

"IOANNA IGNACIA PINXIT" — UMA RARA ASSINATURA DE JOANA DO SALITRE NUMA PEQUENA COLECÇÃO DE PINTURA

"IOANNA IGNACIA PINXIT" — A RARE SIGNATURE OF JOANA DO SALITRE IN A SMALL PAINTING COLLECTION

António João Cruz

Instituto Politécnico de Tomar; Laboratório HERCULES; IN2PAST
ajcruz@ipt.pt
ORCID: 0000-0001-6396-5027

Carolina Romão

coralineromao@hotmail.com

Teresa Desterro

Instituto Politécnico de Tomar; Centro de Investigação
em Belas-Artes Francisco de Holanda
teresa.desterro@ipt.pt
ORCID: 0000-0002-7862-939X

Carla Rego

Instituto Politécnico de Tomar; TECHN&ART
cmrego@ipt.pt
ORCID: 0000-0001-6423-1164

Lígia Mateus

Instituto Politécnico de Tomar; TECHN&ART
ligia.mateus@ipt.pt
ORCID: 0000-0002-0236-986X

DOI: 10.37935/iha.oan2025.012

RESUMO

No decurso de uma intervenção de conservação e restauro, foi descoberta a assinatura de Joana do Salitre (1711- c.1781) numa pintura a óleo representando Santo Agostinho, feita a partir de uma gravura de que existem diversas impressões bastante similares. A assinatura encontrava-se, no verso da pintura, escondida por uma tela de reentelagem, facto que colocou um desafio à intervenção uma vez que a obra necessitava de uma nova reentelagem. Dado que se sabe muito pouco sobre a artista, aproveitou-se esta oportunidade para apresentar uma revisão sistemática dos conhecimentos existentes sobre a mesma. Apesar de ter uma clientela considerável, as suas obras conhecidas são raras e, consequentemente, esta pintura é um significativo contributo para a constituição do seu *corpus*. A assinatura das obras de Joana do Salitre, como acontece na maioria das suas pinturas conhecidas, revela uma clara consciência autoral feminina numa época de escassa visibilidade das mulheres artistas.

PALAVRAS-CHAVE

Pintura | Assinatura | Joana do Salitre | Joana Inácia | Conservação e Restauro

ABSTRACT

During a conservation and restoration intervention, the signature of Joana do Salitre (1711- c.1781) was discovered on an oil painting depicting Saint Augustine, based on an engraving of which there are several prints quite similar. It was, on the back of the painting, hidden by a lining canvas and this location posed a challenge for the intervention as the work required a new re-lining. As very little is known about the artist, this painting provides an opportunity to present a systematic review of the available knowledge about the painter. Despite having a considerable clientele, her known works are rare and, consequently, this painting is a significant contribution to the establishment of her *corpus*. The signature on Joana do Salitre's works, as is the case with most of her known paintings, reveals a clear sense of female authorship at a time when women artists had very limited visibility.

KEYWORDS

Painting | Signature | Joana do Salitre | Joana Inácia | Conservation and Restoration

Por vezes, em pequenas colecções, há grandes revelações. No caso que aqui se traz, isso aconteceu no âmbito de uma intervenção de Conservação e Restauro, uma ocasião privilegiada para o estudo material das obras de arte, pela proximidade e continuado contacto que o conservador-restaurador mantém com aquelas (Cruz, 1998), circunstância em que, de vez em quando, sem que seja expectável, uma intervenção origina resultados com interesse que vão muito para lá da intervenção, numa situação em que, por exemplo, a História da Arte, que inicialmente é convocada para apoio à Conservação e Restauro, acaba por reciprocamente beneficiar da colaboração (Cruz et al., 2020).

Com efeito, a primeira etapa da intervenção de Conservação e Restauro é a caracterização da obra (Appelbaum, 2007: 3), a qual, depois da observação cuidada e detalhada que só um olhar treinado consegue fazer, envolve diferentes metodologias das Humanidades e das Ciências, entre as quais as mais frequentes são as da História, História da Arte, Química e Materiais. É suposto esse estudo inicial ter como propósito, antes de mais, estabelecer os objectivos e as metodologias de intervenção. Frequentemente, as implicações traduzem-se num conjunto de escolhas feitas entre as diversas soluções adoptadas em casos comuns mais ou menos semelhantes e, por isso, com resultados mais ou menos expectáveis, mas, por vezes, a caracterização de um objecto conduz a tratamentos diferentes, às vezes bem diferentes, daqueles que eram previsíveis (Morais et al., 2017).

No presente caso, que se desenvolveu no Laboratório de Pintura do Instituto Politécnico de Tomar, no âmbito de um estágio curricular do Mestrado em Conservação e Restauro (Romão, 2023), esse estudo de uma pintura do século XVIII permitiu encontrar uma assinatura e, assim, determinar a autoria da obra. Mas esta assinatura, por sua vez, devido ao local onde se encontra, levou à revisão da intervenção inicialmente prevista, pois obrigou a conciliar a necessidade de reforço estrutural (prevista) com a necessidade de deixar à vista a assinatura (não prevista, pois era desconhecida) — algo que não foi fácil.

A PINTURA

A pintura pertence à colecção do fadista Ruca Fernandes e representa *Santo Agostinho*. Foi adquirida em 2018 num leilão da Cabral Moncada Leilões. É uma obra sobre tela com 92 cm de altura e 72 cm de largura e no catálogo do leilão surge descrita como de escola espanhola [fig.01].

Sobre um fundo escuro, onde é possível perceber uma estante com livros, Santo Agostinho, com vestes episcopais, surge sentado com pena na mão direita e coração ardente na esquerda. O olhar, místico, dirige-se para a claridade. À sua frente, um livro aberto repousa sobre a mesa onde também estão o tinteiro e a mitra. No canto inferior direito, encontra-se uma águia, que só se tornou evidente após remoção da sujidade que cobria o verniz. O coração ardente e a mitra são atributos frequentes da iconografia de Santo Agostinho de Hipona (Réau, 1958: 150-151), a pena, o tinteiro e os livros são adereços que podem ser relacionados com a obra escrita de um dos Doutores da Igreja e a águia simplesmente aludia a quem, como está registado na *Legenda Áurea*, pela elevação do seu pensamento, “voava como uma águia” (Voragine, 2012: 513).



Fig. 01· Santo Agostinho, de Joana do Salitre, após a intervenção. Fotografia: Gonçalo Figueiredo, Instituto Politécnico de Tomar.



Fig. 02- Saint Augustin. Peint par Ant. Dieu. Gravé par Dossier. À Paris chez N de Polly. Entre 1734 e 1750? Fotografia: Wellcome Collection, inv. 3503i. <https://wellcomecollection.org/works/m99qsyfb>.

De uma forma geral, a pintura segue muito de perto uma das diversas gravuras conhecidas baseadas em pintura que uns dizem ser de Antoine Dieu (1662-1727) e outros de Philippe de Champaigne (1602-1674), gravuras que, com excepção das legendas, mal se distinguem, nomeadamente de Michel Dossier (1684-1750), publicada em Paris, entre 1704 e 1710, por Nicolas Bazin (1633-1710)¹; do mesmo Michel Dossier, mais tardia, publicada em Paris, possivelmente entre 1734 e 1750, por Nicolas-Jean-Baptiste de Poilly (1707-1780) [fig.02]²; de um dos membros da família Poilly publicada, em Paris, por Pierre Jean (1754-1829)³; de Jacques Chéreau (1688-1776)⁴; ou de Giuseppe Wagner (1706-1786), publicada em Veneza⁵. Além das diferentes capacidades expressivas, as principais diferenças entre a pintura que aqui se apresenta e as gravuras residem, por um lado, na maior visibilidade da estante com livros nas gravuras, no maior destaque da cadeira na pintura (onde apresenta espaldar alto) e na ausência da águia nas gravuras, embora, neste caso, a cadeira possua perna que termina com forma de pata de ave de rapina, com dedos e garras detalhados. As diferenças, designadamente de dimensão, também são significativas a respeito do coração, da mesa e dos adereços sobre a mesma.

1. "Peint par Ant. Dieu / Gravé par Dossier / A Paris chez N. Bazin / Avec Privil du Roy / Mariette excud.", exemplar no Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, <http://kk.haum-bs.de/?id=bazin-n-ab3-0012> (acesso: 2025-9-9).
2. "Peint par Ant. Dieu / Gravé par Dossier / A Paris chez N. de Poilly / rue St. Jacques à l'Esperance C. P. R.", exemplar na Wellcome Collection, Londres, <https://wellcomecollection.org/works/m99qsyfb> (acesso: 2025-9-9).
3. "Ph. de Champagne, Pinx / Poilly sculp / A Paris, chez Jean, Rue St Jean de Beauvais, N° 10", exemplar na capela de Santa Ana, Domalain, França, <https://patrimoine.bzh/gertrude-diffusion/dossier/IM35014045> (acesso: 2025-9-9).
4. "Peint par Ant. Dieu / a Paris chez Chereau le jeune rue S.t Jacques au grand S.t Remy", exemplares na Biblioteca Nacional de Portugal (<http://id.bnportugal.gov.pt/bib/catbnp/320757>) e no Gabinetto Nazionale Delle Stampe, Roma (<https://www.calcografica.it/stampe/inventario.php?id=SFN14189>) (acesso: 09 setembro 2025).
5. "appo Wagner Venezia", exemplar na Österreichische Nationalbibliothek, Viena (https://onb.digital/result/BAG_8159239) (acesso: 09 setembro 2025).

Um dos autores das gravuras, o francês Michel Dossier, trabalhou para Portugal, sendo sua a gravura a buril que representa “João Curvo Semedo, Cavaleiro Professo da Ordem de Cristo, Familiar do S. Ofício e Médico da Casa Real”, impressa em Paris, em 1716 (Dossier, 1716; Vasconcelos, 1929). Esta gravura surge reproduzida, invertida, na edição de 1716 do livro *Polyanthea Medicinal*, da autoria do retratado, impresso em Lisboa na Oficina de António Pedroso Galram. Quanto à gravura de Santo Agostinho de Chéreau, um exemplar foi encadernado juntamente com uma edição da *De Civitate Dei* num volume que pertenceu ao Convento de Nossa Senhora da Graça, em Lisboa⁶.

A pintura foi colocada em leilão sem moldura e com significativos problemas de conservação, entre os quais numerosas e extensas lacunas. Encontrava-se reentelada e com uma banda de reforço, sobre a tela de reentelagem, na zona inferior [fig.03]). Ainda que isso não fosse perceptível antes de iniciado o processo de tratamento, no lado da frente, igualmente na zona inferior, estava aplicada parte da tela de uma outra obra, com a respectiva pintura, costurada à tela original.



Fig. 03. Verso da pintura antes do tratamento. Fotografia: Gonçalo Figueiredo, Instituto Politécnico de Tomar.

6. Biblioteca Nacional de Portugal, <http://id.bnportugal.gov.pt/bib/catbnp/320757> (acesso: 09 setembro 2025).

Após o desengradamento, verificou-se, por um lado, que a altura da pintura tinha sido reduzida nalguns centímetros e, por outro lado, que na grade (fixa) consta a inscrição, feita a lápis, “Snr Mardel”, que provavelmente alude ao restaurador Fernando Mardel (1884-1960), o qual, nesse caso, pode ter sido o autor da reentelagem.

O tratamento proposto para a pintura envolvia a remoção da banda e a substituição da tela de reentelagem devido ao envelhecimento do adesivo e à perda de aderência, bem como à natureza ácida do mesmo (por espectroscopia de infravermelho verificou-se tratar-se, essencialmente, de colofónia). Durante a remoção da tela de reentelagem, operação facilmente realizada por via mecânica em virtude da alteração do adesivo, foi detectada uma inscrição no centro da tela, mas de difícil leitura por causa do adesivo. Com efeito, após a remoção desta tela, permanecia sobre a tela original uma espessa camada translúcida de adesivo, que, com o auxílio de lupa binocular, foi removida com bisturi. A inscrição era, porém, perfeitamente visível nas imagens de infravermelho obtidas com uma câmara multiespectral, as quais foram especialmente úteis durante essa fase de remoção do adesivo [fig.04]. No final desta operação a assinatura ficou com muito melhor visibilidade, ainda que a mesma seja superior nas imagens de infravermelho, as quais mostram claramente a inscrição “Ioanna Ignacia Pinxit” [fig.05]. A assinatura, com caligrafia manuscrita arredondada, tem cerca de 42 cm de comprimento por 7 cm de máxima altura e, pela forma, espessura e contornos do traço, foi executada com uma tinta aplicada a pincel. Não foi feita qualquer tentativa de identificação desta tinta, mas o seu tom e a sua visibilidade na fotografia de infravermelho (Rabin, 2021) sugerem tratar-se de uma tinta à base de negro de carbono.



Fig. 04. Limpeza da zona da assinatura com monitorização, em tempo real, com imagem de infravermelho (visível no écran do computador).



Fig. 05. Assinatura visível (em cima) e em imagem de infravermelho (banda espectral centrada em 950 nm obtida com câmara XpectralTEK XpeCAM X01) (em baixo).



Fig. 06. Verso da pintura após conclusão da intervenção. Fotografia: Gonçalo Figueiredo, Instituto Politécnico de Tomar.

O problema que a assinatura colocou à intervenção foi o de reforçar a tela sem a ocultar, já que se trata de uma descoberta de assaz importância, quer pela sua raridade, quer pelo seu significado histórico-artístico, razão pela qual se considerou que teria que ficar visível. Inicialmente, estava planeada uma reentelagem com tela de poliéster com densidade média (130 g/m² ou superior), tal como é habitual em circunstâncias semelhantes, mas esse tratamento não era compatível com aquele objectivo. Após alguns testes, foi adoptada uma primeira solução que consistiu na reentelagem com uma tela de poliéster muito fina (17 g/m²), transparente, e o adesivo, em filme, BEVA® 371. O tratamento pareceu resultar, mas uma posterior avaliação da situação levou a considerar que dessa forma a assinatura não tinha a visibilidade necessária a um elemento com a sua importância. Em consequência, já depois de terminado o estágio, foi aberta uma janela na zona da assinatura que, assim, ficou directamente exposta à vista [fig.06].

JOANA DO SALITRE E A SUA OBRA

A autora da assinatura, e, como a mesma afirma, da pintura, é Joana Inácia, mais conhecida por Joana do Salitre, designação esta que, distinguindo-se da assinatura, fazendo menção à rua do Salitre, em Lisboa, onde residia, trabalhava e vendia as suas obras, dá conta, à semelhança do que acontece com uma Josefa de Óbidos, de uma numerosa clientela, certamente responsável pela designação, e, indirectamente, de uma actividade que lhe proporcionava o sustento (Arruda, 2013).

No entanto, pouco se sabe da sua vida e da sua obra e as poucas referências que há nem sempre são concordantes, a começar pelo seu nome.

Se o seu contemporâneo Cyrillo Wolkmar Machado diz que “o seu verdadeiro nome era D. Joana Inácia” (Machado, 1823: 133), a literatura posterior identifica-a como Joana Inácia Rosa (Lima, 2023), Joana Inácia Rosa de Carvalho (Sequeira, 1917: 310), Joana Inácia Monteiro de Carvalho (Arruda, 2013; Chicó et al., 1973; Gonçalves, 2012), Joana Inácia Rosa Monteiro de Carvalho (Flor; Flor, 2022; Sousa, 1985) ou Joana Inácia Rebelo (Museu de Lisboa, 2022; Arruda, 2013; Monteiro, 2021). Era irmã de José Monteiro de Carvalho, que também assina como José António Monteiro de Carvalho, que teve importante papel nos trabalhos de reconstrução de Lisboa após o terramoto de 1755 (Araújo, 2014), o qual surge identificado de diversas formas, mas que na realidade foi nomeado “ajudante de infantaria com exercício de engenheiro” em 1751 e “arquitecto das obras do Conselho da Fazenda” em 1760 e terminou a sua carreira como “sargento-mor de infantaria com exercício de engenheiro” (Viterbo, 1904: 175-176).

Da vida de Joana do Salitre, sabe-se que nasceu em Lisboa em 1711, filha de Francisco Monteiro Rebelo e Isabel Maria (Arruda, 2013; Viterbo, 1922: 389), e casou duas vezes, a primeira das quais, em 1737, com Marcelino de Faria Lobo (falecido em 1768) (Arruda, 2013). Desse casamento, em 1753 (Arruda, 2013), nasceu um filho, Ângelo, que morreu em 1755 (Sequeira, 1917: 311). Segundo os documentos consultados por Gustavo de Matos Sequeira, residiu na rua do Salitre entre 1750 e 1768 (Sequeira, 1917: 310), mas o registo de baptismo do filho, de 1753, menciona como residência do casal a Calçada do Colégio, freguesia do Socorro, e só o registo de óbito do filho, de 1755, é feito na freguesia de São José, onde se situa a rua do Salitre (Arruda, 2013). Terá falecido cerca de 1781 (Arruda, 2013).

Não obstante o estatuto que os filhos atingiram, os pais da pintora eram pobres, como é atestado pelo registo feito no assento do óbito do pai, em 1749 (Arruda, 2013), e pelo pedido de esmola feito pela mãe, em 1758, à Irmandade de São José dos Carpinteiros⁷.

7. Arquivo Municipal de Lisboa, Irmandade de São José dos Carpinteiros, Caixa 151, f. 89 a 90v. In: <https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWEB/Result.aspx?id=1615175&type=PCD> (acesso: 09 junho 2025).

Segundo Cyrillo Wolkmar Machado, Joana do Salitre “teve lições, dizem, de André Gonçalves [(1685-1762)]” (Machado, 1823: 134), que alguns dão como certas (Isidro, 2015; Monteiro, 2021). Acrescenta o mesmo que “fez retratos, e painéis pequenos para Terços, e Capelas de Igrejas, principalmente para as Províncias. O seu estilo sem ser bom, é tolerável atendendo ao seu sexo” (Machado, 1823: 133-134). Estas palavras, ainda que informativas sobre a actividade da pintora, porém, não deixam de notar, duplamente, o preconceito de quem as formula sobre as mulheres artistas: não é apenas a subvalorização implícita em “atendendo ao seu sexo”, como é a desvalorização da sua obra através da referência à sua pequenez (ainda que física) e ao seu destino (a província) — quando as obras mais conhecidas actualmente são, pelo contrário, obras de grandes dimensões executadas para edifícios da cidade de Lisboa ou proximidades, algumas das quais, aliás, o próprio Cyrillo menciona.

De qualquer forma, não obstante a numerosa clientela que a tornou conhecida pelo local onde se encontrava a sua oficina, raras são as obras conhecidas de Joana do Salitre, entre as quais, até agora, se contavam duas com assinatura.



Fig. 07 Retrato do Marquês de Pombal, Museu da Cidade, Lisboa, inv. MC.PIN.0279. Fotografia: Museu de Lisboa / EGEAC / Câmara Municipal de Lisboa.



Fig. 08 Nossa Senhora da Pureza, da igreja da Conceição Velha, Lisboa. Fotografia: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%22Nossa Senhora da Pureza%22, Joana do Salitre, Igreja de Nossa Senhora da Concei%C3%A7%C3%A3o Velha 05.jpg>.

Uma das obras assinadas é o *Retrato do Marquês de Pombal*, que se encontra no Museu da Cidade, Lisboa [fig.07]. Deve ter sido feito em data próxima da recepção do título de Marquês de Pombal por parte de Sebastião José de Carvalho e Melo, o que aconteceu em 1769. O Marquês apresenta-se numa escala próxima do natural, no momento em que é surpreendido a escrever uma carta ao Rei. Em cima da mesa coberta com toalha de brocado vermelho encontram-se tinteiros, livros e papéis. No plano fundeiro uma cortina que se abre para mostrar uma longínqua paisagem urbana e atrás do Marquês uma estante com preciosos livros e alguns papéis. Não obstante alguma rigidez corporal, e algumas debilidades no fundo paisagístico, o detalhe das texturas e transparências dos tecidos, nomeadamente das vestes do Ministro e da fita que sustem a Comenda da Ordem de Cristo, denunciam o seu gosto pelo detalhe e o cuidado no seu tratamento. De uma das gavetas do fundo está pendurado um fôlio, assinado pela autora onde são indicadas as dignidades do Marquês e onde também se pode ler a assinatura da pintora: "INDRUSTRIÓ JOANNE ... STUDIÓ".

A outra obra é o quadro de grandes dimensões, de 1770, *Nossa Senhora da Pureza*, da igreja da Conceição Velha, em Lisboa [fig.08], já mencionada por José da Cunha Taborda (Taborda, 1815: 227). Representa Nossa Senhora com o Menino pairando sobre um fundo algodoado povoado de querubins e envolta por diversos anjos, um dos quais ostenta uma filacteria onde se lê o título. O Espírito Santo (forma de pomba) sobrepuja a figura de Maria. Aqui a pintora assinou com uma inscrição latina, integrada na paisagem, e salientou a sua condição feminina: "LISBONENSIS FEMINA J. I. R. ARTIFICIO EDIBUES JULII ANNO MDCCLXX".



Fig. 09. Concordia Fratrum, Palácio dos Marqueses de Pombal, Oeiras. Fotografia: <https://www.oeiras.pt/-/sala-da-conc%C3%B3rdia-do-pal%C3%A1cio-marqu%C3%AAs-de-pombal-foi-restaurada->.

A estas duas obras, pode-se acrescentar, depois da recente descoberta do respectivo recibo de pagamento (Flor; Flor, 2022), a pintura, de 1777, no tecto da sala da Concórdia do Palácio dos Marqueses de Pombal, em Oeiras, com os retratos do Marquês de Pombal (1699-1782) e seus irmãos Paulo António de Carvalho e Mendonça (1702-1770), cónego da Sé Patriarcal e inquisidor-mor, e Francisco Xavier de Mendonça Furtado (1701-1769), governador de Grão-Pará e Maranhão, que ostenta a inscrição “Concordia Fratrum” que dá nome à pintura [fig.09]. Representa a concórdia entre irmãos, mas simboliza também a força de carácter indestrutível, apanágio do Marquês, simbolizada através da vara de lictor empunhada pela figura feminina, que na outra mão ostenta a tocha acesa, símbolo do Amor, da Paz e da Concórdia.

Estas poucas assinaturas mostram, em primeiro lugar, que Joana do Salitre não adoptou o nome toponímico pelo qual ficou conhecida. Em segundo lugar, registam duas variantes do seu nome: apenas o nome próprio, Joana Inácia, como acontece na pintura aqui apresentada; ou Joana Inácia Rosa, no recibo de 1777. Infelizmente, a assinatura do *Retrato do Marquês de Pombal* está truncada e relativamente à da pintura representando *Nossa Senhora da Pureza* não é possível saber se o “R.” de “J. I. R.” corresponde a Rosa, como surge no recibo que assinou sete anos depois, ou se corresponde a Rebelo, o apelido do pai. A base documental é reduzida, uma vez que para as outras variantes do seu nome que se encontram na literatura posterior nada é dito sobre as fontes em que se baseiam, mas talvez se possa especular que Rosa era o apelido do 2.º marido e que antes desse 2.º casamento usava apenas o nome próprio. Desta hipótese resultaria que o quadro representando *Santo Agostinho* é anterior a 1770 (se o R. da assinatura colocada no quadro desse ano corresponder a Rosa) ou, no máximo, anterior a 1777.

Por outro lado, não se pode deixar de notar os diversos modos de afirmação da autoria das pinturas conhecidas, os quais, considerando o que se acabou de expor relativamente à forma da assinatura, podem, hipoteticamente, ser alinhados numa sequência que começa com a afirmação da autoria de um modo muito discreto (no verso da pintura representando *Santo Agostinho*), passa para uma afirmação clara em que a assinatura surge claramente visível integrada num elemento da própria pintura (*Retrato do Marquês de Pombal* e *Nossa Senhora da Pureza*) e depois desaparece (*Concordia Fratrum*).

No entanto, são apenas frustres hipóteses — cuja validade só a descoberta de mais obras de Joana do Salitre permitirá avaliar.

De qualquer modo, a assinatura, bem visível em dois quadros, “representa o auto-reconhecimento, uma consciência clara sobre a sua própria situação como mulher artista na sociedade” (Arruda 2013, 46).

CONCLUSÃO

Com a nota que aqui se apresenta, junta-se agora ao ainda pequeníssimo *corpus* de obras de Joana do Salitre, ou, mais de acordo com a sua preferência, Joana Inácia, mais uma pintura: *Santo Agostinho*, de colecção particular.

O processo iniciou-se com uma intervenção de Conservação e Restauro que, como é habitual, permitiu obter informação de natureza material que dificilmente é possível obter fora deste contexto. Neste caso foi descoberta uma assinatura que, além de, permitir identificar com segurança a autora da obra, permitiu reenquadrá-la de uma forma mais geral, já que a pintura estava atribuída a escola espanhola. Adicionalmente foi encontrada a gravura em que se baseia, contribuindo-se assim para o conhecimento da circulação dos modelos de inspiração em Portugal. Esta situação reforça a importância da publicação das informações obtidas e dos estudos realizados no contexto das intervenções de Conservação e Restauro para o conhecimento da pintura portuguesa, especialmente da de artistas de menor notoriedade.

Quanto à assinatura, que evidencia a consciência da artista, a comparação com as outras assinaturas conhecidas, permite colocar a hipótese, ainda que com reservas, de a pintura ter sido executada antes de 1770 ou, no máximo, 1777.

BIBLIOGRAFIA

- APPELBAUM, Barbara – *Conservation Treatment Methodology*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2007.
- ARAÚJO, Renata Malcher de – “Lisboa levantada do chão”. TORRAS, Begoña Farré (ed.) – *IV Congresso de História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Associação Portuguesa de Historiadores da Arte, 2014, pp. 162-174.
- ARRUDA, Luísa – “Joana do Salitre”. LEANDRO, Sandra; SILVA, Raquel Henriques da (ed.) – *Mulheres Pintoras em Portugal. De Josefa d’Óbidos a Paula Rego*. Lisboa: Esfera do Caos, 2013, pp. 41-68.
- CABRAL MONCADA LEILÕES – “1095 - Leilão Online de Antiguidades, Obras de Arte e Objectos de Decoração: 73 - Santo Agostinho”, Cabral Moncada Leilões, Lisboa, 2018. Em: <https://www.cml.pt/leiloes/online/1095/lotas/73/santo-agostinho> (Acesso: 28 junho 2025).
- CHICÓ, Mário Tavares; et al. (ed.), *Dicionário da Pintura Portuguesa*. Lisboa: Estúdios Cor, 1973.
- CRUZ, António João – “As exposições temporárias e o estudo laboratorial das obras de arte”. *Boletim da Associação para o Desenvolvimento da Conservação e Restauro*, 8-9 (1998), 60-63, <http://www.ciarte.pt/artigos/199801.html>.
- CRUZ, António João; et al. – “Oficinas regionais, influências de muitas e desvairadas partes: o caso dos suportes de madeira das pinturas maneiristas de Belchior de Matos da ermida de Geraldês (Peniche, Portugal)”. *Geconservación*, 17 (2020), 82-99, <https://doi.org/10.37558/gec.v17i1.700>.
- DOSSIER, Michel – “João Curvo Semmedo cavalheiro professo da Ordem de Christo, familiar do S. Officio, & medico da Caza Real”, 1716, Biblioteca Nacional Digital, Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. Em: <https://purl.pt/22555> (Acesso: 23 outubro 2023).
- FLOR, Susana Varela; FLOR, Pedro – “Retratos setecentistas em Oeiras: contributos para o estudo da genealogia iconográfica do Marquês de Pombal”. *ARTis ON*, 13 (2022), 46-61, <https://doi.org/10.37935/iha.aon2022.0016>.
- GONÇALVES, Susana Cavaleiro Ferreira Nobre, *A Arte do Retrato em Portugal no Tempo do Barroco (1683-1750). Conceitos, Tipologias e Protagonistas*. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2012. 2 vols.(Tese). Em: <http://hdl.handle.net/10451/8491>.
- ISIDRO, Susana Patrícia Correia, *O laboratório de André Gonçalves e os programas de pintura no barroco quinto-joanino*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015. 2 vols.(Tese de doutoramento). Em: <http://hdl.handle.net/10451/18374>.
- LIMA, Madalena Costa – “Os lavradores, a “afilhadinha” órfã e a freira “afrita”: testemunhos de caridade pombalina, ou casos de atenção de Sebastião José para com os desvalidos”. OLIVEIRA, Luiz Eduardo; et al. (ed.) – *Pombal e os Projetos de Brasil. Reflexões em Torno do Bicentário da Independência*. Aracaju: Criação Editora, 2023, pp. 245-269.
- MACHADO, Cyrillo Volkmar – *Collecção de memorias relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*. Lisboa, 1823.
- MONTEIRO, Patrícia Alexandra Rodrigues – “Representações do feminino nas “artes da cal” do sul de Portugal”. *Caderno Espaço Feminino*, 34(1) (2021), 163-191, <https://doi.org/10.14393/CEF-v34n1-2021-10>.
- MORAIS, Ana Cristina Seco de; et al. – “A dessacralização de um biombo com características orientais em madeira policromada revelada através do estudo laboratorial e as suas implicações na intervenção de conservação e restauro”. *ARTis ON*, 5 (2017), 67-75, <https://doi.org/10.37935/aion.v0i5.151>.
- MUSEU DE LISBOA – “Retrato do Marquês de Pombal”, Museu de Lisboa, Lisboa, 2022. Em: <http://acervo.museudelisboa.pt/ficha.aspx?id=1313&ns=216000&lang=PO&museu=2&IPR=6385> (Acesso: 28 junho 2025).
- RABIN, Ira – “Material studies of historic inks: transition from carbon to iron-gall inks”. RAGGETTI, Lucia (ed.) – *Traces of Ink. Experiences of Philology and Replication*. Leiden: Brill, 2021, pp. 70-78.
- RÉAU, Louis – *Iconographie de l'Art Chrétien. Tome III. Iconographie des Saints I (A-F)*. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.
- ROMÃO, Carolina Silva, *Santo Agostinho – Estudo e Intervenção de uma Pintura sobre Tela do Séc. XVIII*. Tomar: Instituto Politécnico de Tomar, 2023. (Relatório de estágio). Em: <http://hdl.handle.net/10400.26/49864>.
- SEQUEIRA, Gustavo de Matos – *Depois do Terremoto. Subsídios para a História dos Bairros Ocidentais de Lisboa*, vol. 2. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1917.
- SOUSA, Nestor de – “O Largo do Rato, placa distributiva de Lisboa, espaço de vários espaços”. *Arquipélago. História e Filosofia*, 7(2) (1985), 55-100.
- TABORDA, José da Cunha – *Regras da Arte da Pintura*. Lisboa: Impressão Régia, 1815.
- VASCONCELOS, A. Tibúrcio de – “Colecção de estampas e índice de gravadores”. *Revista de Guimarães*, 39(3-4) (1929), 134-143.
- VITERBO, Sousa – *Diccionario Historico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Constructores Portuguezes ou a Serviço de Portugal*, vol. 2. Lisboa: Imprensa Nacional, 1904.
- _____. *Diccionario Historico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Constructores Portuguezes ou a Serviço de Portugal*, vol. 3. Lisboa: Imprensa Nacional, 1922.
- VORAGINE, Jacobus de – *The Golden Legend. Readings on the Saints*. Princeton: Princeton University Press, 2012.