes, ou solventes orgânicos miscíveis (Moncrieff & Weaver, 1992). As vantagens da água enquanto solvente não incluem a habilidade de dissolver gordura e por isso os sabões e detergentes são aditivos que conferem à água a possibilidade de ser usada como solvente de gordura (Moncrieff & Weaver, 1992).

Quando se trata da limpeza de superfícies policromas, compostas por diferentes materiais, é importante haver um controlo do pH da solução e para tal são utilizadas as soluções tampão, que são usadas para preparar soluções de pH estável conhecido. Soluções tampão designam as soluções que têm a capacidade de controlar o próprio pH, mantendo-o praticamente invariável face à adição de pequenas quantidades de ácido ou base fracos, ou quando a solução é diluída. O facto de as soluções tampão manterem o pH constante é útil nesta etapa da conservação das obras pois mantém o processo de limpeza com o pH mais eficiente para o tratamento e para a segurança dos objetos (Moncrieff & Weaver, 1992, p. 103). “Quando a adição de pequenas quantidades de um ácido ou uma base tendem a não alterar o pH geral observado de uma solução, diz-se que a solução está tamponada” (Wolbers, 2000, p. 16). As soluções tampão podem ser formadas por um ácido fraco e um sal formado pela reação desse ácido com uma base forte, ou por uma base fraca e um sal formado pela reação dessa base com um ácido forte. Resultam do equilíbrio, ou força de equilíbrio, que se dá quando ácido e base conjugados estão numa concentração próxima, e que faz com que tendam a resistir a uma mudança no pH quando pequenas quantidades de ácido ou base são adicionadas à solução.

Table 2.1 Common buffering compounds (Dean 1985)

Buffer	pK _a	pH range
Glycine/glycinate	2.35	1.0–3.7
Citric acid/citrate	3.12, 4.76	1.3–4.7
<i>p</i> toluenesulfonate/ <i>p</i> toluenesulfonic acid	1.7	1.1–3.3
Formic acid/formate	3.75	2.8–4.6
Succinic acid/borate	4.2	3.0–5.8
Phenyl acetic acid/phenyl acetate	4.3	3.5–5.0
Acetic acid/acetate	4.77	3.7–5.6
Succinic acid/succinate	5.63	4.8–6.3
2-N-morpholinoethanesulfonic acid (MES)/ 2-N-morpholinoethanesulfonate	6.15	5.2–7.1
KH ₂ PO ₄ /borate	7.5	5.8–9.2
KH ₂ PO ₄ /Na ₂ HPO ₄	7.2	6.1–7.5
Triethanolamine/triethanolaminate	7.8	6.9–8.3
Diethylbarbiturate/diethylbarbituric acid	8.3	7.5–8.5
Tris(hydroxymethyl) aminomethane	8.08	7.2–9.0
N- tris (hydroxymethyl)methylglycine	8.13	7.2–9.0
N,N, bis (2-hydroxyethyl)glycine	8.35	7.4–9.2
Boric acid/borate	8.25	7.6–8.9
Glycine/glycinate	9.78	8.2–10.1
Ethanolamine/ethanolaminate	9.5	8.6–10.4
Carbonate/hydrogen carbonate	10.1	9.2–11.0
Na ₂ HPO ₄ /PO ₄ ⁻³	11.5	11.0–12.0

Figura 144 - Lista dos materiais utilizados para tamponamento de soluções e respectivos intervalos de pH © (Wolbers, 2000, p. 17).

A Figura 144 apresenta uma lista dos materiais para tamponamento de soluções e os intervalos de pH em que estes funcionam como substâncias tampão. Uma vez que, de um modo geral, o intervalo de pH medido na superfície das obras se situava entre aproximadamente 4.5 e 6.0, os materiais utilizados para tamponar as soluções de limpeza foram o ácido acético, para as soluções mais ácidas, e a trietanolamina para as soluções mais básicas. Utilizar um pH o mais aproximado possível do pH da superfície é importante na medida em que apenas queremos remover sujidade, e não queremos que a solução interaja com os materiais constituintes da obra ao ponto de provocar danos nas obras. O intervalo de pH considerado seguro para os materiais constituintes de uma obra pictórica é entre 5.5 e 8.5 (Wolbers, 2000), e foi precisamente neste intervalo que trabalhamos. No entanto, como o valor máximo de pH registado na superfície das obras não ultrapassou 6.6, utilizámos a solução de pH 5.5 para a limpeza de quase todas as áreas das obras e quando necessário, o pH da solução foi ajustado ao pH da superfície a limpar.

Apesar de as soluções aquosas serem mais frequentemente associadas exclusivamente à remoção de sujidade, elas podem também ser utilizadas eficazmente na separação ou remoção de materiais mais problemáticos como revestimentos, tintas ou adesivos, apenas com algumas modificações simples da composição (Wolbers, 2000, p. 1). Na intervenção

de conservação das obras em estudo, o objetivo da limpeza com soluções aquosas foi o de remover apenas a sujidade superficial aderente (Figura 145 e Figura 146).

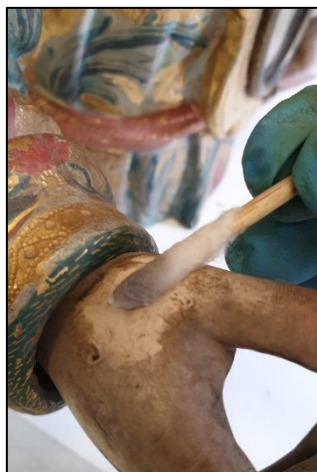


Figura 145 - Remoção de sujidade aderente por via húmida com solução aquosa. ©Diana Cunha, 2020



Figura 146 - Pormenor de carnação durante a remoção de sujidade aderente por via húmida com solução aquosa. ©Diana Cunha, 2020

6.4.2.2.3. Remoção de filmes de verniz oxidados/substâncias filmogéneas

A limpeza das áreas em que não foram utilizadas soluções aquosas, por não apresentarem tanta sujidade aderente, ou por serem sensíveis à humidade, como as áreas douradas e as policromadas a têmpera, foi efetuada com o solvente orgânico aromático Shellsol® A.

Após a remoção da sujidade aderente, tanto com as soluções aquosas, como com solvente, constatou-se a presença de alguns filmes de verniz oxidado, maioritariamente na forma de escorrências ou pequenas manchas, e localizados sobretudo nas áreas das carnações. Algumas peanhas, originalmente azuis, apresentavam uma tonalidade esverdeada uniforme devido ao amarelecimento do verniz. Porque em ambas as situações estes filmes alteravam a superfície, e interferiam com a correta fruição das obras na totalidade da sua componente estética, optou-se por remover essas camadas através do uso de solventes.

Antes do aparecimento dos vernizes sintéticos, os materiais utilizados para proteger as superfícies eram de origem natural e orgânica, pelo que se constituíam, na sua maioria, como materiais instáveis quimicamente, especialmente quando expostos à luz e oxigénio, estando assim mais sujeitos a alterações químicas que provocavam danos nas características físicas e nas propriedades óticas, tais como amarelecimento, escurecimento, perda de brilho ou perda de transparência, entre outras. Um verniz, quando envelhece, já não será solúvel nos mesmos solventes nos quais seria solúvel

quando fresco, e isto deve-se às alterações químicas que ocorrem no processo de envelhecimento, e que influenciam a solubilidade. De uma forma geral, quanto mais antigo for o verniz, mais polar terá de ser o solvente utilizado para a sua remoção, quando comparando com o mesmo tipo de verniz, mas fresco (Phenix & Wolbers, 2012, pp. 526–527).

Na escolha de um solvente para remoção de vernizes há uma característica que deve estar muito presente: o solvente deve ser eficaz o suficiente para remover o verniz, mas não deve ter qualquer efeito nas camadas subjacentes. Um dos principais riscos da limpeza é o de remover pigmentos das camadas cromáticas devido ao inchamento do aglutinante das mesmas. Quando as camadas subjacentes absorvem o solvente, há o risco de ele ficar retido mais tempo do que o suposto, e reduzir o poder de ligação do aglutinante da pintura, deixando os pigmentos vulneráveis à sua remoção pela ação mecânica do cotonete com o qual está a ser realizado o procedimento. Outro dos grandes riscos é a lixiviação que ocorre quando há solubilização do aglutinante, e sua conseqüente remoção que, ao provocar uma perda dos componentes plasticizantes, faz com que a camada cromática fique frágil e altere as suas propriedades óticas. O risco de retenção do solvente na camada cromática é então um fator a ter em conta ao executar este procedimento, pois este poderia acelerar a deterioração dos materiais originais, ou provocar novos processos de degradação, mesmo quando em concentrações baixas. Posto isto, qualquer substância utilizada para limpeza das superfícies, se não deixar o objeto naturalmente por evaporação, deve ser quimicamente benigna ou deve ser removida totalmente (Phenix & Wolbers, 2012, pp. 527–528).

Quando falamos da remoção de filmes de verniz, há dois conceitos que importa clarificar: solubilidade e remoção. *A remoção descreve a limpeza prática de um verniz de uma superfície usando um solvente líquido geralmente aplicado por meio de um cotonete enrolado ou esfregado na superfície; (envolve um certo grau de ação mecânica). A solubilidade, por outro lado, refere-se à atividade química de um determinado solvente para dissociar eficaz e substancialmente as moléculas que compõem o material em espécies individuais dispersas a um nível molecular dentro da fase líquida.* (Phenix & Wolbers, 2012, p. 532). Posto isto, uma grande parte dos vernizes não podem ser realmente solúveis, mas, através da combinação da ação do solvente com a ação mecânica do cotonete, podem ser removidos, isto porque a absorção do solvente vai alterar as propriedades físicas do verniz, que pode então depois ser removido da superfície com a

ação mecânica do cotonete. Basicamente, os solventes solubilizam ou dissolvem a camada que queremos remover, através do conceito “semelhante dissolve semelhante”, e podem ser utilizados sozinhos, ou em misturas de dois ou mais solventes. Essas misturas variam no parâmetro da polaridade de forma a aproximar os parâmetros de solubilidade da solução dos necessários para dissolver um revestimento específico (Stulik et al., 2004, p. 3).

Tendo em conta que não tínhamos conhecimento sobre a natureza dos filmes que queríamos remover, pois não tínhamos resultados analíticos para essas superfícies, a limpeza foi realizada de forma faseada e seletiva. Assim, antes da escolha do solvente, ou solução de solventes a utilizar, é aconselhável realizar uma série de testes em áreas pequenas e discretas. Estes testes permitiram avaliar a eficácia dos solventes, revelar informações sobre a natureza do revestimento que se está a remover, e se os pigmentos subjacentes apresentam alguma sensibilidade aos solventes utilizados. Há várias metodologias de teste disponíveis que consistem em observar os efeitos sobre o filme de verniz e nas camadas subjacentes, de uma variedade de solventes, ou mistura de solventes, que aumentam progressivamente em polaridade. Ao utilizarmos misturas de dois ou mais solventes, com parâmetros de solubilidade diferentes, conseguimos soluções com maior poder de solubilidade e seletividade (Phenix & Wolbers, 2012, p. 541). Para este efeito, nesta intervenção foi utilizada a metodologia de Cremonesi, que consiste em utilizar os solventes na forma pura, e em combinações, numa escala de polaridade crescente (Cremonesi, 2000; Cremonesi & Signorini, 2012). Para este efeito foram utilizados a ligroína, o etanol e a acetona. Da série de testes realizados, as soluções que se revelaram mais eficazes para a remoção das escorrências e manchas das carnações foram as misturas de 90% de ligroína e 10% de acetona, e de 70% de ligroína e 30% de acetona.

No caso particular da remoção dos filmes de verniz oxidados das peanhas, nenhum dos solventes, nem as misturas dos mesmos que foram utilizados nas carnações, se revelaram suficientemente eficazes. Como não sabíamos a natureza desses filmes, decidimos realizar um teste, numa pequena área, com uma solução de etanol e álcool benzílico, que se mostrou ser eficaz. O álcool benzílico é um poderoso solvente para remover vernizes mais resistentes (Liu, 2019), tanto sintéticos como naturais, tem um elevado ponto de ebulição e polaridade, mas tem a desvantagem de produzir alta retenção nas camadas policromas (Phenix, 2013a; Prati et al., 2018). A eficácia do álcool benzílico sozinho, bem como a adição de pequenas quantidades do mesmo em diferentes formulações de

soluções de solventes, tem demonstrado bons resultados na remoção de vernizes em pintura, comprovada por vários estudos (Burnstock & Learner, 1992; Carretti et al., 2010; Liu, 2019; Phenix, 2013b; Prati et al., 2018). O facto deste solvente possuir um ponto de ebulição elevado (204.7°C) (CAMEO, n.d.-b) faz com que a sua taxa de evaporação seja lenta, o que por sua vez faz com que aumente o tempo de contacto com a superfície (Phenix, 2013b, p. 72) eliminando o esforço de abrasão sobre a mesma. No entanto, a excessiva capacidade de penetração, juntamente com o ponto de ebulição elevado, provoca retenção nas camadas subjacentes e consequente inchaço das mesmas. Os estudos apontam para o facto de o inchaço induzido por solventes ser maior quando se utiliza uma mistura de uma substância polar e uma apolar, comparativamente com o inchaço provocado pelos solventes puros individualmente (Phenix, 2013b, p. 74). Em princípio, os materiais podem ser mais facilmente dissolvidos se numa solução for utilizado um solvente “bom” (com uma maior eficácia na remoção do verniz) e o segundo solvente interagir tão mal quanto possível com o material a remover (Zumbühl, 2019, p. 23). Por estes motivos optámos por utilizar uma solução de etanol e álcool benzílico a 3%, pois o etanol é também um solvente polar. Além disso, o etanol insere-se no grupo dos solventes (Phenix, 2013b, p. 73; Phenix & Sutherland, 2001), ao contrário do álcool benzílico, e apresenta uma menor retenção nas camadas cromáticas (Phenix & Sutherland, 2001, p. 56), devido também à taxa de evaporação ser mais rápida por apresentar um ponto de ebulição mais baixo (78.5°C) (CAMEO, n.d.-a).

Os géis de solventes, introduzidos cerca de 1980 por Richard Wolbers, oferecem vantagens comparativamente ao uso de solventes puros ou a mistura deles, mas devem ser vistos como um complemento ao uso de solventes orgânicos, e não como uma substituição (Stulik et al., 2004, p. 3). Um gel é uma solução espessada que se constitui como um veículo que transporta os componentes ativos de limpeza até à superfície a ser limpa. Eles permitem uma maior habilidade no controlo da aplicação dos agentes de limpeza aumentando o tempo de contacto do solvente com a superfície aumentando assim a eficácia do mesmo, controlando a penetração do mesmo e facilitando a limpeza de superfícies verticais como é o caso das esculturas e reduzindo a exposição à toxicidade dos solventes orgânicos. Uma taxa de evaporação mais lenta permite à solução penetrar de forma mais profunda na camada a solubilizar, ainda que de uma forma controlada, sem danificar as camadas policromas subjacentes (Khandekar, 2004). O motivo da escolha de

utilizar uma solução de solventes em gel prendeu-se com o facto de os géis permitirem um manuseamento menos tóxico do que com uma solução de solventes, mas principalmente porque estes diminuem a penetração do solvente, fazendo com que a ação seja exercida na camada de verniz, diminuindo assim o risco de lixiviação da superfície e de remoção de pigmentos.

Apesar da solução de álcool etílico e benzílico apresentar bons resultados na remoção do verniz oxidado das peanhas, optámos por gelificá-la, para diminuir ao máximo as consequências indesejadas provocadas pela alta retenção do álcool benzílico. Gelificando a solução, conseguimos manter a eficácia na remoção do verniz, enquanto a capacidade de penetração do álcool benzílico nas camadas subjacentes foi reduzida. Devido à forte eficácia deste solvente, o tempo de contacto necessário para o gel atuar na superfície era mínimo e, portanto, o gel não foi aplicado primeiramente sobre a superfície. Para efetuar a limpeza, o cotonete foi então embebido no gel e foram executados movimentos circulares, em pequenas áreas de cada vez, para evitar ao máximo o contacto do gel com a superfície pictórica e evitar a remoção de pigmento. Posteriormente, os resíduos remanescentes de gel na superfície foram removidos com um cotonete seco, e depois com um cotonete embebido num solvente apolar.

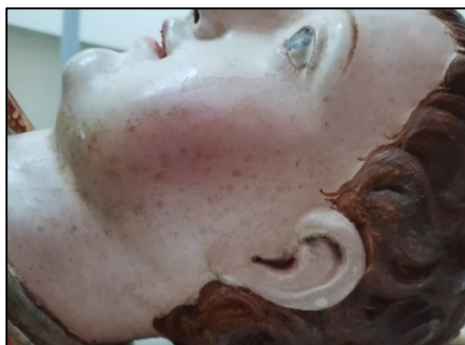


Figura 147 - Pormenor de substâncias filmogéneas envelhecidos em forma de manchas antes da sua remoção. ©Diana Cunha, 2019

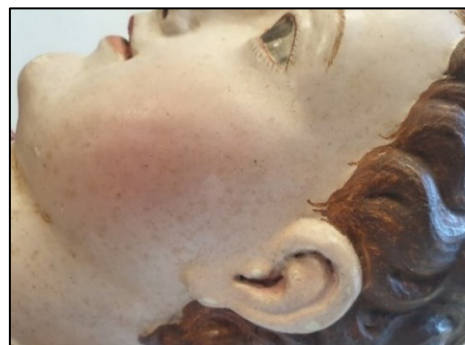


Figura 148 - Pormenor após a remoção dos filmes de verniz envelhecidos em forma de manchas. ©Diana Cunha, 2019



Figura 149 - Remoção do filme de verniz oxidado com gel de álcool etílico e álcool benzílico.
©Diana Cunha, 2020

6.4.2.3. Tingimento das camadas de preparação expostas

De entre as lacunas ao nível da superfície policroma, grande número dizia respeito a lacunas da camada cromática que deixaram as camadas de preparação branca subjacentes expostas, prejudicando a correta fruição e leitura das obras pois as preparações chamavam muito a atenção do espectador.

Dos diferentes tipos de lacunas das camadas policromas existentes nos bustos, apenas se optou por fazer a reintegração cromática nas áreas das carnações. Nas vestes e peanhas, as lacunas que deixavam o suporte de madeira exposto foram deixadas assim e nas lacunas das camadas cromáticas que deixavam as preparações brancas expostas, interferindo visualmente na fruição das obras, foi feito o tingimento com um corante castanho de modo a aproximar a tonalidade da dos suportes de madeira. Para este efeito foi utilizado um corante vegetal (*vieux chêne*) diluído em água destilada, aplicado com um pincel fino, em várias camadas, até aproximar a tonalidade das áreas brancas o mais possível da tonalidade da madeira do suporte Figura 150 Figura 151. Este procedimento foi efetuado antes da aplicação do filme de verniz de isolamento intermédio pois caso contrário o corante não iria aderir às preparações e porque é reversível, sendo facilmente removido.



Figura 150 - Tingimento das camadas de preparação expostas no interior do relicário de S. Gregório Papa. ©Diana Cunha, 2019



Figura 151 - Tingimento das camadas de preparação expostas nas vestes de Santa Clara. ©Diana Cunha, 2020

6.4.2.4. Filme de verniz de isolamento

Com o objetivo de proteger as superfícies das etapas seguintes, nomeadamente o preenchimento e reintegração de lacunas, e também tornar essas etapas mais facilmente reversíveis, foi aplicada uma camada de verniz de isolamento. Além de conferir proteção e aumentar a reversibilidade das etapas seguintes, este filme de verniz intermédio permite uniformizar as cores originais, permitindo uma reintegração cromática mais correta, e também protege as superfícies da deposição de sujidade e abrasão, mas não deve interferir na aderência da massa de preenchimento (Calvo, 2002, p. 286).

A escolha do material vai depender do objetivo final do envernizamento, mas de uma forma geral, as propriedades a ter em conta na escolha da resina e solvente englobam o peso molecular, a T_g e o índice de refração, características semelhantes àquelas que influenciam as escolhas de adesivos (Newey et al., 1992, p. 111) e que já foram mencionadas anteriormente.

O peso molecular de uma resina influencia a viscosidade do verniz e por sua vez, os dois vão influenciar o índice de refração. Resinas de baixo peso molecular dão origem a superfícies mais brilhantes pois produzem reflexão especular da luz, enquanto as resinas de elevado peso molecular vão produzir superfícies mais opacas devido à flexão difusa. No entanto, o índice de refração de um filme de verniz, ou seja, o aspeto final que o filme tem, também é influenciado pela velocidade de secagem do verniz e quanto mais baixo o peso molecular e a viscosidade, maior será a capacidade do verniz em produzir filmes

regulares e, por consequência, mais brilhantes (Berns & René de la Rie, 2003, p. 74). Além destas, as próprias características da superfície e o método de aplicação também vão influenciar as propriedades óticas do aspeto final do verniz (Calvo, 2002, p. 297).

No que diz respeito a características do envernizamento, o ideal é aplicar filmes que sejam transparentes, inalteráveis e elásticos, que tenham a capacidade de saturar as camadas cromáticas, que confirmam proteção à superfície, que não sejam prejudiciais aos materiais das camadas cromáticas, e que a futura possível reversibilidade não ponha em risco a conservação da pintura subjacente, os materiais que constituem o verniz devem ser conhecidos, bem como as características de cada componente e, idealmente, os vernizes não deverão polimerizar nem alterar a sua cor (Calvo, 2002, p. 297; Goltz, Proctor, et al., 2012, p. 636).

Tendo em conta que o objetivo do envernizamento final das obras tinha um caráter mais de proteção e de saturação das cores, sem conferir brilho, e tendo em conta os restantes requisitos mencionados, optou-se por aplicar à trincha um adesivo acrílico numa concentração baixa (Paraloid® B-72 a 3% em Shellsol® A) pois esta resina tem um elevado peso molecular (65.128) e um índice de refração baixo (1.487), originando superfícies menos brilhantes, características desejáveis nesta situação, em que apenas se pretende que os filmes de verniz protejam a superfície dos preenchimentos que iram ser realizados posteriormente, e uma T_g de 40°C que garante a resistência da película e previne o risco de aderência de poeiras à superfície.

6.4.2.5. Preenchimento de lacunas ao nível da camada de preparação e camada cromática

O preenchimento de lacunas consiste em aplicar uma massa de preenchimento com o objetivo de preencher o espaço vazio nas mesmas e servir de base para a reintegração cromática. O objetivo deste procedimento é o de conferir uma estrutura similar à original para completar esteticamente as perdas existentes, cumprindo os mesmos princípios que as camadas de preparação originais. O preenchimento de lacunas deve-se limitar exclusivamente à área da lacuna, e não sobrepor a superfície original circundante; deve ser reversível e inócuo. Uma massa de preenchimento é constituída por um adesivo e uma carga. Os adesivos podem ser naturais ou sintéticos e as cargas mais utilizadas são o carbonato e o sulfato de cálcio (Calvo, 2002, p. 286) mas idealmente, a massa deve ser

preparada do mesmo modo que as preparações originais das obras: com cola de coelho e gesso (Calvo, 1997, p. 95).

O preenchimento de lacunas é de extrema importância já que irá ditar o resultado final dos repintes, que por sua vez são o primeiro elemento mais determinante no acabamento estético da obra. Este procedimento consiste em preencher com uma massa as lacunas existentes na superfície pictórica de modo que fiquem ao mesmo nível que a restante policromia. Essas massas são constituídas por um aglutinante e uma carga e devem ter uma boa aderência ao suporte sobre o qual vão ser aplicadas, a sua cor deve ser o mais próxima possível da cor do material preparatório original, para facilitar a posterior tonalização/reintegração e devem ser fáceis de preparar e de aplicar. A contração que se produz quando o solvente evapora deverá ser mínima de modo a evitar a formação de fissuras. Fatores como a resistência e flexibilidade devem ser tidos em conta na medida em que se a massa se tornar mais rígida do que o próprio suporte, não se irá adaptar aos movimentos do mesmo correndo assim o risco de quebrar. A estabilidade é outra característica importante na medida em que a massa deve ser estável com as alterações de humidade e temperatura, para não fissurar, devem ser reversíveis, mas não demasiado solúveis, e a porosidade deve ser semelhante à das zonas circundantes para evitar brilhos excessivos ou zonas mate.

O sucesso dos preenchimentos depende de vários fatores tais como: serem reversíveis, os materiais devem ser compatíveis com os materiais originais das obras e com os materiais a utilizar nos tratamentos subsequentes; os materiais de preenchimento não devem reagir em demasia às alterações ambientais e, por fim, os métodos e materiais da reintegração devem ser definidos anteriormente aos preenchimentos pois irão condicionar a escolha dos materiais a usar (Fuster-López, 2012, p. 587).

As massas de preenchimento também promovem o reconhecimento ou não reconhecimento das reintegrações. O estado final da superfície dos preenchimentos é essencial à obtenção de uma boa reintegração cromática, ainda mais quando se opta pelo método de reintegração mimético. Esta foi a técnica de reintegração escolhida e por esse motivo, as massas de preenchimento devem estar niveladas à altura da camada cromática e devem simular as superfícies texturadas da pintura original (Bailão, 2010, p. 37). Como a reintegração apenas foi efetuada nas áreas das carnações, executadas a óleo e com um aspeto liso e brilhante, as massas de preenchimento foram niveladas com lixas de diferentes granulometrias, enroladas em bastonetes para não provocar abrasão nas

camadas originais circundantes, e polidas com camurça para facilitar a obtenção do aspeto de superfície lisa e brilhante, semelhante às áreas circundantes.

Optou-se por realizar apenas o preenchimento de lacunas nas áreas das carnações com fins estéticos, pois entendeu-se que o preenchimento e reintegração das lacunas localizadas nas áreas de carnação era essencial para devolver às obras o seu carácter estético e devocional, mas esta etapa é necessária para manter a estabilidade da policromia pois as lacunas de policromia deixam o suporte mais exposto à degradação através das variações de humidade e temperatura e da ação da luz.

Para o preenchimento das lacunas de policromia nas áreas de carnação (Figura 152 e Figura 153) optou-se por utilizar uma massa à base de carbonato de cálcio e cola de coelho com a adição de litopone, um pigmento branco constituído por 30 % de sulfureto de Zinco e 70% de sulfato de Bário (Cruz, 2000, p. 3). A concentração utilizada para a cola de coelho foi de 1:13 em volume em água destilada, e a proporção do pigmento em relação à carga foi de 1:3. A massa foi aplicada em finas camadas, deixando secar totalmente entre aplicações, para evitar e minimizar a contração do preenchimento após a evaporação da água (Fuster-López, 2012, p. 594). Optou-se por utilizar o carbonato de cálcio para ser distinto das camadas originais que através de análises químicas se identificaram como sendo sulfato de cálcio, e o litopone, por ser um pigmento industrial, foi adicionado, não só para tornar a massa mais opaca, mas também para permitir identificar este tratamento como uma intervenção posterior, em futuras análises. Esta massa apresenta as vantagens de ser totalmente compatível com os materiais originais das obras, o seu comportamento ser conhecido e previsível, ser de fácil preparação, aplicação e nivelamento, e de apresentar boa elasticidade e aderência.



Figura 152 - Preenchimento de lacunas da camada cromática na mão de um Santo Mártir de Sebaste. ©Diana Cunha, 2020

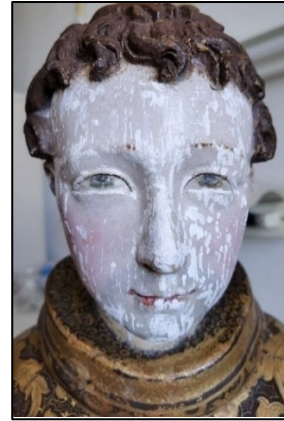


Figura 153 - Pormenor do rosto de Santo Franciscano (não identificado) após preenchimento de lacunas da camada cromática. ©Diana Cunha, 2020

6.4.2.6. Reintegração cromática

A reintegração cromática constitui-se como uma técnica de restauro que tem como principal objetivo minimizar as interferências temporais e de manuseio da obra tais como as lacunas, fissuração e desgastes, reconstituindo desse modo a sua integridade pictórica (Bailão, 2010, p. 17).

Este procedimento é um dos que levanta mais questões relativamente à decisão da sua execução, ou não execução e é fortemente dependente não só do tipo de obra, sua função, local de exposição, proprietário e até mesmo do conservador. Quando se opta pela não intervenção de reintegração, o aspeto histórico da obra está a ser preservado em detrimento do carácter estético. A escolha da não reintegração pode dever-se a fatores como a extensão, tipo e localização de lacunas não afetarem negativamente o carácter estético, mas também a funcionalidade da obra e se vai ser exposta no futuro, ou não. Quando se opta por reintegrar têm de se ter em conta fatores como a extensão, tamanho e forma das lacunas, a função e o carácter das obras, e se existe documentação que permita constatar o aspeto original, no caso de as lacunas serem muito extensas. No caso de esculturas religiosas, de como são exemplo os bustos da Madre de Deus, e como já mencionado anteriormente na parte introdutória do capítulo, as esculturas representam figuras de santidade e os crentes não admitiriam que a fruição das mesmas na sua totalidade estivesse impedida por lacunas que causam distúrbios na leitura. Por esse motivo, optámos por reintegrar as áreas de carnação com uma técnica que apenas permite as lacunas serem reconhecidas a uma proximidade com as mesmas. Ainda, no que diz

respeito aos critérios desta etapa, também aqui os fatores estabilidade e reversibilidade são importantes. Ao realizar reintegrações pretende-se que os materiais usados sejam distintos dos originais, para evitar criar falsificações, que não degradem a pintura original, que se mantenham estáveis e inalteráveis com o tempo e que sejam reversíveis (Bailão, 2010).

Na década de 40 do séc. XX começou a utilizar-se a aguarela como material de reintegração para executar a técnica do *tratteggio* porque, para além de ser um material distinto dos originais da pintura, é um material estável, reversível e por ser insolúvel em solventes orgânicos, permite que o verniz da pintura seja removido sem interferir com as reintegrações em possíveis intervenções futuras. O material utilizado para a reintegração cromática dos bustos foi o guache, que é um material muito semelhante à aguarela, mas com maior opacidade. Os guaches utilizados foram os da marca *Winsor&Newton*⁷⁴ que apresentam um elevado teor de pureza, estabilidade, poder de cobertura e permanência das cores (Bailão, 2010, p. 50).

Para obter os tons certos para reintegração, os guaches foram diluídos em água e, para compensar essa diluição, e possível consequente perda de brilho, foi adicionada goma arábica. As cores foram misturadas na paleta, até se obter o tom semelhante à zona que circunda a lacuna. Um bom aglutinante deve ser flexível, estável, resistente à foto-oxidação, compatível com os pigmentos a utilizar e ter uma viscosidade adequada (Bailão, 2010, p. 111) .

A técnica de reintegração escolhida foi a mimética que consiste em imitar a cor e a textura das áreas circundantes, igualando o aspeto destas ao aspeto das cores originais circundantes, com o objetivo de se tornar invisível a olho nu (Figura 154 e Figura 155). Esta técnica pode facilmente ser considerada como uma falsificação, mas se for realizada com respeito pelo original e for circunscrita à lacuna, utilizando materiais diferentes dos materiais originais e que sejam reversíveis, é uma técnica considerada como uma solução versátil, por se adequar a qualquer estilo de pintura (Bailão, 2010, p. 93).

⁷⁴ Esta é a marca de guaches mais utilizada pelos conservadores-restauradores em Portugal (Bailão, 2010, p. 50).



Figura 154 - Reintegração cromática das lacunas do rosto de Santo Franciscano (não identificado). ©Diana Cunha, 2020



Figura 155 - Pormenor do rosto de Santo Franciscano (não identificado) durante a reintegração cromática das lacunas. ©Diana Cunha, 2020

6.4.2.7. Aplicação de filme de verniz de proteção final

O envernizamento é, geralmente, a última etapa de uma intervenção de conservação e restauro e, além de influenciar a longo prazo a conservação da policromia, tem consequências óticas e estéticas importantes. Esta etapa serve então dois propósitos principais: o de melhorar o aspeto da camada cromática e o de protegê-la. Ao nível de melhoria do aspeto, ao preencher defeitos na superfície, reduzindo assim a dispersão da luz e aumentando a interação luz-pigmento, a camada de verniz vai conferir à policromia um aspeto mais saturado, e escuro, típico de uma camada cromática fresca e intacta. Nas áreas executadas a óleo, como algumas carnações, é isto que se pretende. No entanto, nas áreas mate, executadas a têmpera, o objetivo da aplicação do verniz final é o de uniformizar a superfície em termos óticos, eliminando possíveis manchas, tal como se verificava nas vestes castanhas de alguns santos franciscanos. Ao nível de proteção, as camadas de verniz protegem as camadas cromáticas da abrasão e da deposição de poeiras (Erhardt, 1994, p. 29), mas também protegem contra a ação fotoquímica da luz visível, dos agentes químicos e biológicos do ambiente, da humidade e da deposição de pó (Calvo, 2002, p. 297). Além disso, dependendo do verniz utilizado, esta etapa pode contribuir para a consolidação das camadas pictóricas (Goltz, Proctor, et al., 2012, p. 636).

Depois de concluída a reintegração, e da remoção de poeiras com trinchas macias, foi utilizada a resina acrílica Paraloid® B-72 a 3%, diluída no hidrocarboneto aromático

Shellsol® A e o procedimento foi realizado numa *hotte* (câmara de extração), não só para também minimizar a contaminação do ambiente com os químicos presentes no verniz, mas também para diminuir o risco de deposição de pó e poeiras na superfície enquanto a película não secava totalmente. Foi utilizada uma concentração de adesivo baixa para manter o respeito pelo brilho original das obras: as carnações a óleo, polidas, ainda apresentavam o seu aspeto brilhante natural, e a baixa concentração de adesivo permitiu manter esse nível de brilho, ao mesmo tempo que não conferiu brilho às áreas de pintura a têmpera, como os estofados, que têm um aspeto mate. A nível ótico, o objetivo foi apenas o de saturar as cores visíveis. No interior dos recetáculos das relíquias aos quais foi possível aceder, e tendo em conta que estes foram decorados com lacas aplicadas sobre a folha metálica, foi utilizada uma concentração de resina mais elevada, a 5%, para proporcionar maior brilho, de modo a corresponder ao brilho que essas lacas originalmente conferiam nessas áreas. Em algumas obras, nomeadamente nos santos franciscanos, foi necessário repetir várias vezes a aplicação do verniz em áreas que, por serem constituídas por pigmentos castanhos e pretos, que absorvem mais aglutinante e, ao absorverem mais o verniz, resultavam num aspeto heterogéneo e cores menos saturadas.

6.4.3. Considerações finais de capítulo

Como vimos, de uma forma geral, a intervenção de conservação e restauro era essencial, não só para preservar os materiais originais do suporte, e os revestimentos policromos, mas principalmente porque permitiu recuperar um aspeto visual digno destas obras, de grande qualidade técnica, formal e decorativa. Os passos da intervenção que contribuíram para esta questões foram essencialmente a limpeza das superfícies, com a remoção de, não só a sujidade superficial e agregada, mas também os filmes de verniz oxidados, que desvirtuavam o aspeto das obras. A sujidade superficial acumulada e agregada provocava o escurecimento das carnações, e impossibilitava que os elementos decorativos dourados brilhassem. Apesar de não ter sido ainda possível concluir a intervenção de todos os 42 bustos, o tratamento de quase metade da coleção foi concluído, ou fico muito perto de o ser.

Sendo que um dos objetivos do presente trabalho era o de valorizar esta coleção de relicários, o tratamento de conservação e restauro foi fulcral para se atingir esse objetivo,

mesmo que ainda não concluído na totalidade. No futuro pretende-se terminar a intervenção das peças, para que todas possam ser expostas com o máximo esplendor e segurança. Se nenhuma ação interventiva fosse tomada, além de não ser possível recuperar o esplendor quase original das obras,

A intervenção de conservação e restauro descrita neste capítulo representa um esforço significativo para preservar e proteger uma importante componente do nosso património cultural. Ao longe deste capítulo, detalhámos os passos e as técnicas que foram utilizadas para conservar as obras e devolver-lhes um estado de beleza e estabilidade, que ecoa a sua glória original, e permitirá que a sua existência se continue a prolongar no tempo, para que possam ser apreciadas nos séculos vindouros. Apesar de não ter tido um carácter urgente, excetuando as sete obras cujo estado de conservação foi considerado mau e/ou deficiente, e pelas quais iniciámos os tratamentos, esta intervenção era necessária, devido ao potencial de se continuarem a degradar e haver uma perda ainda mais extensa de partes do suporte, ou dos revestimentos policromos, representando assim um risco para a sua sobrevivência a longo prazo.

Enfatizamos a abordagem ética e científica que orientou cada fase do processo, no qual cada decisão foi baseada numa extensa pesquisa bibliográfica e análise científica, garantindo que o trabalho fosse fundamentado em princípios sólidos, e sempre com respeito pela autenticidade das obras e pela compatibilidade com os materiais originais.

Os resultados desta intervenção são evidentes, não apenas na aparência das esculturas, mas também na preservação da sua história e significado cultural, e devocional. Nos APÊNDICES F podem ser consultados os registos fotográficos comparativos do antes e depois da intervenção dos bustos já intervencionados.

CONCLUSÃO

Esta investigação multidisciplinar traz pela primeira vez à luz o conhecimento aprofundado daquela que se constitui como uma coleção de bustos-relicários singular e de grande relevância no contexto histórico-artístico dos relicários, e a devoção a eles associada.

Cumprindo-se a metodologia estabelecida, e através do cruzamento dos resultados obtidos em cada uma das vertentes deste trabalho, conseguimos responder a cada uma das questões formuladas inicialmente:

- “Qual o período de execução das obras e de que forma poderiam ter estado dispostas no Convento? Existe documentação que ateste estas informações?” - Apesar de não ter sido possível localizar fontes de referência que indicassem ou sugerissem o período exato da execução dos bustos que compõem a coleção, de que forma integraram a mesma (por encomenda ou doação), e de que forma estariam originalmente dispostos antes da criação do armário-relicário, os resultados da análise formal, e da análise técnica e material, apontam para épocas de produção entre os séculos XVI e XVIII.

Da análise formal e decorativa vimos que os bustos que podem ser enquadrados na produção artística de finais do século XVI são aqueles que constituem o grupo da “Primeira Família”. Os bustos enquadrados na produção do século XVIII são o de Santa Teresa e de S. Francisco, que se distinguem dos demais pela posição dos braços e expressividade dos rostos, aliado ao movimento das vestes no busto de Santa Teresa. Todos os restantes, pela verticalidade, rigidez, e similaridade dos rostos, mãos e vestes, enquadram-se na produção do século XVII, podendo haver casos que se aproximem mais do final do século. No entanto, sem documentação ou registos que atestem as suas proveniências, estas são hipóteses lançadas com base na nossa análise, e por comparação com o que se sabe da produção artística desse período. O que também se destaca desta análise, é a possível repetição de um mesmo modelo escultórico que terá servido de base para a produção dos bustos, e que se explica no contexto do funcionamento das corporações dos ofícios, em que os conhecimentos eram passados de mestres para discípulos, ao longo de muitas gerações, o que se verifica também na técnica e materiais das camadas policromas. A análise formal, aliada ao estudo iconográfico, permitiu também levantar hipóteses na disposição original dos bustos no coro-alto, antes de serem recolhidos no armário-relicário.

O estudo analítico permitiu concluir que os materiais e técnicas são semelhantes em todos os bustos, e replicam as práticas artísticas do mesmo período, respondendo assim à última questão “A produção deste tipo de obra escultórica teria uma técnica própria associada, ou seguia as práticas artísticas da demais imaginária dos mesmos períodos?”. De um modo geral, os materiais empregues na execução destas obras enquadram-se no que, até hoje, foi publicado sobre a pintura nacional coetânea: suportes maioritariamente em madeira de espécies folhosas, execução num só bloco de madeira ao qual foram adicionadas peças para complementar o volume principal, camadas de preparação de sulfato de cálcio, na forma anidra e dihidratada, com aglutinante proteico, bolo predominantemente caulínico em aglutinante proteico, folhas de ouro de elevada quilatagem, constituídas por ligas de Au, Ag e Cu, ou apenas Au e Ag; de , e uma paleta ampla de pigmentos, sendo os mais frequentes o branco de chumbo, o vermelhão e a azurite, mas também frequente a hematite, o amarelo de chumbo e estanho e o esmalte. Os restantes (umbrá, massicote, negro de carvão, índigo, malaquite, verdigris) são utilizados pontualmente. Confirma-se a utilização da técnica de têmpera (de cola proteica) para a execução dos estofados. Nas carnações os resultados obtidos não permitem estabelecer uma conclusão relativamente à preferência pela técnica a óleo ou têmpera. A identificação do azul da Prússia em sete bustos, enquadra a execução dessas repolicromias no séc. XVIII, não havendo indícios de ter havido intervenções posteriores a esse período.

Os dados analíticos recolhidos durante as diversas campanhas, mais do que alimentar as conclusões presentes nesta tese, alimentarão outros estudos comparativos que permitam aprofundar o conhecimento de obras similares produzidas no mesmo contexto histórico e/ou geográfico.

- “Haveria um discurso iconográfico inicial que se perdeu com o tempo? Poderá ser compreendido e eventualmente restaurado?”. “Porquê a representação destes santos, e não outros? Qual a relevância dos mesmos no panorama religioso do convento?” – Numa primeira abordagem iconográfica, foram formados diferentes agrupamentos consoante os temas iconográficos, confirmados depois pela análise individual e pelo estudo hagiográfico de cada um dos elementos que constitui esta coleção. Isto permitiu responder à questão que visava compreender se teria existido um discurso iconográfico inicial, e que acreditamos ter respondido com o discurso proposto nesta tese. Ainda que através de suposições, com base na nossa análise, acreditamos também ter respondido à questão de porquê a representação daqueles/destes santos. Não obstante, frisamos que esta é uma

questão difícil de ser respondida, e que as verdadeiras motivações por detrás da criação deste núcleo de relicários, estão longe de ser totalmente compreendidas.

É nosso desejo que os assuntos relacionados com este estudo sejam aprofundados em novas investigações. Alguns dos pontos que não nos foi possível abordar neste trabalho prendem-se com a necessidade de dar continuidade ao estudo dos métodos construtivos do suporte, já que são escassos os estudos que se debruçam sobre este tema; a análise dos padrões decorativos representados nas vestes, e comparação com têxteis, e representações de têxteis em pintura da época, que seriam um importante contributo na compreensão do período em que terá sido feita a reforma policroma; a continuação do estudo analítico, para um conhecimento da coleção mais aprofundado, incidindo sobre algumas das questões que fomos deixando em aberto ao longo do trabalho.

Cumprem-se, desta forma, os objetivos inicialmente propostos, pois estamos certos de que este estudo constitui uma base sólida para o estabelecimento de relações futuras entre práticas nacionais e de outros contextos, reavaliando noções de centros e periferias. Este trabalho é um contributo que estimamos relevante para a valorização deste património, não só para investigadores que se debruçam sobre o tema, mas também para o público em geral. Através da conservação da coleção e conseqüente exposição, com a disponibilização das informações mais relevantes adquiridas neste trabalho, damos a conhecê-la ao público em geral que, através desse contacto, se possa apropriar da coleção, divulgando-a, e protegendo-a, pois só informando a pudemos preservar.

LISTA DE PUBLICAÇÕES E COMUNICAÇÕES RELACIONADAS COM A INVESTIGAÇÃO

Artigos

Cunha, D., Pais, A., Barata, C., Camarneiro, N., Candeias, A., Ferreira, T., & Valadas, S. (2019). ARCAer Project. Architectures and Reliquaries - Conservation and analysis of antique ensembles of reliquaries. In S. Albuquerque, T. Ferreira, M. de F. Nunes, A. C. de Matos, & A. Candeias (Eds.), *Web of Knowledge. A look into the Past, embracing the Future* (pp. 82–86). Sílabas e Desafios.

Posters

Pais, A., Cunha, D., Barata, C., & Camarneiro, N. (2019). Recovering the Light of the Divine. The Sanctuary of Madre de Deus Convent. *Conserving the Ephemeral: Light*.

Cunha, D., Pais, A., Barata, C., Camarneiro, N., Candeias, A., & Ferreira, T. (2019). ARCAer PROJECT Conservation and analytical study of antique ensembles of reliquaries. First results. *TechnArt*.

Comunicações orais

Barata, C., Pais, A., Camarneiro, N., Cunha, D., Ferreira, T., Nunes, M., Cardoso, A. M., & Manhita, A. (2021). The hidden secrets beyond a box. ARCAer PROJECT - Conservation and analytical study of antique ensembles of reliquaries. *IRUG14*.

Pais, A., Barata, C., Cunha, D., & Camarneiro, N. (2021). “Hortus conclusus”. The divine garden at the Reliquary-Choir of Madre de Deus Convent. *I International Conference on Relic Studies - RelicS 2021*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 40 *Holy Martyrs of Sebaste.* (n.d.). <https://www.Oca.Org/Saints/Lives/2020/03/09/100706-40-Holy-Martyrs-of-Sebaste>.
- 40 *Martyrs of Sebaste.* (n.d.). <https://www.Cappadociahistory.Com/Post/40-Martyrs-of-Sebaste>.
- Afonso, P. C. F. (2009). *O retábulo em Setúbal* [Mestrado em História da Arte Portuguesa]. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve.
- Alberto Casimiro, L. (n.d.). *A iconografia franciscana nos retábulos quinhentistas: Um legado original Considerações prévias.*
- Alcântara, F. A. (2006). Pirólise associada à cromatografia gasosa e espectrometria de massa aplicada a estudos de caracterização química da matéria orgânica do solo. In R. OSCOE, F. M. MERCANTE, & J. C. SALTON (Eds.), *Dinâmica da matéria orgânica do solo em sistemas conservacionistas: modelagem matemática e métodos auxiliares* (pp. 281–303). Embrapa Agropecuária Oeste.
- Ali, A., Chiang, Y. W., & Santos, R. M. (2022). X-Ray Diffraction Techniques for Mineral Characterization: A Review for Engineers of the Fundamentals, Applications, and Research Directions. *Minerals*, 12(2). <https://doi.org/10.3390/min12020205>
- Amore, A. (1998). Sebastia, XL martiri di. In J. Villot (Ed.), *Bibliotheca sanctorum: Enciclopedia dei santi : Vol. XI* (4th ed., pp. 768–771). Città Nuova.
- Amore, A., Boyle, L., Cignitti, B., Daniele, I., del Re, N., D’Haenens, A., Didier, J.-C., Fernández Alonso, J., Gordini, G. D., Lucchesi, G., Rabikauskas, P., Rimoldi, A., Sauget, J.-M., & Spadafora, F. (1996). *Bibliotheca sanctorum: Enciclopedia dei santi: Vol. VIII* (F. Caraffa, Ed.; 2^a). Città Nuova.
- Amore, A., Boyle, L., Cignitti, B., Daniele, I., del Re, N., D’Haenens, A., Didier, J.-C., Fernández Alonso, J., Gordini, G. D., Lucchesi, G., Rimoldi, A., Sauget, J.-M., & Spadafora, F. (1996). *Bibliotheca sanctorum: Enciclopedia dei santi : Vol. VII* (F. Caraffa, Ed.; 2^a). Città Nuova.

- Amore, A., & Celletti, M. C. (1996). Lucia, santa, mártire di Siracusa. In P. Ciriaci (Ed.), *Bibliotheca sanctorum: Enciclopedia dei santi: Vol. VIII* (2ª, pp. 241–257). Città Nuova.
- ANTT. (n.d.). *Igreja da Madre de Deus. Levantamento das obras da Igreja da Madre de Deus feito por Manuel de Figueiredo [Manuscrito digitalizado]*. <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4740855>
- ANTT. (1856). *Inventário de extinção do Convento da Madre de Deus de Xabregas de Lisboa (1856 - 1934). Ministério das Finanças, Convento da Madre de Deus de Xabregas de Lisboa, cx. 1949 [Manuscrito digitalizado]*. Ministério das Finanças.
- Arfè, G., Mondillo, N., Balassone, G., Boni, M., Cappelletti, P., & Di Palma, T. (2017). Identification of Zn-bearing micas and clays from the cristal and Mina Grande zinc deposits (Bongará Province, Amazonas Region, Northern Peru). *Minerals*, 7(11). <https://doi.org/10.3390/min7110214>
- Ashurst, N., & Ashurst, J. (1988). *Practical building conservation: Metals* (Vol. 4). Ashgate Publishing Limited.
- Bailão, A. (2010). *Metodologia e técnicas para a reintegração cromática em pintura de cavalete [Mestrado]*. Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.
- Balboni, D., Bronzini, G. B., & Brandi, M. v. (1998). Caterina di Alessandria, santa, martire. In *Bibliotheca sanctorum: Enciclopedia dei santi: Vol. III* (4ª, pp. 954–978). Città Nuova.
- Ballestrem, A. (1987). The Conservator-restorer: a definition of the profession. *Museum*, 156(4), 231–233.
- Barata, C. (2008). *Caracterização de materiais e de técnicas de policromia da escultura portuguesa sobre madeira de produção erudita e de produção popular da Época Barroca [Mestrado]*. Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa.
- Barata, C. (2015a). *Materiais E Técnicas De Policromia Da Talha Barroca Erudita E Popular Do Noroeste De Portugal*. 776.

- Barata, C. (2015b). *Materiais E Técnicas De Policromia Da Talha Barroca Erudita E Popular Do Noroeste De Portugal* [PhD]. Universidade de Aveiro.
- Barata, C., Cruz, A. J., Carballo, J., Coroado, J., & Araújo, M. E. (2012). Ground layers in Portuguese Baroque polychrome wooden sculptures: analytical results versus documentary sources. *The Artist's Process. Technology and Interpretation*, 200–201.
- Barroca, M. J. (2022). A madeira e o sagrado: as lipsanotecas medievais portuguesas. In F. DCTP & CITCEM (Eds.), *Suportes do Património: Vol. I* (pp. 31–55). <https://hdl.handle.net/10216/147616>
- Barrón García, A. A., & Criado Mainar, J. (2015). Bustos-relicarios napolitanos de 1608 en la Colegiata de Borja. *Cuadernos de Estudios Borjanos LVIII*.
- Baydal Sala, V. (2010). Santa Tecla, San Jorge y Santa Bárbara: Los monarcas de la Corona de Aragón a la búsqueda de reliquias en Oriente (siglos XIV-XV). *Anaquel de Estudios Árabes*, 21, 153–162.
- Berns, R. S., & René de la Rie, E. (2003). Exploring the optical properties of picture varnishes using imaging techniques. *Studies in Conservation*, 48(2), 73–82. <https://doi.org/10.1179/sic.2003.48.2.73>
- Berrie, B. H. (Ed.). (2007). *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics: Vol. IV*. Archetype Publications.
- Bidarra, A. (2018a). *Composição e tecnologia da folha de ouro: os retábulos barrocos dos sécs. XVII e XVIII do noroeste de Portugal*. [PhD]. Universidade de Aveiro.
- Bidarra, A. (2018b). *Composição e tecnologia da folha de ouro: os retábulos barrocos dos sécs. XVII e XVIII do noroeste de Portugal. 2018* [PhD]. Universidade de Aveiro.
- Bidarra, A., Buzanich, G., Coroado, J., & Rocha, F. (2018). Technological and compositional study of the gold leaf from Baroque altarpieces - basis for a research methodology. *Conservar Património*, 29, 41–50. <https://doi.org/10.14568/cp2016035>

- Bigalke Jr, R. J. (2011). Reliquaries. In G. T. Kurian (Ed.), *The Encyclopedia of Christian Civilization*. Wiley-Blackwell.
- Blasucci, A., & Zocca, E. (1998). Chiara da Assisi, fondatrice delle Clarisse, santa. In P. Ciriaci (Ed.), *Bibliotheca sanctorum: Enciclopedia dei santi: Vol. III* (4th ed., pp. 1202–1217). Città Nuova.
- Borges, C. M. (n.d.). A Representação Iconográfica de Santa Teresa: mística e plástica na Península Ibérica na época barroca. *Atas Do IV Congresso Internacional Do Barroco Ibero-Americano*, 379–389.
- Borsari, E., & Gassó, H. H. (2012). El Martirio de Santa Apolonia entre la Literatura y la Iconografía. In J. Paredes Nuñez (Ed.), *Lo Humano y lo Divino en la Literatura Medieval: Santos, Angeles y Demonios* (pp. 81–108). Universidad de Granada.
- Bouabdellah, M., Boukirou, W., Potra, A., Melchiorre, E., Bouzahzah, H., Yans, J., Zaid, K., Idbaroud, M., Poot, J., Dekoninck, A., & Levresse, G. (2021). Origin of the moroccan touissit-bou beker and jbel bou dahar supergene non-sulfide biomineralization and its relevance to microbiological activity, late miocene uplift and climate changes. *Minerals*, *11*(4). <https://doi.org/10.3390/min11040401>
- Brandão, E. (1998). *Esplendor e devoção: os relicários de São Roque*. Museu de São Roque, Santa Casa da Misericórdia.
- Brandt, J., Gramatke, C., & Wagner, I. (2019). THE POLYCHROME WOODEN SCULPTURES OF THE JESUIT REDUCTIONS IN PARAGUAY: A TECHNICAL STUDY. In A. H. Christensen & A. Jager (Eds.), *Trading Paintings and Painter's Materials: 1550-1800* (pp. 149–162). Archetype Publishing.
- Brito, C. (2015). *As remessas de ouro do Brasil durante o século XVIII. A sua utilização na talha dourada portuguesa* [Mestrado em História da Arte Portuguesa]. Universidade do Porto.
- Brufani, S. (2000). Antonio de Padua. In C. Leonardi, A. Riccardi, & G. Zarri (Eds.), *Diccionario de los Santos: Vol. I* (pp. 235–243). San Pablo.

- Bulcao, M. C. (2018). Musealias dos Mártires: A Musealização dos Bustos Relicários no Museu de Arte Sacra. *XII EHA Os Silêncios Na História Da Arte (2017)*, 453–459.
- Bulcão, M. C. (2020). *Os Bustos-relicários da igreja do antigo Colégio dos Jesuítas na Bahia: o potencial museológico comunicacional das imagens de arte sacra* [Pós-Graduação em Museologia, Universidade Federal da Bahia]. <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/33325>
- Burgio, L., & Clark, R. J. H. (2001). Library of FT-Raman spectra of pigments, minerals, pigment media and varnishes, and supplement to existing library of Raman spectra of pigments with visible excitation. *Spectrochimica Acta Part A*, 57, 1491–1521. www.elsevier.nl/locate/saa
- Burnstock, A., & Learner, T. (1992). Changes in the Surface Characteristics of Artificially Aged Mastic Varnishes after Cleaning Using Alkaline Reagents. *Studies in Conservation*, 37(3), 165–184.
- Caggiani, M. C., Cosentino, A., & Mangone, A. (2016). Pigments Checker version 3.0, a handy set for conservation scientists: A free online Raman spectra database. *Microchemical Journal*, 129, 123–132. <https://doi.org/10.1016/j.microc.2016.06.020>
- Calvo, A. (1997). *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos: De la A a la Z*. Ediciones del Serbal.
- Calvo, A. (2002). *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Ediciones del Serbal.
- Calvo, A., Santos, S., San Andrés, M., Sousa, M. J., & Cruz, A. J. (2013). As camadas preparatórias em retábulos e esculturas douradas e policromadas portuguesas. In V. Serrão, V. Antunes, & A. I. Seruya (Eds.), *AS PREPARAÇÕES NA PINTURA PORTUGUESA. SÉCULOS XV E XVI* (pp. 95–106). AS PREPARAÇÕES NA PINTURA PORTUGUESA. SÉCULOS XV E XVI.
- Calza, C., Oliveira, D. F., Freitas, R. P., Rocha, H. S., Nascimento, J. R., & Lopes, R. T. (2015). Analysis of sculptures using XRF and X-ray radiography.

- Radiation Physics and Chemistry*, 116, 326–331.
<https://doi.org/10.1016/j.radphyschem.2015.04.012>
- CAMEO. (n.d.-a). *Benzyl alcohol*. Cameo Materials Database.
https://cameo.mfa.org/wiki/Benzyl_alcohol
- CAMEO. (n.d.-b). *Ethyl alcohol*. Cameo Materials Database.
- Capelão, R. (2022). *El Culto de Reliquias en Portugal en los siglos XVI y XVII: Contexto, Norma, Función y Simbolismo*. CITCEM / Museu de São Roque / Santa Casa da Misericórdia de Lisboa no âmbito do projeto reliquiarum.
<https://doi.org/https://doi.org/10.21747/978-989-8970-45-9/cul>
- Cardoso, I. P. (2013). As Camadas Preparatórias Em Retábulos E Esculturas Douradas E Policromadas Portuguesas. In V. Serrão, V. Antunes, & A. I. Seruya (Eds.), *As Preparações Na Pintura Portuguesa Séculos XV E XVII* (pp. 167–176). Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Cardoso, M. I. P. (2010). *Gesso layers on Portuguese Baroque altarpieces: materials, practices and durability* [PhD]. University College London.
- Carretti, E., Natali, I., Matarrese, C., Bracco, P., Weiss, R. G., Baglioni, P., Salvini, A., & Dei, L. (2010). A new family of high viscosity polymeric dispersions for cleaning easel paintings. *Journal of Cultural Heritage*, 11(4), 373–380.
<https://doi.org/10.1016/j.culher.2010.04.002>
- Carvalho, A., Curvelo, A., & Távora Vilar, C. (Eds.). (2002). *Igreja da Madre de Deus: História, conservação e restauro*. Instituto Português de Museus.
- Carvalho, A. P., Vaz, M. F., Ferreira, M. M., & Pires, J. (2008). Gilded wood from the organ of the church of Santa Cruz (Coimbra). *Journal of the Brazilian Chemical Society*, 19(8), 1653–1658. <https://doi.org/10.1590/S0103-50532008000800029>
- Carvalho, G. (2016). *OS CATORZE SANTOS AUXILIADORES (breve biografia de cada um)*. Santos, Beatos, Veneráveis e Servos de Deus.
- Carvalho, M. J. V. (2003). Práticas de devoção e equipamentos litúrgicos numa casa monástica feminina: alguns exemplos da Madre de Deus de Lisboa. In A.

- Carvalho (Ed.), *O Presépio da Madre de Deus* (pp. 14–23). Instituto Português de Museus.
- Catarino, L., & Gil, F. P. S. C. (2014). Pigmentos de origem mineral: caso de estudo dos revestimentos do Centro Histórico de Coimbra. In P. Dinis, A. Gomes, & S. Monteiro-Rodrigues (Eds.), *Proveniência de materiais geológicos: abordagens sobre o Quaternário de Portugal* (pp. 227–241). Associação Portuguesa para o Estudo do Quaternário (APEQ).
- Cavallo, G. (2009). Alteration of azurite into paratacamite at the St Alessandro Church (Lasnigo, Italy). *Conservare Património*, 9, 5–11.
- Chierotti, L., & Celletti, M. C. (1995). Elisabetta, regina del Portogallo, santa. In P. Ciriaci (Ed.), *Bibliotheca sanctorum: Enciclopedia dei santi : Vol. IV* (3ª, pp. 1096–1099). Città Nuova.
- Choulet, F., Buatier, M., Barbanson, L., Guégan, R., & Ennaciri, A. (2016). Zinc-rich clays in supergene non-sulfide zinc deposits. *Mineralium Deposita*, 51(4), 467–490. <https://doi.org/10.1007/s00126-015-0618-8>
- Choulet, F., Charles, N., Barbanson, L., Branquet, Y., Sizaret, S., Ennaciri, A., Badra, L., & Chen, Y. (2014). Non-sulfide zinc deposits of the moroccan high atlas: Multi-scale characterization and origin. *Ore Geology Reviews*, 56, 115–140. <https://doi.org/10.1016/j.oregeorev.2013.08.015>
- CHSOS. (n.d.). *Prussian Blue*. Cultural Heritage Science Open Source. <https://chsopensource.org/prussian-blue-k-45202/>
- Coelho, B., & Quites, M. R. E. (2014). *Estudo da escultura devocional em madeira*. Fino Traço Editora.
- Cortea, I. M., Chiroșca, A., Angheluță, L. M., & Serîțan, G. (2023). INFRA-ART: An Open Access Spectral Library of Art-related Materials as a Digital Support Tool for Cultural Heritage Science. *Journal on Computing and Cultural Heritage*, 16(2), 1–11. <https://doi.org/10.1145/3593427>
- Cremonesi, P. (2000). *L'uso dei solventi organici nella pulitura di opere policrome*. il prato.

- Cremonesi, P., & Signorini, E. (2012). *Un approccio alla pulitura dei dipinti mobili. il prato.*
- Criado Mainar, J. (2015). Trento y la nueva hagiografía. Expresiones artísticas del culto a los santos de las iglesias locales en el arcedianado de Calatayud durante la Edad Moderna. *IX ENCUENTRO DE ESTUDIOS BILBILITANOS*, 549–572.
- Crimi, C. (2000). Águeda. In C. Leonardi, A. Riccardi, & G. Zarri (Eds.), *Diccionario de los Santos: Vol. I* (pp. 79–80). San Pablo.
- Cruz, A. J. (2000). A matéria de que é feita a cor Os pigmentos utilizados em pintura e a sua identificação e caracterização. *Instituto Politécnico de Tomar*, 1–25. <http://planbuildmanage.biz/~quintaci/wp-content/uploads/2008/04/a-materia-de-que-e-feita-a-cor.pdf>
- Cruz, A. J. (2007). Pigmentos e corantes das obras de arte em Portugal, no início do século XVII, segundo o tratado de pintura de Filipe Nunes. *Conservar Património*, 6, 39–51.
- Cruz, A. J. (2009). Os materiais usados em pintura em Portugal no início do século XVIII, segundo Rafael Bluteau. *ARTIS - Revista Do Instituto de História Da Arte Da Faculdade de Letras de Lisboa*, 7–8, 385–405.
- Cruz, A. J. (2013). Entre a tradição e a modernidade: os pigmentos ao dispor dos artistas e o conhecimento sobre esses materiais em Portugal no início do século XX. *Estudos de Conservação e Restauro*, 1(1), 93–112. <https://doi.org/10.7559/ecr.1.3168>
- Cruz, A. J., & in Alexandra Soveral Dias, A. E. C. (org.). (2007). Os Pigmentos Naturais Utilizados em Pintura. *Pigmentos e Corantes Naturais. Entre as Artes e as Ciências, Évora, Universidade de Évora*, 5–23. <http://scholar.google.com/scholar?hl=en&btnG=Search&q=intitle:No+Title#0>
- Cunha, D. (2017). *Intervenção de Conservação e Restauro e Estudo de Quatro Bustos-relicários da Igreja da Madre de Deus: Vol. I* [Dissertação de Mestrado, Universidade Católica Portuguesa]. <http://hdl.handle.net/10400.14/21969>

- Cunha, D., Barata, C., & Pais, A. (2018). Four Reliquary Busts from the former Monastery of Madre de Deus: Study and Conservation. *Estudos de Conservação e Restauro*, 8, 96–117. <https://doi.org/10.7559/ecr.8.14229>
- Curvelo, A. (2009). *Casa Perfeitíssima: 500 anos da fundação do Mosteiro da Madre de Deus 1509-2009* (A. Curvelo, Ed.). Museu Nacional do Azulejo.
- D. Hu, , A. Hasegawa, & S. Nakatsuka. (1997). Isolation and structure determination of laccaic acid F from lac-dye produced from Thai sticklac. *Heterocyclic Communications*, 3, 327–330.
- Dannemann, J. C. (2003). *Coleção de Bustos-relicários da Antiga Igreja do Colégio de Jesus de São Salvador da Bahia. Preservação de 30 esculturas do século XVII*. [Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, Universidade Federal de Minas Gerais]. <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/33325>
- Derrick, M. R., Stulik, D., & Landry, J. M. (1999). *Scientific Tools for Conservation Infrared Spectroscopy in Conservation Science*. The Getty Conservation Institute.
- di Fonzo, L., & Pompei, A. (1999). Francesco da Assisi, fondatore dei tre Ordini Francescani, santo. In P. Ciriaci (Ed.), *Bibliotheca sanctorum: Enciclopedia dei santi: Vol. V* (4^a, pp. 1052–1150). Città Nuova.
- di Fozo, L., & Papini, F. P. (1998). Bonaventura da Bagnoregio, cardinale, vescovo di Albano, Dottore della Chiesa, santo. In P. Ciriaci (Ed.), *Bibliotheca sanctorum: Enciclopedia dei santi: Vol. III* (4^a, pp. 239–283). Città Nuova.
- Dias, T., Portela, M., Oliveira, M. J., Murta, E., Cristina, B. D., & Serrão, V. (2015). God is in the detail. Gold, silver and polychromy. *Estudos De Conservação E Restauro*, 7, 35–51. <https://doi.org/https://doi.org/10.34618/ecr.7.9882>
- Díaz Martínez, S., & García Alonso, E. (2011). *Técnicas metodológicas aplicadas a la conservación-restauración del patrimonio metálico*. Ministério da Cultura.
- Díaz Pérez, A. M. (1996). Iconografía de Santa Úrsula y sus ejemplos en Canarias. *XI Coloquio de Historia Canario-Americana*, 209–224.

- Do, I., & Jesus, C. D. E. (2009). *Estudo de esculturas douradas e policromadas: preservação da coleção de bustos-relicários da antiga igreja do colégio de Jesus de Salvador. 2941–2955.*
- Doménech Carbó, M. T., & Yusá Marco, D. J. (2006). *Aproximación al análisis instrumental de pigmentos procedentes de obras de arte.* Universidad Politécnica de Valencia.
- Down, J. L. (2015). *Adhesive Compendium for Conservation.* Canadian Conservation Institute.
- Dyas, D. (2004). Medieval patterns of pilgrimage: a mirror for today? In C. Bartholomew & F. Hughes (Eds.), *Explorations in a Christian Theology of Pilgrimage* (pp. 92–109). Routledge.
- Dyas, D. (2017). To Be a Pilgrim. Tactile Piety, Virtual Pilgrimage and the Experience of Place in Christian Pilgrimage. In J. Robinson, L. de Beer, & A. Hardnen (Eds.), *Matter of Faith: An Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period* (pp. 1–7). The British Museum.
- Eastaugh, N., Walsh, V., Chaplin, T., & Siddall, R. (2004). *The Pigment Compendium: a Dictionary of Historical Pigments.* Elsevier Butterworth-Heinemann.
- E.C.C.O. (2002). *Diretrizes Profissionais I, II e III.* <https://Arp.Org.Pt/Etica/>. <https://www.ecco-eu.org/home/ecco-documents/>
- E.C.C.O. *Diretrizes Profissionais II – Código de Ética.* (2003). <https://Arp.Org.Pt/Etica/>.
- Erhardt, D. (1994). Paints Based on Drying-Oil Media. In V. Dorge & F. C. Howlett (Eds.), *Painted Wood: History and Conservation* (pp. 17–32). The Getty Conservation Institute.
- Esteban Lorente, J. F. (1990). Iconografía e Icnografía. In *Tratado de Iconografía.* Ediciones Istmo.
- Fabrino, R. J. H. (2012). GUIA DE IDENTIFICAÇÃO DE ARTE SACRA. In *SUPERINTENDÊNCIA DO IPHAN NO RIO DE JANEIRO.* Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

- Farias De Oliveira, J. (2017). *NIGER, SED FORMOSUS: A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE SÃO BENEDITO* [Dissertação de Pós-graduação]. UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO .
- Felici Castell, A. (2015). San Luis Obispo. Imágenes Valencianas de un Santo Apropriado. In J. M. Morales Folguera, F. Escalera Pérez, & F. J. Talavera Estes (Eds.), *Confluencia de la Imagen y la Palabra* (pp. 199–211). Universitat de València.
- Ferreira-Alves, N. (2004). O douramento e a policromia no Norte de Portugal à luz da documentação dos séculos XVII e XVIII. *Policromia: A Escultura Policromada Religiosa Dos Séculos XVII E XVIII - Estudo Comparativo Das Técnicas, Alterações E Conservação Em Portugal, Espanha E Bélgica*, 17–22.
- Ferreira-Alves, N. M. (1989). *A arte da talha no Porto na época barroca. Artistas e clientela. Materiais e Técnica*. Câmara Municipal do Porto.
- Franquelo, M. L., Duran, A., Castaing, J., Arquillo, D., & Perez-Rodriguez, J. (2012). XRF, μ -XRD and μ -spectroscopic techniques for revealing the composition and structure of paint layers on polychrome sculptures after multiple restorations. *Talanta*, 89, 462–469.
- Freitas, R. P., Ribeiro, I. M., Calza, C., Oliveira, A. L., Felix, V. S., Ferreira, D. S., Pimenta, A. R., Pereira, R. V., Pereira, M. O., & Lopes, R. T. (2016). Analysis of a Brazilian baroque sculpture using Raman spectroscopy and FT-IR. *Spectrochimica Acta - Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy*, 154, 67–71. <https://doi.org/10.1016/j.saa.2015.10.013>
- Fuster-López, L. (2012). Filling. In J. H. Stoner & R. Rushfield (Eds.), *Conservation of Easel Paintings* (pp. 586–606). Routledge.
- Garfagnini, G. C. (2000). Buenaventura. In C. Leonardi, A. Riccardi, & G. Zarri (Eds.), *Diccionario de los Santos: Vol. I* (pp. 407–415). San Pablo.
- Gettens, R. J., & Fitzhugh, E. W. (1966). Azurite and Blue Verditer. *Studies in Conservation*, 11(2), 54–61.

- Gobbo, L. de A. (2009). *APLICAÇÃO DA DIFRAÇÃO DE RAIOS-X E MÉTODO DE RIETVELD NO ESTUDO DE CIMENTO PORTLAND* [PhD]. Universidade de São Paulo.
- Goldstein, J. I., Newbury, D. E., Echlin, P., Joy, D. C., Lyman, C. E., Lifshin, E., Sawyer, L., & Michael, J. R. (2003). *Scanning Electron Microscopy and X-ray Microanalysis*. Springer US. <https://doi.org/10.1007/978-1-4615-0215-9>
- Goltz, M. von der, Birkenbeul, I., Horovitz, I., Blewett, M., & Dolgikh, I. (2012). Consolidation of flaking paint and ground. In J. H. Stoner & R. Rushfield (Eds.), *Conservation of Easel Paintings* (pp. 369–383). Routledge.
- Goltz, M. von der, Proctor, R. G., Whitten, J., Mayer, L., Myers, G., Hoeningwald, A., & Swicklik, M. (2012). Varnishing as part of the conservation treatment of easel paintings . In J. H. Stoner & R. Rushfield (Eds.), *Conservation of Easel Paintings* (pp. 635–657). Routledge.
- Gomes, S. A. (2009). Sagrados monumentos relíquias de mártires e de santos em Portugal. *REVISTA LUSÓFONA DE CIÊNCIA DAS RELIGIÕES*, 15, 59–84.
- Gómez González, M. L. (2000). *La restauración: Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte* (2ª). Ediciones Cátedra.
- Gordini, G. D., & Aprile, R. (1998). Barbara, santa, martire. In P. Ciriaci (Ed.), *Bibliotheca sanctorum: Enciclopedia dei santi : Vol. II* (3ª, pp. 760–767). Città Nuova.
- Gordini, G. D., Aprile, R., & Rigoli, A. (1998). Agata, santa, mártire. In P. Ciriaci (Ed.), *Bibliotheca sanctorum: Enciclopedia dei santi: Vol. I* (4ª, pp. 320–335). Città Nuova.
- Gordini, G. D., & Orienti, S. (1998). Apollonia di Alessandria, santa, martire. In P. Ciriaci (Ed.), *Bibliotheca sanctorum: Enciclopedia dei santi : Vol. II* (3ª, pp. 258–267). Città Nuova.
- Gracia Rivas, M., & Museo de la Colegiata de Borja. (2003). *El Museo de la Colegiata de Borja*.
- Grattan, D. W. (1980). Consolidants for degraded and damaged wood. *Proceedings of the Furniture and Wooden Objects Symposium*, 27–42.

- Grave, J. (2021). *Relicários portugueses em metal (séculos XVII e XVIII): tipologias, terminologia, obras e mecenas* [Mestrado]. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Grimaldi, K. O. (2018). *Policromia sobre madeira e pedra: Estudo e intervenção de 3 esculturas do Convento de Cristo - Tomar*. <http://hdl.handle.net/10400.26/28558>
- Gugumus, J. E., & Liverani, M. (1996). Orsola e compagne, vergini, sante, martiri. In P. Ciriaci (Ed.), *Bibliotheca sanctorum: Enciclopedia dei santi : Vol. IX* (3ª, pp. 1252–1271). Città Nuova.
- Guimarães, F. P. (2012). Proprium sanctorum: o culto a suas relíquias e a seus relicários. *População e Sociedade*, 20, 53–67.
- Hahn, C. (2010). What do reliquaries do for relics? *Numen*, 57(3–4), 284–316. <https://doi.org/10.1163/156852710X501324>
- Hespanhol, P., & Nunes, J. (2012). Conservação e restauro do retábulo-mor da igreja do Convento de Santo António, Penela. In G. Vasconcelos e Sousa & E. Vieira (Eds.), *VIII Jornadas de Arte e Ciência: Conservação e Restauro de Artes Decorativas de Aplicação Arquitectónica* (pp. 54–63).
- Hoadley, R. B. (1990). *Identifying Wood: Accurate Results with Simple Tools*. Taunton Press.
- Hobbs, R., Honeycombe, C., & Watkins, S. (2002). *Guide to Conservation for Metal Detectorists*. Tempus Publishing.
- Horie, C. V. (1987). *Materials for conservation: organic consolidants, adhesives and coatings*. Butterworth-Heinemann.
- Hradil, D., Grygar, T., Hradilová, J., & Bezdička, P. (2003). Clay and iron oxide pigments in the history of painting. *Applied Clay Science*, 22(5), 223–236. [https://doi.org/10.1016/S0169-1317\(03\)00076-0](https://doi.org/10.1016/S0169-1317(03)00076-0)
- Ibañez Fernández, J., & Criado Mainar, J. (2011). El arte al servicio del culto de las reliquias: Relicarios renacentistas y barrocos en Aragón. *Memoria Ecclesiae*, 35, 97–138.

- Joseph, E. M. M. (2009). *Application of FTIR Microscopy To Cultural Heritage Materials* [Doutoramento, Alma Mater Studiorum Università di Bologna]. <https://doi.org/10.6092/unibo/amsdottorato/1404>
- Josi, E., & Aprile, R. (1998). Agnese, santa, martire di Roma. In P. Ciriaci (Ed.), *Bibliotheca sanctorum: Enciclopedia dei santi : Vol. I* (4^a, pp. 382–411). Città Nuova.
- K4. (2001). Policromias da capela do solar dos Brasis: materiais e técnicas. *Monumentos, 14*, 106–115.
- Khandekar, N. (2004). Gelled SYstems: Theory and Early Appilcation. In V. Dorge (Ed.), *Solvent Gels for the Cleaning of Works of Art. The Residue Question* (pp. 5–11). The Getty Conservation Institute.
- Khandekar, N., & Schilling, M. (2001). A Technical Examination of a Seventeenth-Century Polychrome Sculpture of St Gines de la Jara by Luisa Roldan. *Studies in Conservation, 46*(1), 23. <https://doi.org/10.2307/1506880>
- KREMER. (n.d.). *Shellsol® A*. KREMER PIGMENTE. <https://www.kremer-pigmente.com/en/shop/solvents-chemicals-additives/70520-shellsol-a.html>
- Lamalfa Díaz, J. M. (2010). Arte y reliquias. La arqueta de Santa Eulalia en la catedral de Oviedo. In J. M. Lamalfa Díaz (Ed.), *Santa Eulalia: Mito y Realidad* (pp. 169–201). Ediciones de la Universidad de Oviedo.
- Lameira, F. (2020). *Retábulos no mundo português*.
- Lameira, F., Evaristo, C., & Loureiro, J. J. (2016). *Retábulos Relicários* (Vol. 13). Promontória Monográfica: História da Arte 13: Revista do Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve.
- Lameira, F., & Serrão, V. (2002). O retábulo protobarroco em Portugal (1619-1668). *Promontoria Monográfica, 1*, 55–88.
- Landau, A., Martellotti, G., Moioli, P., Scafè, R., Seccaroni, C., & Traversa, E. (1998). Identification d'une terre riche en zinc dans les oeuvres tardives du Pérugin. In J. Goupy & J.-P. Mohen (Eds.), *Conférence: Art et Chimie, la couleur*. CNRS Editions.

- Le Gac, A. (2009). *Le Rétable Majeur de la Sé Velha de Coimbra et la polychromie dans le diocèse de Coimbra à l'époque baroque. Aspects techniques et esthétiques* [PhD]. Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.
- Le Gac, A. (2013). As camadas preparatórias na policromia tardo-gótica do retábulo mor da Sé Velha de Coimbra, por Jean d'Ypres. In V. Serrão, V. Antunes, & A. I. Seruya (Eds.), *As Preparações na Pintura Portuguesa. Séculos XV e XVI* (pp. 155–166). Museu Nacional de Arte Antiga, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Lech, K., & Fornal, E. (2020). A mass spectrometry-based approach for characterization of red, blue, and purple natural dyes. *Molecules*, 25(14). <https://doi.org/10.3390/molecules25143223>
- Leite, J. G. (2008). *Aplicação das técnicas de espectroscopia FTIR e de Micro Espectroscopia Confocal Raman à preservação do património* [Mestrado, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto]. <http://hdl.handle.net/10216/58443>
- Leonardi, C., Riccardi, A., & Zarri, G. (Eds.). (2000). *Diccionario de los Santos*. San Pablo.
- Liu, C. (2019). The Impact of Benzyl Alcohol and 1-Phenylethanol Gelled Emulsion Cleaning Systems on Oil Films in Easel Paintings. In *ANAGPIC 2019: Annual Student Conference*. UCLA/Getty Program in the Conservation of Archaeological and Ethnographic Materials.
- Luís Amorim da Silva, J., Bordalo, R., Luís Silva, J., & Pissarra, J. (2022). Wood identification: an overview of current and past methods. *Estudos de Conservação e Restauro*, 12(2), 45–68. <https://doi.org/10.34632/ecr.2020.10680>
- Macarrón Miguel, A. M., & González Mozo, A. (1998). *La conservación y la restauración en el siglo XX*. Tecnos.
- Macarron Miguel, A. M., & Gonzalez Mozo, A. (2004). *La conservación y la restauración en el siglo XX*. Tecnos.

- Machado, M. (2012). *Estudo de esculturas em madeira, representando a Virgem em Majestade com o Menino, do MNAA, em Lisboa.*
- Maia, B. S. C. (2017). *VASCO FERNANDES: DO MITO À REALIDADE MATERIAL ESTUDO DA TÉCNICA PICTÓRICA PARA A CONSERVAÇÃO* [PhD em Pintura]. Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.
- Manhita, A., Martins, S., Dias, C. B., Cardoso, A., Candeias, A., & Gil, M. (2016). An unusual mural paintings at the charola of the convent of tomar: Red lakes and organic binders. *Color Research & Application*, 41(3), 258–262. <https://doi.org/10.1002/col.22009>
- Martín, F. J. M. (2018). BUSTOS RELICARIOS ESPAÑOLES DEL SIGLO XVI: JUAN DE ARFE Y LLESMES FERNÁNDEZ DEL MORAL EN EL ESCORIAL. In A. Cañestro Donoso (Ed.), *Summa studiorum sculptoricae: in memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola. materiales del II Congreso Internacional de Escultura Religiosa “La luz de Dios y su imagen”* (pp. 667–684). Colectiva. <http://www.idref.fr/194581489/id>
- Martins, H. (2015). *Ficha de Casa Religiosa: Convento da Madre de Deus (LxConv074)*. PROJECTO LXCONVENTOS - BASE DE DADOS. <https://patrimoniocultural.cm-lisboa.pt/lxconventos/ficha.aspx?t=i&id=651>
- Matos, C. (2012). *Estudo e tratamento de conservação e restauro da escultura de madeira dourada e policromada de S. João Baptista da igreja de S. Francisco do Porto* [Mestrado em Conservação e Restauro de Bens Culturais, especialização em Escultura e Talha]. Universidade Católica Portuguesa.
- Mecklenburg, M., Fuster-López, L., & Ottolini, S. (2012). A look at the structural requirements of consolidation adhesives for easel paintings. In A. Barros D’Sa, L. Bone, R. Clarricoates, & A. Gent (Eds.), *Adhesives and Consolidants in Painting Conservation* (pp. 7–23). Archetype Publications.
- Medina, R., & Taveira, D. F. (2012). *Conservação e Restauro da Escultura sobre Madeira Policromada de S. Francisco de Assis de Machado de Castro. I.*
- Melo, H. F. P. (2012). *O PINTOR FRANCISCO JOÃO (ACT. 1563-1595) MATERIAIS E TÉCNICAS NA PINTURA DE CAVALETE EM ÉVORA NA*

SEGUNDA METADE DO SÉCULO XVI [PhD]. Universidade Católica Portuguesa.

- Meyer Riera, A. (2021). O Pickelhaube e o Capacete de Espigão: As Singularidades da sua Conservação. *Cadernos de Conservação e Restauro Do MAH*.
- Miccoli, G. (1996). Gregorio VII, papa, santo. In F. Caraffa (Ed.), *Bibliotheca sanctorum: Enciclopedia dei santi : Vol. VII* (2ª, pp. 294–379). Città Nuova.
- Millán Rabasa, M. (2019). LOS BUSTOS-RELICARIO DE CLAUDIO YENEQUI. In F. J. Alfaro Pérez & C. N. Franco (Eds.), *Sypra Devotionem. Reliquias, cultos y comportamientos colectivos a lo largo de la Historia*. Universidad de Zaragoza.
- Ministerio de Cultura y Deporte : Fundación de Amigos del Museo Nacional de Escultura (Ed.). (2021). *Extraña Devoción. De reliquias y relicarios*.
- Mocholí Martínez, M. E. (2013). El cuerpo en la imagen, la imagen del cuerpo. In A. Martínez Pereira, I. Osuna, & V. Infantes (Eds.), *Palabras, símbolos, emblemas: las estructuras gráficas de la representación* (pp. 375–386). Turpin Editores.
- Monachino, V., & Cannata, P. (1996). Gregorio I, detto Magno, papa, Dottore della Chiesa, santo. In F. Caraffa (Ed.), *Bibliotheca sanctorum: Enciclopedia dei santi : Vol. VII* (2ª, pp. 222–287). Città Nuova.
- Moncrieff, A., & Weaver, G. (1992). *Cleaning* (J. Ashley-Smith, Ed.; Vol. 2). The Conservation Unit of the Museums & Galleries Commission.
- Mondoni, D. (2021). *Inácio de Loyola e a Devotio moderna*. IgnatiuSoo. <https://anoinaciano.org.br/noticias/inacio-de-loyola-e-a-devotio-moderna/>
- Monteiro, P. (2015). *O retábulo da capela de Nossa Senhora da Piedade do claustro da Sé do Porto: estudo, conservação e restauro*. 196.
- Morabito, G. (1998). Benedetto il Moro, santo. In P. Ciriaci (Ed.), *Bibliotheca sanctorum: Enciclopedia dei santi: Vol. VII* (3ª, pp. 1103–1104). Città Nuova.

- Moreno Arana, J. M., & Romero Dorado, A. (2020). UN NUEVO SAN DIEGO DE ALCALÁ ATRIBUIDO A JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS. *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia Del Arte*, 9, 33–43.
- Moreno Cuadro, F. (2020). Iconografía de Santa Teresa. *NORBA. Revista de Arte*, 40, 157–174. <https://doi.org/10.17398/2660-714x.40.157>
- Moura, C., Barreiro, A., & Ribeiro, I. (2002). Os bustos-relicário – alguns casos notáveis da escultura seiscentista de barro em Alcobaça. In A. I. Seruya (Ed.), *Policromia. A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica* (pp. 63–70). Instituto Português de Conservação e Restauro.
- Muñoz Sánchez, F. (2015). Reliquias y relicarios en los conventos de la provincia franciscana de Burgos. Una aproximación a partir de las crónicas de época barroca. In M. García Fernández (Ed.), *III Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna* (pp. 425–435). Fundación Española de Historia Moderna.
- Naumova, M. M., & Pisareva, S. A. (1994). A Note on the Use of Blue and Green Copper Compounds in Paintings. *Studies in Conservation*, 39(4), 277–283.
- Newey, C., Boff, R., Daniels, V., Pascoe, M., & Tennant, N. (1992). *Adhesives and Coatings* (J. Ashley-Smith, Ed.; Vol. 3). The Conservation Unit of the Museums and Galleries Commission.
- Odoardi, G. (1998). Berardo, Pietro, Ottone, Accursio e Adiuto, santi, martiri. In P. Ciriaci (Ed.), *Bibliotheca sanctorum: Enciclopedia dei santi : Vol. II* (3ª, pp. 1271–1272). Città Nuova.
- Oliveira, M., Murta, E., Dias, L., Mirão, J., & Candeias, A. (2015). Gilding materials and techniques: Comparison between altarpieces and their sculptures-a case study. *Conservar Património*, 22, 41–49. <https://doi.org/10.14568/cp2015011>
- Ordóñez, C., Ordóñez, L., & Rotaèche, M. del M. (1996). *El mueble: Conservación y restauración*. Editorial Nerea.
- Osswald, M. C. (2010). O martírio de Inácio de Azevedo e dos seus trinta e nove companheiros (1570) na hagiografia da Companhia de Jesus entre os séculos XVI e XIX. *Cultura*, 27, 163–186. <https://doi.org/10.4000/cultura.354>

- Pacheco, F. (2001). *El arte da la pintura*. Ediciones Cátedra.
- Pacheco, M. P. D. (2013). Os proto-mártires de Marrocos da Ordem de São Francisco. *Revista Lusófona de Ciência Das Religiões*, 15, 85–108.
- Pais, A., Cunha, D., Barata, C., & Camarneiro, N. (2019). Recovering the Light of the Divine. The Sanctuary of Madre de Deus Convent. *Conserving the Ephemeral: Light*. <https://doi.org/10.1109/MCG.2010.108>
- Pais, A., & Curvelo, A. (2009). Memórias da fogueira. O primitivo Mosteiro da Madre de Deus. In A. Curvelo (Ed.), *Casa Perfeitíssima. 500 anos da fundação do Mosteiro da Madre de Deus. 1509-2009*. (pp. 127–132). IMC, Museu Nacional do Azulejo.
- Palla, F. (2015). Anthropomorphic wooden reliquaries an integrated approach to restoration. *European Journal of Science and Theology*, 11(2), 25–32. <https://www.researchgate.net/publication/283109251>
- Palmeirão, J. (2015). *Imagem-relicário de santo Aurélio mártir pertencente à Sé Catedral do Porto. Estudo e conservação integrada das relíquias* [Mestrado]. Universidade Católica Portuguesa.
- Pásztor, E. (1996). Ludovico d'Angiò, vescovo di Tolosa, santo. In P. Ciriaci (Ed.), *Bibliotheca sanctorum: Enciclopedia dei santi : Vol. VIII* (2ª, pp. 300–307). Città Nuova.
- Perego, F. (2005). *Dictionnaire des matériaux du peintre*. Éditions Belin.
- Pereira, H. I. L. (2012). *São João (Calvário): Estudo e Conservação de uma escultura em madeira policromada da Coleção Comandante Ernesto Vilhena, do Museu Nacional de Arte Antiga*.
- Perez, G., Chisesi, R., Pellerito, C., Pignataro, B., Stefano, C. Di, Concetta, M., Natale, D., Sebastianelli, M., & Palla, F. (2017). SCIENTIFIC STUDIES FOR THE RESTORATION OF TWO WOODEN ARM RELIQUARIES FROM THE CATHEDRAL OF PALERMO. In *European Journal of Science and Theology* (Vol. 13, Issue 2).
- Phenix, A. (2013a). *Effects of Organic Solvents on Artists' Oil Paint Films: Swelling*.

- Phenix, A. (2013b). Effects of Organic Solvents on Artists' Oil Paint Films: Swelling. In M. F. Mecklenburg, A. E. Charola, & R. J. Koestler (Eds.), *New Insights into the Cleaning of Paintings: Proceedings from the Cleaning 2010 International Conference, Universidad Politecnica de Valencia and Museum Conservation Institute* (pp. 69–76). Smithsonian Institution.
- Phenix, A., & Sutherland, K. (2001). The cleaning of paintings: effects of organic solvents on oil paint films. *Studies in Conservation*, *46*, 47–60.
- Phenix, A., & Wolbers, R. (2012). Removal of varnish: organic solvents as cleaning agents. In J. H. Stoner & R. Rushfield (Eds.), *Conservation of Easel Paintings* (pp. 524–554). Routledge.
- Pinho, E. G., & Freitas, I. da C. (2000). *Normas de Inventário de Artes Plásticas e Artes Decorativas: Normas Gerais*. (Instituto Português dos Museus, Ed.; 2^a). Instituto Português de Museus.
- Poliszuk, A., & Ybarra, G. (2014). Analysis of Cultural Heritage Materials by Infrared Spectroscopy. In D. Cozzolino (Ed.), *Infrared Spectroscopy: Theory, Developments and Applications*. Nova Science Publishers. <https://www.researchgate.net/publication/261697816>
- Pombo Cardoso, I., & Pye, E. (2017a). Gessos in Portuguese Baroque gilding grounds, part 1: A study of historical documentary sources. *Studies in Conservation*, *62*(4), 185–209. <https://doi.org/10.1080/00393630.2015.1130774>
- Pombo Cardoso, I., & Pye, E. (2017b). Preparing the foundation for stable gilding: Baroque craftsmen's empirical understanding of gesso gilding grounds. *Journal of Archaeological Science*, *79*, 96–106. <https://doi.org/10.1016/j.jas.2017.01.015>
- Pombo Cardoso, I., & Pye, E. (2017c). Preparing the foundation for stable gilding: Scientific evaluation of the durability of Baroque gesso gilding grounds. *Journal of Archaeological Science*, *79*, 86–95. <https://doi.org/10.1016/j.jas.2017.01.014>
- Pombo Cardoso, I., & Pye, E. (2018). Gessos in Portuguese Baroque Gilding Grounds: Part 2: Analytical Study of Historical Samples and Archaeological

- Reconstructions. *Studies in Conservation*, 63(2), 72–96.
<https://doi.org/10.1080/00393630.2016.1266430>
- Porto Editora. (n.d.-a). *ecotóxico*. Dicionário Infopédia Da Língua Portuguesa [Em Linha].
- Porto Editora. (n.d.-b). *hunos*. Dicionário Infopédia Da Língua Portuguesa [Em Linha]. [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$hunos](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$hunos)
- Porto Editora. (n.d.-c). *patricios*. Dicionário Infopédia Da Língua Portuguesa [Em Linha]. [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$patricios](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$patricios)
- Prati, S., Volpi, F., Fontana, R., Galletti, P., Giorgini, L., Mazzeo, R., Mazzocchetti, L., Samorì, C., Sciutto, G., & Tagliavini, E. (2018). Sustainability in art conservation: A novel bio-based organogel for the cleaning of water sensitive works of art. *Pure and Applied Chemistry*, 90(2), 239–251.
<https://doi.org/10.1515/pac-2017-0507>
- Prete, S., & Celletti, M. C. (1996). Genesio di Roma, mimo, santo, martire. In F. Caraffa (Ed.), *Bibliotheca sanctorum: Enciclopedia dei santi: Vol. VI* (2ª, pp. 121–125). Città Nuova.
- Price, B. A., Pretzel, B., & Quillen Lomax, S. (2009). *Infrared and Raman Users Group Spectral Database*. IRUG.
- Pyrolysis Gas Chromatography/Mass Spectrometry (Pyro-GC-MS)*. (n.d.).
<https://www.eag.com/techniques/mass-spec/pyrolysis-gc-ms/>.
- Rabikauskas, P. (1996a). Gregorio II, papa, santo. In F. Caraffa (Ed.), *Bibliotheca sanctorum: Enciclopedia dei santi : Vol. VII* (2ª, pp. 287–290). Città Nuova.
- Rabikauskas, P. (1996b). Gregorio III, papa, santo. In F. Caraffa (Ed.), *Bibliotheca sanctorum: Enciclopedia dei santi : Vol. VII* (2ª, pp. 290–294). Città Nuova.
- Ramallo Asensio, G. A. (2005). *Reactivación del culto a las reliquias en el barroco: La catedral de Oviedo y su cámara santa en 1639*. Universidad de Oviedo: Servicio de Publicaciones.

- Ramôa, J. (2010). Isabel de Aragão, rainha e santa de Portugal: o seu jacente medieval como imagem excelsa de santidade. *Cultura*, 27, 63–81. <https://doi.org/10.4000/cultura.356>
- Rausser, T. (2021). *CAPÍTULO DAS ESTEIRAS DOS FRANCISCANOS*. *Formazione. Ordo Fratrum Minorum Cappuccinorum*. <https://www.ofmcap.org/pt/notizie/formacao-animacao/item/4965-wurtzburgo-alemanha-capitulo-das-esteiras-dos-franciscanos>
- Réau, L. (2000a). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos: De la A a la F* (2nd ed., Vol. 3). Ediciones del Serbal.
- Réau, L. (2000b). *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*. Ediciones del Serbal.
- Réau, L. (2000c). *Iconografía del arte cristiano: Introducción general* (Vol. 3). Ediciones del Serbal.
- Réau, L. (2001). *Iconografía de arte cristiano. Iconografía de los santos: De la G a la O*. (2ª, Vol. 4). Ediciones del Serbal.
- Réau, L. (2002a). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos: De la P a la Z - Repertorios*. (2nd ed., Vol. 5). Ediciones del Serbal.
- Réau, L. (2002b). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos: De la P a la Z - Repertorios*. (2ª, Vol. 5). Ediciones del Serbal.
- Rebocho-Cristo, J. A. (2002). São Domingos relicário e a capela de São Domingos e dos Santos da Ordem. In A. I. Seruya (Ed.), *Policromia. A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica* (pp. 113–118). Instituto Português de Conservação e Restauro.
- Rebollar Antúnez, A. (2018). *Del Manierismo al Naturalismo: escultura en la Diócesis de Salamanca* [PhD em Patrimonio Cultural y Natural. Historia]. Universidad de Valladolid .
- Ribadaneira, P. de. (1728). *Flos sanctorum: Historias das vidas e obras insignes dos santos: Vol. II*. Officina Ferreyriana.

- Rivas, M. G. (2006). *Las reliquias conservadas en la Colegiata de Santa María de Borja*. Centro de Estudios Borjanos Institución «Fernando el Católico».
- Rocha, M. J. M. da. (1996). Dirigismo na produção da imaginária religiosa nos séculos XVI-XVIII: as Constituições Sinodais. *Revista Museu, IV Série*(5), 187–202.
- Rodrigues, F. (2020a). *RELICÁRIOS DAS VIRGENS MÁRTIRES DO MOSTEIRO DA MADRE DE DEUS DE XABREGAS. Do risco à forma: contributos para a representação escultórica* [Dissertação de Mestrado]. Universidade de Lisboa.
- Rodrigues, F. (2020b). *RELICÁRIOS DAS VIRGENS MÁRTIRES DO MOSTEIRO DA MADRE DE DEUS DE XABREGAS. Do risco à forma: contributos para a representação escultórica - ANEXOS* [Mestrado em Escultura]. Universidade de Lisboa.
- Rodrigues, J. C. (2004). *Retábulos no Baixo Tâmega e no Vale do Sousa: (séculos XVII-XIX)*. [Doutoramento]. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Romão, P., Parreira, H. R. B., Vitorino, P., & Brasil, P. (2002). Os bustos-relicário da igreja do colégio jesuíta de Angra. In A. I. Seruya (Ed.), *Policromia. A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica* (pp. 207–219). Instituto Português de Conservação e Restauro.
- Rossi Vairo, G. (2021). De Rainha a Santa. A evolução da iconografia de D. Isabel de Aragão, esposa do rei D. Dinis, através dos séculos. In J. E. Franco & A. M. R. Rebelo (Eds.), *Utopia Global do Espírito Santo: Santidade, Instituições e Património: Vol. III* (pp. 263–284). Imprensa da Universidade de Coimbra. <https://doi.org/10.14195/---->
- Ruiz Maldonado, M. (2014). San Luis de Tolosa a la luz de obras “trecentistas” y del XVIII valenciano. *SÉMATA, Ciencias Sociais e Humanidades*, 26, 633–654.
- Ruiz Martínez, E. de A. (2020). *Estudio de un conjunto de bustos relicarios del Siglo XVI, que representan a mártires del séquito de Santa Úrsula, realizados por los Borman, en Bruselas. Puesta a punto de un método de atribución y datación mediante la combinación de técnicas de estudio histórico-artístico y el análisis*

- constructivo mediante tomografía* [PhD, Universidad de Sevilla].
<https://hdl.handle.net/11441/103706>
- Sabatelli, G. v., & Celletti, M. C. (1995). Diego di Alcalá, santo. In P. Ciriaci (Ed.), *Bibliotheca sanctorum: Enciclopedia dei santi: Vol. IV* (3ª, pp. 605–609). Città Nuova.
- Sacramento, M. do. (1639). *Notícia da Fundação do Convento da Madre de Deus das Religiosas Descalças de Lisboa, da primeira regra de Nossa Madre de Santa Clara...: e de algumas couzas... das vidas e mortes de muitas Madres Santas... escritas por hua freira do mesmo convento... no anno de 1639 (1652-1700?)* [Manuscrito digitalizado]. <https://purl.pt/31162>
- Saloió, M. I. R. (2016). *Os Relicários em Portugal e no Mundo Português entre os Séculos XVI e XVIII . Um Estudo Introdutório*. [Dissertação de Mestrado em História da Arte Moderna, Universidade Nova de Lisboa].
<http://hdl.handle.net/10362/20132>
- Salomé, S. de C. (2012). *História, Teoria e Deontologia da Conservação e Restauro Aplicadas à Pintura Sobre Madeira em Portugal* [Doutoramento]. Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.
- Salvadó, N., Butí, S., Pradell, T., Beltran, V., Cinque, G., & Juanhuix, J. (2018). Identification and Distribution of Metal Soaps and Oxalates in Oil and Tempera Paint Layers in Fifteenth-Century Altarpieces Using Synchrotron Radiation Techniques. In F. Casadio, K. Keune, P. Noble, A. van Loon, E. Hendriks, S. A. Centeno, & G. Osmond (Eds.), *Metal Soaps in Art – Conservation and Research* (pp. 195–210). Springer . https://doi.org/10.1007/978-3-319-90617-1_11
- Sánchez Reyes, G. (2001). Retablos Relicario en la nueva España. In A. Moreno Mendoza & J. M. Almansa Moreno (Eds.), *Actas III congreso internacional del barroco americano: territorio, arte, espacio y sociedad* (pp. 616–630). Ediciones Giralda.
- Sánchez Reyes, G. (2004). *Relicarios novohispanos a traves de una muestra de los siglos XVI al XVIII* [MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE]. UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO .

- Sandu, I. (2015). GILT-TELLER: A NOVEL MULTIMEDIA TOOL FOR OUTREACH IN CONSERVATION AND HERITAGE SCIENCE. *Estudos De Conservação E Restauo*, 7–21. <https://doi.org/https://doi.org/10.34618/ecr.7.9878>
- Sandu, I. C. A., Murta, E., Neves, E. R., Pereira, M. F. C., Sandu, A. V, Kuckova, S., & Maurício, A. (2012). A comparative interdisciplinary study of gilding techniques and materials in two Portuguese Baroque “talha dourada” complexes. *ECR, Estudos de Conservação e Restauo*, 4, 47–71.
- Saraiva, S., Cruz, A. J., & Calvo, A. (2014). Desenvolvimento de uma metodologia para a interpretação de espectros de microfluorescência de raios x dispersiva de energia (EDXRF): análise de um conjunto de pigmentos de referência e estudo da sua composição elementar. *Estudos de Conservação e Restauo*, 6, 115–139. <https://doi.org/10.7559/ecr.6.7514>
- Sardella, T. (2000). Benito Africano. In C. Leonardi, Riccardi A., & Zarri G. (Eds.), *Diccionario de los Santos* (pp. 336–339). San Pablo.
- Sastri, V. S. (2001). *Corrosion Inhibitors: Principles and Applications*. John Wiley & Sons.
- Sastri, V. S., Ghali, E., & Elboudjaini, M. (2007). *Corrosion: Prevention and Protection. Pratical solutions*. John Wiley & Sons.
- Sauget, J.-M., & Celletti, M. C. (1996). Marina (Margherita), santa, martire di Antiochia di Pisidia. In P. Ciriaci (Ed.), *Bibliotheca sanctorum: Enciclopedia dei santi : Vol. VIII* (2^a, pp. 1150–1165). Città Nuova.
- Schniewind, A. (1998). Consolidation of wooden panels. In K. Dardes & A. Rothe (Eds.), *The structural conservation of panel paintings* (pp. 87–107). The Getty Conservation Institute.
- Schniewind, A. P., & Kronkright, D. P. (1984). Strength evaluation of deteriorated wood treated with consolidants. In N. S. Brommelle, E. M. Pye, P. Smith, & G. Thomson (Eds.), *Adhesives and Consolidants* (pp. 146–150). The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works.

- Schweingruber, F. H. (1990). *Anatomy of European woods: an atlas for the identification of European trees, shrubs and dwarf shrubs (Paul Haupt)*. Verlag Kessel.
- Seccaroni, C., & Moioli, P. (2002). *FLUORESCENZA X: Prontuario per l'analisi XRF portatile applicata a superfici policrome*. Nardini Editore.
- Selwyn, L. (2004). *Metals and Corrosion: A Handbook for the Conservation Professional*. Canadian Conservation Institute.
- Serafim, J. C. (2011). Relíquias e propaganda religiosa no Portugal pós-tridentino. *Via Spiritus*, 8, 157–184.
- Seruya, A. I. (Ed.). (2004). *Presépio da Estrela*. Instituto Português de Conservação e Restauro.
- Seruya, A. I., & Curvelo, A. (Eds.). (2004). Policromia: A Escultura Policromada Religiosa dos Sec. XVII e XVIII – Estudo comparativo de técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica. In *Actas do Congresso Internacional*. Instituto Português de Conservação e Restauro.
- Silva, J. L., Barata, C. S., & Pissarra, J. (2022). LIMITATIONS AND OBSTACLES ON WOOD IDENTIFICATION FROM SCULPTURES-ANALYSIS OF A SET OF GILDED AND POLYCHROMED FLEMISH ARTWORKS FROM THE 15 th CENTURY. *International Journal of Conservation Science*, 12(2), 349–360. www.ijcs.ro
- Sousa, I. C. de. (1994). A rainha D Leonor e a experiência espiritual das clarissas coletinas do Mosteiro da Madre de Deus de Lisboa (1509-1525). *Via Spiritus: Revista de História Da Espiritualidade e Do Sentimento Religioso*, 1, 23–52.
- Spadafora, F., & Cannata, P. (1996). Innocenti, santi, martiri. In F. Caraffa (Ed.), *Bibliotheca sanctorum: Enciclopedia dei santi: Vol. VII* (2^a, pp. 819–832). Città Nuova.
- Spring, M. (2017). New insights into the materials of fifteenth- and sixteenth-century Netherlandish paintings in the National Gallery, London. *Heritage Science*, 5(1), 1–20. <https://doi.org/10.1186/s40494-017-0152-3>

- Staniforth, S., Wallert, A., Hermens, E., Peek, M., & Hermens, E. (1995). Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice. In A. Wallert, E. Hermens, & M. Peek (Eds.), *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice* (Vol. 44, Issue 2). The Getty Conservation Institute. <https://doi.org/10.2307/1506726>
- Stano, G., Casanova, M. L., & Rigoli, A. (1998). Antonio di Padova, santo. In F. Caraffa & G. Morelli (Eds.), *Bibliotheca sanctorum: Enciclopedia dei santi: Vol. II* (3^a, pp. 156–188). Città Nuova.
- Straten, R. van. (1994). *An Introduction to Iconography*. Taylor & Francis.
- Stulik, D., Miller, D., Khanjian, H., Khandekar, N., Wolbers, R., Carlson, J., & Petersen, W. C. (2004). *Solvent Gels for the Cleaning of Works of Art. The Residue Question* (V. Dorge, Ed.). The Getty Conservation Institute.
- Švarcová, S., Hradil, D., Hradilová, J., Kočí, E., & Bezdička, P. (2009). Micro-analytical evidence of origin and degradation of copper pigments found in Bohemian Gothic murals. *Analytical and Bioanalytical Chemistry*, 395(7), 2037–2050. <https://doi.org/10.1007/s00216-009-3144-7>
- Tatsch, F. G., & Sousa Nascimento, R. C. De. (2022). RELÍQUIAS E RELICÁRIOS NA IDADE MÉDIA: ARTE E HISTÓRIA*. *Revista Mosaico*, 15, 57–66. <https://doi.org/10.18224/mos.15i2.12663>
- Taubert, J. (2015). *Polychrome Sculpture: Meaning, Form, Conservation* (M. D. Marincola, Ed.; 2^a). Getty Publications.
- Tavares, J. C. (2001). *Dicionário de santos* (3^a). Lello Editores.
- Teixeira, S. P. R. (2012). *S. Roque: estudo iconográfico, material, técnico e estético de uma escultura da época barroca*. [Mestrado, Instituto Politécnico de Tomar]. <http://hdl.handle.net/10400.26/5895>
- Telles, L. (1899). *Mosteiro e igreja da Madre de Deus*. Imprensa Moderna.
- Thackray, A. (2014). A Methodology for the Conservation of Furniture Mounts. *Conservation Journal*, 62.

- Tradigo, A. (2005). Apôtres et martyrs. Marine. In *Icônes et saints d'Orient* (pp. 283–284). Éditions Hazan.
- Unger, A., Schniewind, A. P., & Unger, W. (2001). *Conservation of Wood Artifacts: A Handbook* (B. Herrmann & G. A. Wagner, Eds.). Springer.
- Vahur, S., Teearu, A., Peets, P., Joosu, L., & Leito, I. (2016). ATR-FT-IR spectral collection of conservation materials in the extended region of 4000–80 cm⁻¹. *Analytical and Bioanalytical Chemistry*, 408(13), 3373–3379. <https://doi.org/10.1007/s00216-016-9411-5>
- Valadas, S. (2015). *Variedades e estilos na obra atribuída a Frei Carlos. Novas perspectivas*. [PhD]. Universidade de Évora.
- Valadas, S., Freire, R. V., Cardoso, A., Mirão, J., Dias, C. B., Vandenabeele, P., & Candeias, A. (2015). On the Use of the Unusual Green Pigment Brochantite (Cu₄(SO₄)(OH)₆) in the 16th-Century Portuguese-Flemish Paintings Attributed to The Master Frei Carlos Workshop. *Microscopy and Microanalysis*, 21(2), 518–525. <https://doi.org/10.1017/S1431927615000094>
- Velar de Irigoyen, V. (n.d.). Par de bustos relicarios de las Once Mil Vírgenes, Portugal, siglo XVII. In *Jaime Eguiguren. Art & Antiques*.
- Ventura, L. (1615). *Arte poetica, e da pintura, e symmetria, com principios de perspectiva composta por Philippe Nunes natural de Villa Real* (pp. 65–139). Editorial Paisagem.
- Veronesi, U., Bandiera, M., Manso, M., Ruivo, A., Vilarigues, M., & Coentro, S. (2023). Naples yellow: Experimental re-working of historical recipes and the influence of the glazing process in the in situ analysis of historical artwork. *Boletín de La Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*. <https://doi.org/10.1016/j.bsecv.2023.01.006>
- Vidal Meler, P., & Arcaute Martínez, E. R. de. (2012). DOS BUSTOS RELICARIOS DE LAS ONCE MIL VIRGENES, DE TALLER ALEMÁN DEL ENTORNO DE COLONIA, EN JOARILLA DE LAS MATAS (LEÓN). *BRAC*, 47, 25–34.

- Vivancos, R. V., Pérez Marín, E., Simón Cortés, J. M., Ibiza Palacios, S., & Valentín, N. (2008). *La desinsectación de la madera: revisión de los últimos sistemas*. Editorial Universidad Politécnica de Valencia.
- Vivancos Ramón, V. (2007a). *La conservación y restauración de pintura de caballete : pintura sobre tabla*. Tecnos.
- Vivancos Ramón, V. (2007b). *La conservación y restauración de pintura de caballete: Pintura sobre tabla*. Tecnos.
- Voragine, T. de. (2004). *Legenda Áurea*. Civilização Editora.
- Williams, D. (1998). A Survey of Adhesives for Wood Conservation. In K. Dardes & A. Rothe (Eds.), *The Structural Conservation of Panel Paintings* (pp. 79–86). The Getty Conservation Institute.
- Windisch, H. (n.d.). *A Conservação de Artefatos em Liga do Cobre: O Desafio da “Doença do Bronze”*. <https://Polyorganic.Com.Br/Conservacao-de-Artefatos-Em-Liga-de-Cobre/>.
- Wolbers, R. (2000). *Cleaning Painted Surfaces: Aqueous Methods*. Archetype Publications Ltd.
- Wouters, J., Grzywacz, C. M., & Claro, A. (2011). A comparative investigation of hydrolysis methods to analyze natural organic dyes by HPLC-PDA : Nine methods, twelve biological sources, ten dye classes, dyed yarns, pigments and paints. *Studies in Conservation*, 56(3), 231–249. <https://doi.org/10.1179/204705811X13110713013353>
- Wouters, J., & Verhecken, A. (1989). The Coccid Insect Dyes: HPLC and Computerized Diode-Array Analysis of Dyed Yarns. *Studies in Conservation*, 34, 189–200.
- Young, C. (2012). The glass transition temperature of adhesives: preliminary guidelines for canvas painting treatments. In A. Barros D’Sa, L. Bone, R. Clarricoates, & A. Gent (Eds.), *Adhesives and Consolidants in Painting Conservation* (pp. 24–31). Archetype Publications.

Zumbühl, S. (2019). *Solvents, Solvation, Solubilization, Solution: The solubility of materials - An introduction for conservators, including solubility data of selected conservation materials*. HDW Publications.

Zwirn, S. (n.d.). *The Forty Martyrs of Sebasteia*. The Byzantine Legacy.
<https://www.thebyzantinelegacy.com/dumbarton-martyrs>

