

A ENCOMENDA PRODIGIOSA

DA PATRIARCAL À CAPELA REAL DE SÃO JOÃO BATISTA

Museu Nacional de Arte Antiga
Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

A ENCOMENDA
PRODIGIOSA
DA PATRIARCAL À CAPELA REAL DE SÃO JOÃO BATISTA

Sob o alto patrocínio
de Sua Eminência o Cardeal-Patriarca de Lisboa

Dom José da Cruz Policarpo

A ENCOMENDA PRODIGIOSA

DA PATRIARCAL À CAPELA REAL DE SÃO JOÃO BATISTA

Museu Nacional de Arte Antiga

18 maio - 29 setembro 2013

**Museu de São Roque -
Santa Casa da Misericórdia de Lisboa**

27 junho - 29 setembro 2013

Apoios Institucionais



Mecenas



SECRETÁRIO DE ESTADO
DA CULTURA





ÍNDICE

NÚCLEO I

Apresentação	9
Isabel Cordeiro	
A Encomenda Prodigiosa	13
António Filipe Pimentel	
O Núcleo do Museu Nacional de Arte Antiga: da Patriarcal à Capela Real de São João Batista	21
António Filipe Pimentel	
1. Em Busca de Um Programa Perdido: a Memória da Patriarcal	27
2. A Invenção da Corte	39
3. O Real Edifício	59
4. «Uma Espécie de Papa»	75
5. A Renovação da Capela Real	89
6. Esplendor e Magnificência	105
7. Uma Encomenda Prodigiosa	123
Totalidade de Peças em Exposição	137
Cronologia	178
Bibliografia	180

Num cenário de fausto espiritual, cultural e político, o *fidelíssimo* D. João V engrandeceu a velha capela manuelina do Palácio Real, tornando-a basílica com benefícios litúrgicos, numeroso cabido, músicos, cantores e espólio artístico de supremo valor para espanto dos comuns e agrado da cúria romana. Na mesma Lisboa, com igual fausto mas a noroeste da Basílica Patriarcal, a Igreja de São Roque seria palco da maior sacralização régia ao receber o monumento que o monarca mandara desenhar e executar em Itália: a Capela de São João Batista; sagrada em Roma e declarada pontifical.

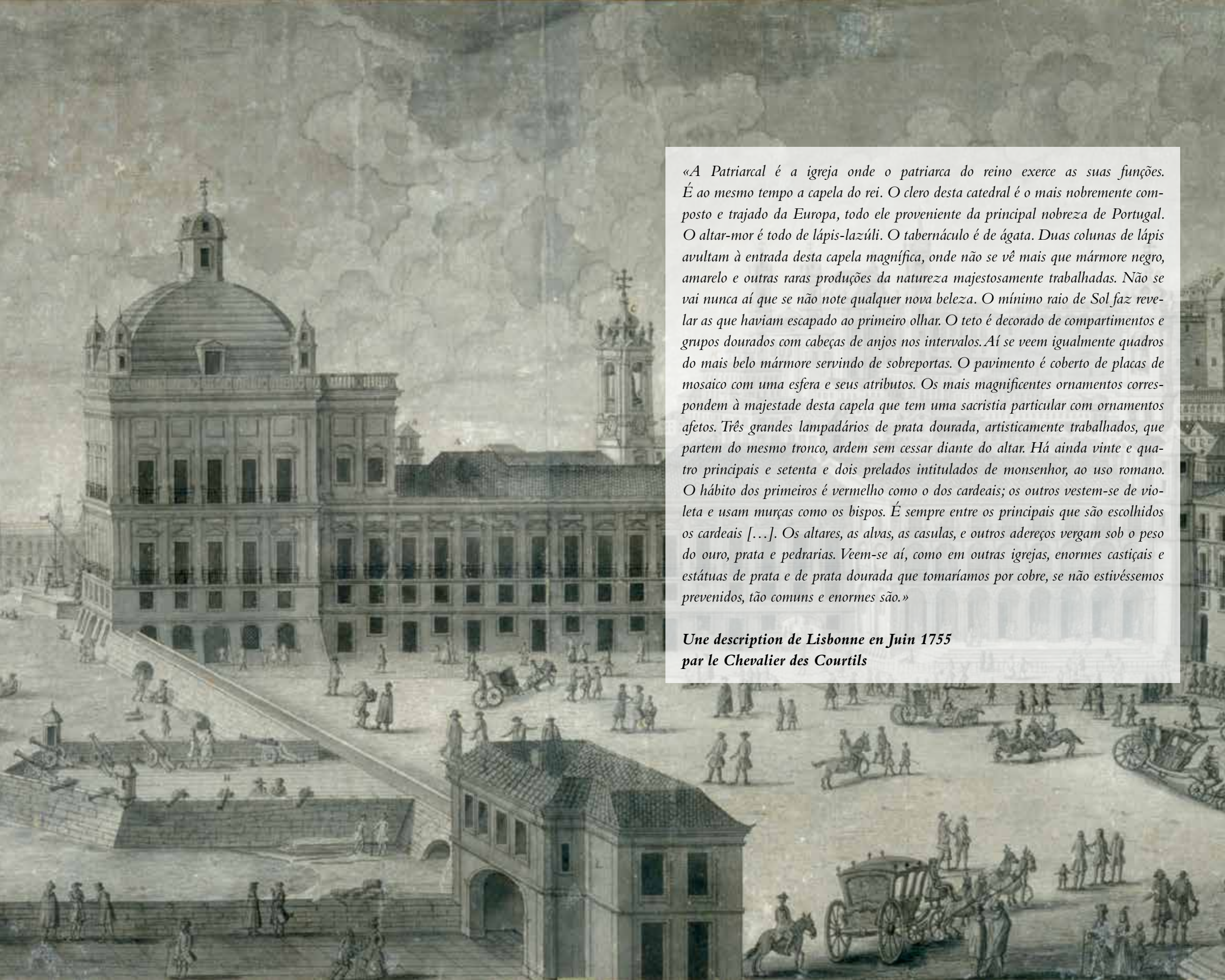
Ao contrário da Patriarcal, que pereceu nos escombros do terramoto de 1755, a Capela de São João Batista permanece como conjunto patrimonial de inquestionável relevância. Propriedade da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa – Museu de São Roque, mereceu o desenvolvimento de um projeto global que envolveu investigação, restauro e musealização das suas coleções, um projeto possível de levar a bom termo através de uma parceria com o Museu Nacional de Arte Antiga.

Exemplo feliz e inspirador de dinamização das instituições museológicas, esta parceria permite a apresentação de um novo e atualizado estudo sobre a Capela de São João Batista. A mesma parceria institucional permite também uma maior oferta no domínio da programação cultural ao promover dois núcleos para uma grande exposição: o primeiro no MNAA, tendo por tema a Basílica Patriarcal, e o segundo na Igreja de São Roque, local detentor da capela e do núcleo do Museu de São Roque, que guarda o espólio de alfaias litúrgicas.

Ferramentas fundamentais ao serviço da gestão patrimonial e museológica, as parcerias de projeto revelam uma melhor gestão de recursos, um maior domínio de ação, uma inegável partilha de saber e uma mais eficaz divulgação de conhecimento a delegar nas gerações futuras.

Isabel Cordeiro

Diretora-Geral do Património Cultural



«A Patriarcal é a igreja onde o patriarca do reino exerce as suas funções. É ao mesmo tempo a capela do rei. O clero desta catedral é o mais nobremente composto e trajado da Europa, todo ele proveniente da principal nobreza de Portugal. O altar-mor é todo de lápis-lazúli. O tabernáculo é de ágata. Duas colunas de lápis avultam à entrada desta capela magnífica, onde não se vê mais que mármore negro, amarelo e outras raras produções da natureza majestosamente trabalhadas. Não se vai nunca aí que se não note qualquer nova beleza. O mínimo raio de Sol faz revelar as que haviam escapado ao primeiro olhar. O teto é decorado de compartimentos e grupos dourados com cabeças de anjos nos intervalos. Aí se veem igualmente quadros do mais belo mármore servindo de sobreportas. O pavimento é coberto de placas de mosaico com uma esfera e seus atributos. Os mais magníficos ornamentos correspondem à majestade desta capela que tem uma sacristia particular com ornamentos afetos. Três grandes lampadários de prata dourada, artisticamente trabalhados, que partem do mesmo tronco, ardem sem cessar diante do altar. Há ainda vinte e quatro principais e setenta e dois prelados intitutados de monsenhor, ao uso romano. O hábito dos primeiros é vermelho como o dos cardeais; os outros vestem-se de violeta e usam murças como os bispos. É sempre entre os principais que são escolhidos os cardeais [...]. Os altares, as alvas, as casulas, e outros adereços vergam sob o peso do ouro, prata e pedrarias. Veem-se aí, como em outras igrejas, enormes castiçais e estátuas de prata e de prata dourada que tomaríamos por cobre, se não estivéssemos prevenidos, tão comuns e enormes são.»

**Une description de Lisbonne en Juin 1755
par le Chevalier des Courtils**



A Encomenda Prodígiosa

Edificada por iniciativa de D. João V, como revestimento total de um vão já existente na antiga Igreja de São Roque — reconfigurado na sua invocação em homenagem ao monarca promotor —, com realização integral em Roma, a cargo dos mais afamados artistas e artífices e posteriores transporte e montagem peça a peça (numa extraordinária operação logística, cujo efeito final, quando da inauguração em 1751, o soberano, morto meses antes, não poderia já fruir), a sumptuosa Capela de São João Batista em associação com o magnífico acervo de alfaías adstrito ao seu serviço (conhecido como *tesouro* ou *coleções*) há muito estimulam, na verdade (desde logo pela associação insólita que promovem entre qualidade e extensão), tanto a curiosidade como (pouco a pouco) a atenção da historiografia.

Milagrosamente poupado na catástrofe de 1755 — que, com a parte central e mais monumental de Lisboa, quase apagaria as marcas do que fora a persistente intervenção do Rei Magnânimo na sua capital —, semelhante acervo seria desde cedo assumido como monumento singular do período histórico-artístico que exemplarmente ilustra, essa sua dimensão patrimonial o preservando, por quase três séculos (e a despeito de algumas perdas de especial valor e significado, como a custódia ou o cálice de ouro) dos avatares do tempo e da fortuna e das alterações do gosto. Numa consciência pouco a pouco difundida do seu caráter de *encomenda prodígiosa*, credora, como tal, de atenção e proteção.

Apesar disso, o caráter extraordinário da empresa, seja do ponto de vista da riqueza inultrapassável das matérias-primas utilizadas na modelação do pequeno mas sumptuoso templo (com o investimento financeiro que tal representou), seja ainda da extravagância do seu próprio processo executivo (realização em Roma e posterior transporte para Lisboa), ou do complexo unitário formado com o seu tesouro (onde se contemplam, nos mais sumptuosos moldes, todas as necessidades do culto litúrgico pontifical), inquinaria, desde a origem, a sua compreensão, como metáfora exemplar do consagrado desperdício da riqueza nacional em obras improdutivas, que haveria longamente de colar-se à ideia feita que a historiografia tradi-

cional acalentaria sobre o seu régio promotor. Assim, Sousa Viterbo, a quem se deve, no declinar de Oitocentos, o primeiro olhar de genuína atenção ao conjunto patrimonial protagonizado pela capela (exumando, na Biblioteca Real da Ajuda, as fontes primárias que ainda hoje iluminam o seu estudo), não se eximiria, com a confissão de ser ela, inquestionavelmente, «um goso ineffável para os sentidos», a uma peculiar redenção utilitária de semelhante investimento, encerrada na justificação de poder ele constituir sempre «escola prática para os artistas e até um museu geológico pela riqueza e variedade dos materiais de que é formada» (Viterbo e Almeida, 1997: 8).

A par, uma abordagem ensaiada de um ponto de vista estritamente filológico redundaria, por seu turno, desde logo no que respeita à capela propriamente dita, no seu consolidado entendimento espúrio em relação a uma *História da Arte Portuguesa* compreendida em sentido estrito, atenta a sua natureza de obra de importação, «informada, quanto a espírito e sentimento, por uma cultura italiana» — semelhante condição lhe outorgando, necessariamente, o carácter de «peça isolada no contexto artístico português» (Rodrigues, 1988: 17) (com objetivas consequências do ponto de vista da sua remissão para um lugar periférico nas preocupações dos investigadores). Entendida, aliás, mais como *objeto de arte* que como *obra de arte* (à luz de uma interpretação da arte joanina no seu conjunto, «em que conta sobretudo o interior, pela riqueza da decoração, pela atmosfera sensual». França, 1987: 49), a capela não deixaria, apesar disso, igualmente de afirmar-se (no contexto operativo de uma *História da Arte em Portugal*) na mais-valia resultante das novidades estéticas de que seria portadora, enquanto «monumento que anuncia já o neoclassicismo» (França, 1987).

À luz dessa premissa, na verdade, se incorporaria de igual modo a peculiar violência do diálogo luso-italiano que envolveu a sua execução (e as fontes documentam), ilustrativo da oposição estética entre a tradição barroca nacional, conservadora, e os pressupostos classicizantes e renovadores que, por então, dominariam já em Roma a criação artística (Gomes, 1988: 97 e ss., e 1992: 101 e ss.). Desta visão, que os desenhos de projeto subsistentes minuciosamente contradizem, se distinguiria apenas, longamente isolada, a valorização pioneira feita por Robert Smith (Smith, 1936) do contributo nacional no quadro dessa *encomenda prodigiosa*: valorização

que pouco a pouco iluminaria, já em anos próximos, a reavaliação da ação artística (e, em geral, governativa) de D. João V e dos desígnios estratégicos que a nortearam e em cujo quadro, como outros silenciosos empreendimentos (Mafra, a Patriarcal), a Capela de São João Batista adquire, enfim, verdadeira eloquência. Mas é nesta visão, justamente, que merece especial atenção a sentença lapidar exarada por Jörg Garms, já em anos recentes: «forse... la capella più ricca mais construita... Uno scrigno di straordinaria eleganza e unita» («La Capella...»: 1995).

Isolada, assim, afinal, por este modo, ainda no plano do próprio contexto romano de encomenda, de que seria, na aparência, natural projeção, parece dever impor-se a consciência de tratar-se, de facto, de um objeto singular, no seu carácter de *encomenda prodigiosa* (na riqueza, na escala, na harmonia do programa), original e solitária no próprio quadro da matriz a que esteticamente se reporta e credora, por conseguinte, de crítica atenção. Por seu turno, a afirmação consensual de constituir a capela peça isolada no contexto artístico português mais não é que o fruto incontornável do manto espesso de sombra e de silêncios que, por longos anos, desceria sobre a empresa que ocupa o epicentro do sistema simbólico e ideológico da Monarquia de D. João V (por essa via, de resto, justificando a centralidade que igualmente ocupa do ponto de vista do investimento estético e financeiro): a Basílica Patriarcal, instituída em 1716 e sediada na capela real do Paço da Ribeira. Empreendimento que igualmente se perfila por detrás dos ambiciosos projetos encomendados pelo Rei, seja a Vanvitelli seja a Juarra e, desde logo, dessa outra extraordinária empresa que constituiria o Real Edifício de Mafra.

Empreendimentos esses, na verdade, todos realizados sob a direção daquele que seria, pelo longo decurso do reinado, o instrumento central da política artística joanina (o ourives-arquiteto germânico, porém romanizado, João Frederico Ludovice), sendo que, no que à Patriarcal respeita, justamente assistiria esta, ao menos a partir de 1743 (a par, pois, da encomenda do conjunto patrimonial de São João Batista), a uma espectacular renovação, que redundaria numa nova sacração, em 1746: ano também da conclusão da capela, embarcada na primavera imediata para Lisboa (Pimentel, 2000). E o que hoje se sabe dessa magna empresa, que

incluía, com o templo, o complexo patriarcal adjacente (configurando, pelo recurso ao revestimento precioso de pedras duras, levado a cabo com o auxílio das grandes oficinas romanas de ourives, bronzistas, escultores, pintores e de um sem-número de especialidades artísticas e técnicas, o tema arquitetónico das chamadas *capelas de mosaico*), obriga a reconhecer, tanto pela quase incrível similitude de partido e soluções estéticas como pela sua escala, incomensuravelmente superior, constituir a capela de São Roque, inquestionavelmente, uma fase anexa, uma sua extensão, para usar a expressão feliz de Marie-Thérèse Mandroux-França (Mandroux-França, 1989, 1993 e 1995), compreensível à luz da romanização de Lisboa encenada por D. João V e que tem hoje o valor superlativo de constituir o solitário (e magistral) testemunho do esplendor perdido da Patriarcal. Mas que obriga a uma compreensão integrada dessa *encomenda prodigiosa*, no quadro de uma viagem mais ampla, necessariamente desenhada *Da Patriarcal à Capela Real de São João Batista*.

Desse modo, pois, uma vez apurada a solidariedade original das duas empresas — São João Batista e a Patriarcal —, a relevância política de que, por natureza, gozaria a capela real estende-se objetivamente ao pequeno templo inaciano e seu extraordinário tesouro, situação que inequivocamente se patenteia na apropriação onomástica levada a cabo pelo Rei em relação à invocação original, de dedicação única ao Espírito Santo: como se patenteia igualmente em Mafra, na apropriação pelo Real Edifício, enquanto basílica real, do primigénio templo de serviço monástico, com reflexos planimétricos de afinidades vaticanas, que ecoariam ainda nos planos de Eugénio dos Santos da Praça do Comércio, no quadro idealizado de conservação nesse local da Santa Igreja Patriarcal. Mas é nesta, com efeito — o magno empreendimento que absorve a um tempo o monarca e Ludovice —, que se produz, sob direção deste, a síntese central das coordenadas da política artística do reinado: no meticuloso colecionismo de obras e colaborações romanas (especialmente impostas pela ambição de visibilidade internacional e afirmação, igualmente internacional, de solidez financeira), porém submetidas a um princípio não somente estético mas também ideológico: o do classicismo, indispensável, de facto, a uma arquitetura de poder. E é essa a fonte do conflito epistolar entre Lisboa e Roma (Pimentel, 2008a).

Com efeito, uma vez desvendada a oculta matriz do teor conflitual que adquiriu o processo da encomenda (entre Ludovice e os responsáveis locais do empreendimento: Nicola Salvi e Luigi Vanvitelli) e que tanto atravessa o processo de São Roque como o da Patriarcal, de igual modo se elucida a razão por que a direção de Ludovice se estende tanto ao plano dos projetos arquitetónicos como ao da ourivesaria-escultura, em que, de igual modo, estribava a sua própria formação: e se não presente (quase) ao invés — nos domínios da pintura/iconografia e nesse outro, assaz específico, da paramentaria e múltiplos adereços funcionais. Certo é, porém, que no contexto geral da Patriarcal, como projeto, e no seu estatuto de extensão (ou *fase anexa*), a capela real de São João Batista, a um tempo pela escala arquitetonicamente diminuta (e pelas potencialidades que tal desvendava a uma indeclinável aposta no esplendor sem falhas de materiais e ornatos) e ainda pela coerência do acervo a ela afeto (o tesouro litúrgico destinado ao seu particular serviço), lograria atingir-se, em grau superlativo, o caráter que faria dela, verdadeiramente, uma *encomenda prodigiosa*: pela associação sem precedentes de qualidade e quantidade — «forse... la capella più ricca mais construita... Uno scrigno di straordinaria eleganza e unita». Talvez por isso, perspetivada inversamente a questão, não seja descabido afirmar que Ludovice se empenharia, em quase quatro décadas de aturado labor, em impor ao casco indócil da antiga capela do Paço Real, onde as circunstâncias sediariam a Basílica Patriarcal, o grau de coesão formal e sofisticação plástica que em São Roque alcançaria por fim ilustrar: sendo que nem a ele, partido dos vivos em 1752, seria dado vir a contemplá-lo.

Singular, pois, no próprio contexto da arte italiana — «forse... la capella più ricca mais construita...» —, fruto como é de um intenso diálogo criativo entre Lisboa e Roma; singular, ainda, no plano do extraordinário acervo a ela associado (de igual modo sem réplica italiana em tal extensão e qualidade e uma vez tragicamente perdido o tesouro acumulado na Patriarcal), a capela adquire, assim olhada, o seu estatuto claro no notável capítulo da arte joanina, entendida como arte de Corte, ao estrito serviço do poder. E se persiste em ser peça isolada no contexto artístico português, tal decorre, tão-somente, do caráter, não menos prodigioso, do lastro finan-

ceiro indispensável a tal encomenda, mesmo, em fim de contas, no plano internacional, cujo confronto ambicionava.

Mas inquestionavelmente se deve a Ludovice — e, especificamente, às campanhas artísticas dinamizadas na Patriarcal e em São Roque — a introdução em Portugal da estética peculiar das *capelas de mosaico*, que aqui radicariam o sumptuoso mote, depois glosado de Queluz à Bemposta (e num sem-número de réplicas menores) e de Mateus Vicente de Oliveira, seu discípulo, a Manuel Caetano de Sousa, sucessor de Mateus, entre o rococó e o neoclassicismo — transportando para a arte da talha a simulação faustosa dos mármore e do bronze dourado, declinando-se numa sensibilidade outra, feita de luxo e intimismo, que na segunda metade da centúria haveria de opor-se com êxito ao culto, cívico e massivo, das frias igrejas pombalinas: e que em São João Batista diretamente bebe. Como bebe em São Roque (e na Patriarcal dos anos de 1740) um gosto novo pela plasticidade das formas e dimensão escultórica na modelação da ourivesaria, que objetivamente se surpreende em desenhos ludovicianos e revolucionaria a ourivesaria portuguesa dos meados ao terceiro quarto da centúria. E, muito em concreto, é a sumptuosa custódia de ouro, dramaticamente desaparecida do tesouro subsistente da capela, que inquestionavelmente se declina nas mais extraordinárias obras deste domínio (na exibição, esplêndida e íntima, do Corpo de Deus transubstanciado), produzidas nesse *classicismo gracioso* em que, ao longo do terceiro quartel do século, evolui a lição de Ludovice, num processo onde (e é novidade grande) avulta a personalidade de Mateus Vicente, prolongando o estro do seu mestre, como ele ourives e arquiteto.

É nesta nova atenção ao extraordinário valor representativo do conjunto formado pela Capela de São João Batista e respetivas coleções, e no quadro de um projeto que há anos se vem desenvolvendo, mobilizado pela Santa Casa da Misericórdia de Lisboa — Museu de São Roque, sob cuja tutela o monumento se encontra — e de que emergirá em breve uma monografia atualizada, fruto de um trabalho de equipa transdisciplinar e internacional, dedicado, nos últimos anos, às várias frentes de estudo e reabilitação —, que ganharia forma o ambicioso projeto de coroá-lo de uma exposição que, abrindo o leque interpretativo, cimentasse em definitivo,

no plano da crítica como no da fruição dos públicos, a relevância deste conjunto patrimonial em absoluto ímpar na sua dimensão de encomenda prodigiosa.

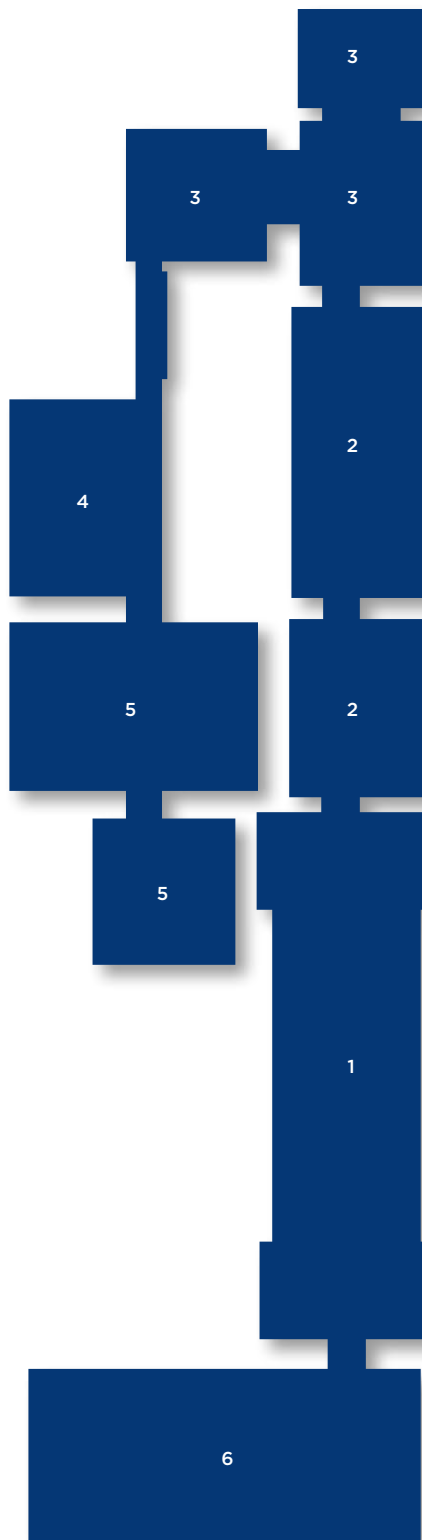
Só assim, com efeito, compreendida na sua plenitude e no contexto histórico, cultural e espiritual em que se inscreveu a sua produção, seria possível cumprir o desiderato central de conquistar o lugar que de direito lhe pertence na arte portuguesa — com tal reforçando a sua projeção internacional. A inquestionável relevância do projeto e a complexidade e extensão da problemática em que se inscreve justificariam a mobilização de uma parceria entre a Santa Casa da Misericórdia de Lisboa – Museu de São Roque e o Museu Nacional de Arte Antiga, por molde a que a exposição pudesse decompor-se por dois núcleos, um em cada instituição, beneficiando das especificidades de cada uma e criando e promovendo, por esse modo, um grande evento cultural. Dele emergirá uma história esquecida mas objetivamente relevante, que trágicas vicissitudes (o magno terramoto seria, de facto, apenas a primeira) fizeram quase sepultar nas páginas remotas de antigas memórias: a da instituição da Real Basílica Patriarcal e do seu esplendor peculiar. É nas dobras deste processo fascinante que alcança o seu real sentido *A Encomenda Prodigiosa* e é esse quadro que o alto patrocínio de Sua Eminência o Cardeal-Patriarca de Lisboa vem hoje, justamente, reconhecer e coroar.

António Filipe Pimentel

Diretor do Museu Nacional de Arte Antiga



O Núcleo do Museu Nacional de Arte Antiga: da Patriarcal à Capela Real de São João Batista



Galeria de Exposições Temporárias (Piso 0)

A ENCOMENDA PRODIGIOSA

DA PATRIARCAL À CAPELA REAL DE SÃO JOÃO BATISTA

Núcleo 1

Em Busca de Um Programa

Perdido: A Memória da Patriarcal

Núcleo 2

A Invenção da Corte

Núcleo 3

O Real Edifício

Núcleo 4

«Uma Espécie de Papa»

Núcleo 5

A Renovação da Capela Real

Núcleo 6

Esplendor e Magnificência

Entre as 9 e as 10 horas da manhã do dia 1 de novembro de 1755, a zona central da opulenta cidade de Lisboa seria violentamente sacudida por um megassismo, seguido de maremoto. Em dez minutos («com uma pequena parada em meyo»), o coração orgulhoso da cidade desmoronava-se sobre os moradores. A circunstância de ser Dia de Todos-os-Santos e hora de celebração litúrgica pelas múltiplas igrejas e oratórios monásticos e particulares seria responsável por que o que restara da área mais monumental da urbe fosse, por consequência, pasto de um imenso incêndio, impulsionado pelo vento forte que se fez sentir e que lavraria sem controlo por cinco longos dias. As chamas, atingindo «meya legoa de altura», eram visíveis desde Santarém, reduzindo a escombros «todo o centro da Corte, com seus conventos, igrejas, palácios e cazas» e o que sobrara da convulsão da terra (Silva, 1929: 8 e 63). Com a riqueza dos particulares, assim se consumia a parte mais substancial dos tesouros laboriosamente acumulados no Palácio Real, não somente no decurso dos sucessivos reinados mas, muito particularmente, no de D. João V, que havia pouco findara, e cujas encomendas, aos melhores artistas de Paris e de Roma, alimentadas por décadas pelo ouro do Brasil, haviam ressoado pelas chancelarias europeias: fama que agora se refletiria na emotiva reação dessa mesma Europa às notícias dos trágicos sucessos lisboetas.

Entre as inestimáveis perdas figurava em lugar central a Basílica Patriarcal, estabelecida na própria capela do Palácio Real, por concessão de Clemente XI, em 1716, e sucessivamente engrandecida, a um tempo de privilégios litúrgicos e património artístico. De facto, no quadro de uma obsessiva emulação, cerimonial e estética, da Corte pontifícia — justificada em razões de ordem espiritual, cultural e política —, a Patriarcal, emergindo da própria Corte régia, converter-se-ia, paulatinamente, numa instituição *sui generis* no próprio quadro dos organismos eclesiásticos do mundo católico, justificando amplamente a viva impressão que deixaria nos forasteiros que puderam conhecê-la e a fixariam em pinceladas rápidas, como Colmenar — «resplandecente de ouro e azul» (Alvarez de Colmenar, 1751: III, 266) —, ou com um detalhe que permite captar-lhe o ambiente nas próprias vésperas do grande cataclismo. Assim, na verdade, a descrevia Courtils a escassos meses da destruição: «o altar-mor» — regista — «é todo

de lápis-lazúli. O tabernáculo é de ágata. Duas colunas de lápis avultam à entrada desta capela magnífica, onde não se vê mais que mármore negro, amarelo e outras raras produções da natureza majestosamente trabalhadas. Não se vai nunca aí que se não note qualquer nova beleza. O mínimo raio de Sol faz revelar as que haviam escapado ao primeiro olhar. O teto é decorado de compartimentos e grupos dourados com cabeças de anjos nos intervalos. Aí se veem igualmente quadros do mais belo mármore servindo de sobreportas. O pavimento é coberto de placas de mosaico com uma esfera e seus atributos. Os mais magníficos ornamentos correspondem à majestade desta capela» (Bourdon, 1965: 153-154).

Neste recinto, com efeito, cujo esplendor, perdido já no terramoto, o *Dictionnaire Historique* de Moréri insistia em divulgar pela Europa inteira, em 1759 («A Igreja Patriarcal é uma das mais magníficas igrejas que se conhecem hoje na Europa», escrevia-se, em atualização do verbete de Lisboa) (Moréri, 1740: 332-333), pontificava o fausto extraordinário que rodeava o Patriarca («uma espécie de papa», no dizer de um memorialista) (Carrère, 1798: 290) num cenário de superlativa riqueza ornamental, alimentado por militante encomenda internacional, mas coordenado, desde início, pelo arquiteto régio, o alemão romanizado João Frederico Ludovice (Ludwig). O roteiro devocional da Corte de Lisboa tinha, porém, um outro polo, igualmente faustoso e emblemático: a Igreja de São Roque, casa-mãe da Companhia de Jesus, erguida a noroeste da zona atingida pelo sismo e, por isso, felizmente poupada. Para ela, D. João V encomendaria, em 1742, e de novo em quadro simbólico de sacralização da própria realeza, um monumento ao seu santo taumaturgo — a capela real de São João Batista —, que funcionava, no plano representativo como no artístico, como prolongamento do marco cénico da Patriarcal, cujo ambiente claramente replicava: era uma sua extensão, uma «fase anexa», como já foi referido (Mandroux-França, 1993: 45), justificada desde logo na obsessiva romanização ritual da Corte de Lisboa e no papel nesse contexto desempenhado pela grande igreja inaciana (*Portugal, Lisboa e Corte...*, 1990: 285).

Como sucederia com a Patriarcal, mas agora em termos de maior coerência formal, a empresa seria inteiramente realizada em Roma, nos mais preciosos materiais, sob a direção de Nicola Salvi e Luigi Vanvitelli,

enquanto o seu extraordinário tesouro de alfaias se declinava pelos melhores artistas disponíveis, nos domínios da escultura, pintura, ourivesaria e têxteis: num processo despoletado de um só jato. Uma *encomenda prodigiosa*, verdadeiramente, em qualidade e extensão, coroando o longo investimento na Basílica Patriarcal e, como ela, submetida ao império normativo do arquiteto Ludovice: o que a converte num produto original e único, enquanto síntese de um debate estético e criativo entre Lisboa e Roma. Mas, sobretudo, numa sobrevivência em absoluto singular, na sua global integridade, do extraordinário processo criativo do qual emergiria.

Um processo, porém, cuja compreensão obriga, metodicamente, a percorrer o trilho seguido pelas ambições, estratégicas e representativas, da própria Monarquia, como seria configurada sob o governo de D. João V (onde a tutela do religioso reforça o prestígio da Coroa e lhe garante a eficácia do poder) (Pimentel, 2002: 96-98), tanto quanto perseguir os seus desaires e os compromissos que necessariamente houve de manter com a realidade sobre a qual lhe coube agir — sempre no quadro de uma estrutura simbólica onde a Corte desempenhava o papel central. É, por isso, no marco ideológico do Antigo Regime e num contexto cultural onde a religião ocupa um papel central («A corte submerge no sagrado» — escrever-se-ia sobre os anos finais de Luís XIV, contemporâneos dos iniciais de D. João V (Mongrédién, 1948: 9, 18-19) —, «missas, vésperas e lausperenes sucedem-se na capela de Versalhes») e entre o entusiasmo juvenil do soberano e o pragmatismo que a visão de Estado lhe ensinou que devem buscar-se as razões de fundo da instituição do Patriarcado e dos cenários que habitou: da capela real à capela de São Roque. Num fresco amplo e complexo, onde perpassam projetos ideais (Vanvitelli, Juarra) e experiências magistrais (Maфра) e cujo eco se repercutiria, ainda, na própria reflexão que rodeou a reconstrução da capital. Reconstituir esse amplo fresco — e a viagem fascinante que conduz *Da Patriarcal à Capela Real de São João Batista* — é a tarefa a que se propõe este núcleo de «A Encomenda Prodigiosa». AFP



1. Em Busca de Um Programa Perdido: a Memória da Patriarcal

A memória do que foi a esplendorosa Basílica Patriarcal de Lisboa, instituída em 1716 na própria capela real do Paço da Ribeira, para tal se promovendo a divisão da antiga arquidiocese em duas circunscrições (oriental e ocidental); sucessivamente engrandecida dos mais surpreendentes privilégios litúrgicos, que alcançariam convertê-la numa réplica miniatural do Vaticano; envolta num esplendor artístico extraordinário e objeto, nos anos de 1743-1746, de completa e ambiciosa reforma, que redundaria em nova sagração (com alteração da invocação de São Tomé para Nossa Senhora da Assunção), seria quase completamente obliterada pela sua destruição no terramoto de 1755 (à exceção, diz-se, do portal, aplicado à Igreja de São Domingos), perdendo-se-lhe o rasto no processo posterior de reconstrução da cidade e das decisões em torno da nova Praça do Comércio. O que sobreviveu, em termos de património móvel, ressentir-se-ia, por seu turno, da história atribulada da própria instituição, com sucessivas transferências e... novas catástrofes: da Cotovia, onde o novo edifício, aberto ao culto em 1756, seria vítima de incêndio em 1769 (a *Patriarcal Queimada*), ao Mosteiro de São Bento (de novo pasto das chamas em 1771), a São Vicente de Fora, à Ajuda, ao Brasil, de novo a São Vicente.

Contas feitas, pois, reduz-se a menos de dez anos o espaço temporal de coincidência entre esse instituto a todos os títulos excecional — na sua faustosa emulação da Corte pontifícia — e o cenário para ele laboriosamente edificado sob a direção de João Frederico Ludovice, o notável arquiteto-ourives de origem germânica (Ludwig) mas de formação romana que, pelo decurso de todo o reinado de D. João V, seria o orquestrador dos grandes programas do mecenato régio. Mais do que isso, contudo, Ludovice seria o criador, em Portugal, de uma *arte de Corte* suscetível de dar expressão coerente ao desígnio de internacionalização do ambiente estético nacional almejado pelo Rei Magnânimo, porém original na sua formulação, como era original (e *sui generis*) o contexto português em que se inscrevia o próprio exercício do poder real e a que justamente respondia a instituição da Patriarcal enquanto hipertrofia (representativa e simbólica) da capela real. Uma *arte de Corte* onde a estética italiana (e particularmente romana) constituiria referência transversal, porém mobilizada ao serviço da

exaltação do poder real, de que a própria Igreja, por este modo exaltada, se convertia em metáfora e visível extensão, em acordo com uma reformulação, levada a cabo a um nível não apenas semiótico mas verdadeiramente teórico, dos pilares da própria Monarquia.

Tudo isto — a perplexidade suscitada pelo insólito esplendor que rodeava a instituição, mas igualmente o deslumbramento pela magnificência artística do cenário para ela idealizado — reflete, em tonalidades diversas, os memorialistas contemporâneos; isto mesmo (e, em geral, a nomeada de esplendor sem limites que aureolava a Corte de Lisboa) se repercute, direta ou indiretamente, na reação emotiva da Europa inteira aos trágicos sucessos de 1755. Contudo, do impulso estético, espiritual, ideológico e cultural que a Patriarcal polarizou, brotaria um último programa, em si mesmo uma *encomenda prodigiosa*, felizmente sobrevivente e que dela constituiria uma versão reduzida e adaptada, em cujo processo se reconhece o mesmo conjunto de artistas, agora com um grau superlativo de coerência em relação ao modelo original em que se filia: a capela real de São João Batista, instituída em paralelo na Igreja de São Roque e que permite ainda hoje evocar-lhe o ambiente e o esplendor, aliás devolvido no seguimento da meticulosa operação de restauro de que tanto o pequeno recinto quanto o excecional tesouro a ele afeto seriam alvo, muito recentemente, e no contexto do mesmo projeto de que emerge a presente exposição.

Para compreendê-la integralmente, porém, é necessário regressar às origens do processo de que constituiria fruto e clara emanção: o do engrandecimento da Igreja portuguesa, alicerçado na elevação de Lisboa à dignidade patriarcal, no quadro de um cenário que, tragicamente, o terramoto, em poucos anos, haveria de varrer. Reconstituir a memória da Patriarcal é, assim, essencialmente uma arqueologia, exumando fontes, indícios e vestígios que o tempo pareceu querer apagar. **AFP**

1.
Giovanni Odazzi (1663-1731)

Coroação da Virgem

c. 1730

Óleo sobre tela

332 x 228 cm

Palácio Nacional de Mafra, inv. 199

No que se refere à pintura, o Real Edifício de Mafra foi razão e destino da maioria das encomendas joaninas, em Roma, a partir de meados de 1729. O opulento programa pictórico da Basílica, composto originalmente por onze grandes *pale* de altar (e quase totalmente substituído, em 1754, por uma série de relevos escultóricos), assim o exigia. Nele se associavam diversos temas de exaltação mariana, própria à consagração da Igreja, com temas celebrativos da Ordem Franciscana, tutelar do Convento. Os dois vetores principais desta iconografia estavam estreitamente ligados e solidários, sendo os franciscanos fervorosos patrocinadores do culto da Virgem Maria e, em especial, do mistério da Imaculada Conceição. Almejando, como nos dizem as fontes escritas, «perfeição, riqueza, originalidade» e «toda a magnificência possível», a igreja e outras dependências do Real Edifício receberam pinturas de um extenso rol de artistas italianos ou de carreira romana (Francesco Trevisani, Pietro Bianchi, Sebastiano Conca, Giacomo Zoboli, Étienne Stephanus Parrocel, Corrado Giaquinto, Giovanni Odazzi, Agostino Masucci, Odoardo Vicinelli, Emmanuel Alfani, Filippo Laurenzi, etc.), uma autêntica plêiade de mestres e ateliês dos mais acreditados na capital pontifícia — sendo também geralmente produtores de uma arte retórica tardo-barroca, de prudente conservadorismo mas garantindo profissionalmente certos requisitos estéticos e conceptuais ao brilho e magnificência do projeto joanino de Mafra (as cartas para Roma recomendavam contacto com os «pintores peritos»).

Embora resultante desse fluxo de encomendas e compras em Roma, não se conhece com exatidão qual o altar ou dependência a que se destinaria esta *Coroação da Virgem*, invocação do altar do transepto, lado do Evangelho, onde, porém, figurou uma tela do mesmo tema, mas de maiores dimensões, dada a Masucci (ou a Mancini). A atribuição da obra a Giovanni Odazzi é francamente sustentável na graça formal e complexidade de construção espacial da composição, um estilo de pintura figurativamente *eloquente* sem recurso a estridências de colorido, notável pela indução de assistirmos a um exaltante concerto angelical em honra da coroação de Maria. **JASC**



2.

Sedía Gestatória

Armas de D. Francisco de Saldanha da Gama,

3.º Patriarca de Lisboa (1713-1776), nomeado Patriarca em 1759
1759-1776

Madeira, veludo, fio metálico dourado, bronze dourado, prata

166 x 88,5 x 63 cm

Lisboa, Sé Patriarcal - Tesouro, inv. PT/PL/250-01/MOB002

A *sedía* gestatória é «um trono reservado ao Papa que, por ocasião de algumas cerimónias solenes, era transportado a ombros. Por privilégio único, uma *sedía* gestatória idêntica era utilizada, apenas como trono, pelo Patriarca de Lisboa» (Rocca, Guedes, 2004: 29).

Em 1717, seguiram para Roma instruções de D. João V pedindo o uso da «cadeira gestatoria» do arcebispo de Paris e dos «abanos de plumas» (cat. 3) do arcebispo de Nápoles, conforme documentação do cônego Lázaro Leitão Aranha (BNP, Pombalina 157, fl. 214). A utilização de ambos pelo patriarca de Lisboa foi uma das prerrogativas alcançadas pelo monarca, tal como outras insígnias e paramentos pontifícios, como a tiara (na verdade uma mitra de aparato cuja decoração desenvolvida em três anéis a aproximava da tiara papal) e as duas vestes papais, o fano e a falda, bem como os sapatos com uma cruz bordada usados pelo papa. Assim, quando em 1720 monsenhor José Ferrão narra ao secretário de Estado de Inocêncio XIII a magnificência do cerimonial patriarcal, afirmava que «o trono tem os mesmos degraus e altura do sólio pontifício e com a reserva da *sedía* gestatória, com arminho na murça e cruz nos sapatos, observa pontualmente a mesma formalidade que se tem com o Sumo Pontífice» (Castro, 1943: 137; Gorani, 1989: 288).

A descrição das cerimónias de sacração da Basílica de Mafra pelo primeiro cardeal patriarca, D. Tomás de Almeida (1716-1754), em outubro de 1730, confirma as suas utilização e colocação: «na parte collateral da parte da Epistola estava a Sede gestatória com dous escabellos aos lados» (Prado, 1751: 23).

A pompa da Patriarcal joanina, que tinha na de Roma o seu modelo, ficou registada em diversos relatos de viajantes, tendo até sido considerada superior pelo médico naturalista Charles Frédéric de Merveilleux: «A magnificência com que o patriarca de Lisboa oficia ultrapassa a do Papa nos dias de maior solenidade, e posso dizê-lo com conhecimento de causa pois vi officiar um e outro.» (Merveilleux, 1989: 222). Magnificência que se mantinha após o terramoto de 1755, como informa Charles Dumouriez na obra *O Reino de Portugal* em 1766: o patriarca tem as mesmas paramentas que o papa quando oficia e os cônegos da metrópole (ou a igreja patriarcal) também são vestidos como os cardeais. Já há muito que o povo de Lisboa se acostumou a ver o papa neles (Dumouriez, 2007: 129). **CB e MS**



6.
Jacques Philippe Le Bas (1707-1783), gravura, Paris
e Miguel Tibério Pedegache Brandão Ivo (1730?-1794),
desenho
Ruínas da Praça da Patriarcal, depois do Terramoto de 1755
 1757

Gravura aguarelada

31,5 x 45,7 cm

Lisboa, Museu da Cidade, inv. MC.GRA.0441

O interesse que os acontecimentos de 1755 despertaram na Europa motivou, a par de uma vasta produção literária, a sua representação em gravura, em desenho e, mais raramente, em pintura. Uma série, em especial, conheceu enorme sucesso: a de Jacques Philippe Le Bas, curiosamente intitulada *Colleção de algumas ruínas de Lisboa causadas pelo terramoto e pelo fogo do primeiro de Novembro do anno de 1755. debuxados na mesma cidade por MM. Paris et Pedegache e abertas ao buril em Paris por Jac. Ph. Le Bas / Recueil des plus belles ruines de lisbonne causés par le tremblement et par le feu du premier Novembre 1755 / Dessinés sur les lieux par M. M. Paris & Pedegache / et gravé a Paris par Jac. Ph. Le Bas premier Graveur du Cabinet du Roy / em 1757*. Composta por seis gravuras abertas a partir de desenhos feitos *in situ* em Lisboa por Pedegache (de que se apresenta um exemplar, cat. 7), habitualmente identificado como Miguel Tibério Pedegache Brandão Ivo (coronel, professor de matemática e autor, entre outras obras, do relato intitulado *Nova e fiel relação do terremoto que experimentou Lisboa, e todo Portugal no 1 de Novembro de 1755*, dado à estampa no ano seguinte), e por um desconhecido desenhador, de sobrenome Paris, a série parisiense, anunciada no *Mercur de France* em março de 1758, rapidamente conheceu uma reprodução inglesa, publicada em Londres por Robert Sayer, conjunto a que pertence a gravura que aqui se apresenta.

A nova Praça acolhia uma concorrida área comercial, instalada nos pisos térreos, porticados, os aposentos da Rainha, e todo o complexo da Patriarcal, iniciado em 1740 segundo risco do arquiteto João Frederico Ludovice e cuja distribuição funcional se inspirava, em parte, nos apartamentos papais do palácio Vaticano. Projeto de grande impacto arquitetónico pelas novidades linguísticas que Ludovice conseguiu impor — e cujo testemunho material se resume, hoje, às colunas coríntias do portal da Patriarcal reutilizadas no arranjo



da fachada da Igreja de São Domingos de Lisboa —, a construção do conjunto obedeceu também a um programa de renovação urbanística que previa, não só, a redefinição da via de ligação da Ribeira à zona da Igreja dos Mártires como o aproveitamento cenográfico da colina de São Francisco (Mandroux-França, 1993).

Tudo destruído pelo terramoto e pelo grande incêndio que consumiram a cidade, não mais restava do que a evocação das «plus belles ruines de Lisbonne», em reflexão pré-romântica sobre a usura do tempo e sobre os vestígios melancólicos de um passado irremediavelmente extinto. **CB e MS**

10.

Vista de Lisboa antes do Terramoto de 1755

Inscrição: «Ingresso Alla Prima Undienza di Mons. Giorgio Cornaro, Nuncio Apostolico alla maestra del're Pietri Secondo in Lisbonna il di Juglio 1693»

Finais do século XVII

Óleo sobre tela

109 x 239 cm

Lisboa, Banco Espírito Santo

O registo do cortejo do Núncio Apostólico, Giorgio Cornaro, antes da receção com D. Pedro II no Paço da Ribeira, em julho de 1693, mostra bem a utilização privilegiada do terreiro público como espaço de representação durante toda a Época Moderna, neste preciso caso em clara antecipação da importância que o aparato eclesiástico viria a ter na Corte de Lisboa.

A grande praça, fechada a poente pelo Palácio Real, entendia-se assim como extensão simbólica do paço, como palco de grandes celebrações públicas: se, em 1687, a um viajante estrangeiro, Domenico Laffi, aquele espaço lhe parecia um dos maiores da Europa, o palácio, embora vasto, achava-o irregular, o que na verdade descrevia o processo orgânico da sua ampliação desde a origem, com o rei D. Manuel. A grande fachada corrida concluída no período filipino, rematada a sul pelo torreão, continuou íntegra, salvo alterações de pormenor, até ao reinado de D. João V. Foi sobretudo no agenciamento interno que se registaram, então, profundas remodelações e, claro, as alterações impostas pela construção do complexo patriarcal.

As alterações arquitetónicas documentadas — dirigidas por João Frederico Ludovice desde 1712 e mais tarde pelo italiano Antonio Canevari (act. em Portugal entre 1728 e 1732) — não seguiram um programa sistemático mas antes um processo aditivo, determinado, sobretudo, por necessidades de redistribuição dos espaços privados da família real, como os dos aposentos da Rainha, servidos por ampla escadaria delineada por Canevari e enriquecidos pelos apainelados do teto do pintor Pierre Antoine Quillard, e os de seus filhos e netos. Se ao italiano se ficaria ainda a dever o desenho da Torre do Relógio,



caberia a Ludovice a parte substancial da campanha de modernização e a construção de raiz dos edifícios adstritos à nova Patriarcal, utilizando tanto a linguagem de um tardo-barroco romanizado como idênticos recursos decorativos, em particular o uso de mármore colorido.

Este empenho de *aggiornamento* estético concretizou-se especialmente na política de encomendas e aquisições prosseguida pelo Rei, predominando as peças de origem francesa no âmbito da apropriação da etiqueta de Versalhes: coches e berlindas, mobiliário desenhado expressamente por Meissonnier, o guarda-roupa permanentemente remodelado do Rei e da família real, as obras de ourivesaria de Thomas Germain ou de Odiot, ou ainda as tapeçarias da manufatura dos Gobelins, como a série das Índias Orientais e Ocidentais, para as quais foi desenhado mobiliário com decoração nelas inspirada (*Boletim*, 1936: 93-102; Delaforce, 2002: 48-49) e igualmente replicada nos estofos especialmente tecidos por aquela manufatura. **CB e MS**



2. A Invenção da Corte

meno giorno

Com a ascensão de D. João V — reunindo em si legitimidade dinástica, condições financeiras e um temperamento solar, reforçado pela própria juventude dos seus 18 anos incompletos — culminaria, conformando-se num sistema coerente de imagem do poder, o processo lentamente empreendido, desde o fim do ciclo da Restauração, de afirmação visual da Monarquia, a um tempo no plano interno e no internacional. A reforma da Corte, na qual se inclui também a transfiguração da pessoa do Rei e a do cenário onde se inscreve a sua ação (o seu palácio e a sua capital), constituiria o elemento central deste processo, num quadro onde esta se configurava como instrumento essencial de afirmação e domínio, ao mesmo tempo que de projeção internacional. Fortemente confinada pela conjuntura depressiva (tanto pecuniária quanto política) que dominara o período anterior, a Corte portuguesa seria, assim, objeto, com D. João V, de uma verdadeira *reinvenção*, assente na emulação de modelos referenciais (a França do ocaso de Luís XIV), suscetível de garantir-lhe um lugar honroso na feérica constelação definida pela Europa das Cortes e, politicamente, no círculo restrito das potências católicas ditas de *primeira grandeza* (Espanha, França e o Império), onde por natureza deveria mover-se e afirmar-se.

Gozando, enfim, de meios de pagamento aparentemente inesgotáveis, o monarca empreende, nos seus primeiros anos, um processo entusiasta de renovação, a um tempo ritual, cultural e da sociabilidade, que muito deve à influência dos *estrangeirados*, mas não deixaria de confrontar-se — a um nível hoje surpreendente, nas formas e na frontalidade que então revestiu —, com a resistência dos *castiços*, defensores da tradição. Ao mesmo tempo e a despeito das crescentes remessas do ouro do Brasil, a ação do Rei teria ainda por cenário o quadro depressivo resultante da participação portuguesa na Guerra da Sucessão de Espanha, herdada do reinado de seu pai, que obviamente lhe tolhia as ambições e a eficácia e que haveria de prolongar-se até 1714. Serão anos, para ele, de crescimento e amadurecimento, temperados no paulatino conhecimento da realidade em que necessariamente haveria de inscrever-se e enquadrar os seus projetos, intermediando a conflitualidade social. Nesse contexto e mesmo que o pano de fundo da renovação das estruturas áulicas e de militante encomenda internacional não sofra alterações por todo o decurso do reinado, é visível, ao termo dos

dois primeiros lustros de governo, uma clara reorientação na sua hierarquia de valores.

De facto, reinando sobre um país católico, ainda culturalmente confinado pela conjuntura de isolamento e purismo ideológico que dominara o ciclo da Restauração — mas senhor de um império pluricontinental conquistado outrora para a Fé católica —, e atuando num quadro onde a Roma papal se configurava como o grande palco da diplomacia internacional, D. João V encontraria no desenvolvimento da vertente eclesiástica da Corte (aliás perseguido desde o reinado de seu pai) o modo azado de firmar o seu poder, a um tempo no plano interno e no internacional. A elevação da própria capela real a sé patriarcal, em 1716, e, em geral, o reforço e esplendor da componente eclesiástica da Corte constituiriam, assim, para o monarca, objetivo central e eixo de um processo tenaz, não isento de pontos de conflito no campo diplomático, mas que culminaria, entre inauditos privilégios, na concessão, em 1748, do título de Majestade Fidelíssima, que equiparava enfim os Reis de Portugal aos seus congéneres espanhóis (Majestades Católicas), franceses (Cristianíssimas) e alemães (Apostólicas). E a atenção com que as potências acompanham o processo constitui o melhor indício da relevância política que centralmente tinha.

Efetivamente, contribuindo declaradamente para o reforço simbólico do poder real, a Patriarcal constituiria igualmente um recurso de evidente valor estratégico, ainda no plano das doutrinas regalistas (justamente de inspiração francesa) de subtração das *igrejas nacionais* à tutela administrativa da Igreja Romana, onde a Contra-Reforma introduzira uma marca obsessivamente centralizadora. Por seu intermédio, Roma converter-se-ia, a par de França, em referência central da Corte portuguesa, no quadro específico das matérias do foro eclesiástico, mas contribuindo, pela sua própria relevância estratégica, para o carácter verdadeiramente singular ostentado doravante pela imagem do poder real. **AFP**

11.

Domenico Parodi (1672-1742) e Francesco Biggi (1667-1728)**Busto-Retrato de D. João V**

c. 1708

Mármore

106,5 x 89,5 x 38,5 cm

Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda, inv. 56.577

Neste busto, realizado pela parceria de os escultores genoveses Domenico Parodi (1672-1742) e Francesco Biggi (1667-1728) — tendo esta autoria sido pela primeira vez proposta por Gabriele Borghini, partindo do texto setecentista de Carlo Giuseppe Ratti (1769) —, o soberano, bastante jovem, enverga armadura e capa ou manto e ostenta ao pescoço a insígnia da Ordem de Cristo. É aliás a figuração do monarca Magnânimo que se constitui como o principal fundamento para a datação da obra: 1707-1715.

Como já foi notado, o busto evidencia afinidades com outras peças executadas por Francesco Biggi, discípulo e colaborador de Filippo Parodi, que, após a morte deste, permaneceu no seu ateliê, cuja direção ficou entregue ao filho Domenico, onde, durante 20 anos, passou ao mármore várias das suas obras. Com efeito, reconhecem-se semelhanças ao nível do tratamento do panejamento do busto do Magnânimo, organizado em volumes definidos por profundos sulcos capazes de proporcionar um eficaz efeito de claro-escuro, o qual é igualmente visível nas alegorias do *Amor Divino* e da *Pureza*, concebidas por Domenico Parodi e executadas por Francesco Biggi (Igreja de São Filipe de Néri, Génova). Já o tratamento da peruca que o monarca português ostenta no busto genovês pode facilmente remeter o observador para aquela de Marcello Durazzo, marquês de Gabiano, no busto do Palácio Durazzo Pallavicini de Génova, da autoria dos mesmos escultores e datável de cerca de 1723.

Quanto à localização inicial da obra, é quase impossível — na ausência de contributos documentais — identificá-la, sendo inúmeros os locais por onde a mesma passou (da Assembleia da República à Torre de Belém). Pode, contudo, notar-se que este busto de D. João V se destinava a integrar um nicho, provavelmente localizado numa posição elevada, relativamente ao ponto de vista do observador. Com efeito, não só o direcionamento do rosto do soberano parece sugerir esta ideia mas também o facto de a parte posterior da peça não se encontrar trabalhada. Esta ausência de tratamento escultórico da face posterior verifica-se não apenas ao nível do tronco do monarca mas igualmente na parte superior, ou seja, nem mesmo a cabeça (e respetiva cabeleira) se encontra esculpura em *ronde bosse*, o que se verificaria se o busto se destinasse a estar sobre um plinto, como o atual, pela visibilidade permitida.



Trata-se de um tipo de busto que pode designar-se de aparato, ou seja, que representa o retratado preferencialmente como figura simbólica, neste caso como monarca absoluto, e não tanto como indivíduo (tendo subjacente uma acurada pesquisa psicológica). Para além das origens mais remotas desta modalidade de representação escultórica (que nos fariam recuar à Antiguidade Clássica), a referência próxima mais significativa será, naturalmente, a obra berniniana e, em concreto, alguns bustos realizados pelo grande escultor do barroco romano, como sejam os do Rei Luís XIV (1665), e mesmo do duque Francisco de Este (1650-1651). O paralelismo não poderá ser feito, todavia, ao nível do tratamento fisionómico do retratado — expressivo e com preocupações de verosimilhança e, de algum modo, capaz de denunciar aspetos da personalidade, e muitíssimo mais convencional e formalista no busto de D. João V da Ajuda — mas sim quanto ao trabalho de modelação da massa, sobretudo no que diz respeito à cabeleira e aos panejamentos. TLV

13.

Domenico Duprà (1689-1770)**Retrato de D. João V**

1718

Desenho a tinta da China

17 x 27,3 cm

Museu-Biblioteca da Casa de Bragança/Fundação da Casa de Bragança, inv. PDVV1432

A dquirido na Suíça por Humberto II de Sabóia e posteriormente divulgado por Ayres de Carvalho (que o identificou como respeitante ao Príncipe do Brasil, D. José, datando-o de c. 1728, por ocasião dos respetivos esponsais), este estudo para um retrato de D. João V, autenticado com a menção *Duprà il zoppo* (o coxo), para distingui-lo de seu irmão José, também pintor, mas quinze anos mais novo, harmoniza-se objetivamente com a iconografia do Rei Magnânimo, na fase da sua juventude. O desenho deverá relacionar-se com os primórdios da atividade do artista em Portugal, se não foi mesmo realizado ainda em Roma no contexto da sua contratação e da produção, por encomenda, de iconografia joanina, com que apresenta afinidades claras, como é o caso do busto real, de Domenico Parodi e Francesco Biggi, presente nesta mostra e realizado por 1708-1710 (cat. 11).

A contratação do artista constituiria efeito do seu relacionamento com Vieira Lusitano (como ele discípulo de Trevisani) e com o embaixador marquês de Fontes, mas inscreve-se, essencialmente, na necessidade sentida pela Corte, uma vez encerrado o ciclo depressivo resultante da participação portuguesa na Guerra da Sucessão de Espanha, de ultrapassar os constrangimentos resultantes da inevitabilidade de recurso externo, na imprescindível eficácia representativa do monarca, por intermédio de um *pintor de câmara*, de formação internacional — sendo certo que, no plano imediato, tais necessidades seriam acrescidas pelo inquestionável triunfo político-diplomático que representara o estabelecimento da Patriarcal em 1716. Feito o convite em 1718, sabe-se que o artista se encontrava já em Lisboa em 1719, inscrito na Academia de São Lucas, datas estas em que o Rei, próximo já dos 30 anos, parece afastar-se da iconografia juvenil aqui apresentada.

Quanto ao pequeno e elegante estudo, evidencia essa aliança feliz, de dignidade e graça (não isenta da influência francesa de Rigaud e Napier), que Duprà adotaria como modo próprio e no qual especialmente se compraz nos retratos femininos e infantojuvenis, a despeito de alguma estereotipia de poses e atitudes. Recursos que alcançariam responder com eficácia ao quesito central que lhe era cometido: o de dotar a Corte portuguesa de um sistema representativo coerente e eficaz, suscetível de ombrear, com êxito, com a forte concorrência internacional. O uso explícito, no pequeno estudo, de receituários



formais, como a consola onde se apoia o soberano, assinalada por Ayres de Carvalho e, de facto, comum ao retrato de D. Tomás de Almeida, também patente nesta exposição (cat. 76), leva a crer ser o desenho efetivamente um *estudo*, sem projeção direta em obra final. **AFP**

18.

Luigi Vanvitelli (1700-1773)**Projeto para o Palácio Real de Lisboa
(Estudo para uma Vista de Lisboa, no verso)**

1717-1718

Desenho a lápis e à pena a tinta castanha

27,5 x 41,8 cm

Palazzo Reale Caserta, n.º 284, inv. 1951/52

Este desenho faz parte de um conjunto, guardado no *Fondo Vanvitellino* de Caserta, relativo ao projeto para o Palácio Real da Ribeira, elaborado em Roma entre 1717 e 1718, a pedido do embaixador extraordinário Rodrigo Anes de Sá Almeida e Menezes, 3.º marquês de Fontes, pelo arquiteto Filippo Juvarra e pelo pintor Gaspar van Wittel. O facto de estes desenhos se encontrarem na coleção do filho do pintor, Luigi Vanvitelli (italianização do nome flamengo van Wittel), arquiteto do palácio real de Caserta, explica a sua presença no grupo citado. Era, à época, um jovem de 17-18 anos. Com a elevação da capela real a patriarcal, concedida pelo pontífice em 1716, abre-se um período de intenso dinamismo projetual na Corte portuguesa que, desde logo, se concretiza na ideia de ampliar o Paço da Ribeira abrangendo a área que a partir do torreão de Filippo Terzi passava pela Ribeira das Naus e incluía o palácio Corte Real. Neste desenho evidencia-se a novidade do projeto idealizado em Roma e, no verso, reconhecem-se as quatro cúspides das torres quadrangulares. A linha superior representa, em esquema, a longa fachada que devia interligar o torreão com o palácio Corte Real e mostra uma sequência de mais de 72 janelas e os alçados de dois frontispícios monumentais correspondentes a uns dos corpos sobresselentes do traçado. A fachada com o brasão da Casa Real portuguesa posiciona-se entre 9 janelas de cada lado na parte direita do esquema.

A fachada com tímpano *all'antica* está à esquerda, entre 13 janelas laterais, em cuja primeira fila «se ne vedono solo 12» (veem-se somente 12). A indicação de diferentes números entre as janelas reais e visíveis finaliza este desenho destinado à transposição para pintura do novo palácio real, idealizado por Filippo Juvarra, com a ativa participação do marquês de Fontes «noto dilettante di architettura» (perito dilettante de arquitetura), e que Gaspar van Wittel pinta em pormenor. As fontes relatam o envio a Lisboa desta *Veduta* do palácio da Ribeira, infelizmente hoje perdida. A recente atribuição de um desenho de Juvarra relativo ao palácio contribui para restituir a imponência e o forte valor simbólico deste primeiro projeto. **GR**



Frente (em cima) e verso

21.

Giorgio Domenico Duprà (1689-1770)**Retrato de D. João V e a Batalha do Cabo Matapão**

1717

Óleo sobre tela

99 x 94 cm

Brasil, Coleção Mario Fiorani Jr. e André Fiorani

Revelado em 1960 por Ayres de Carvalho, cujo interesse pelo pintor Giorgio Domenico Duprà e pela sua atividade portuguesa constitui a pedra angular para o estudo do artista, *o retrato de D. João V e a Batalha do Cabo Matapão*, então exposto na embaixada do Brasil na Haia e com rasto posteriormente perdido, exhibe-se pela primeira vez em Portugal nesta exposição, com todo o interesse que inegavelmente tem, seja do ponto de vista iconográfico seja, especialmente, do artístico — a sua creditação ao artista saboiano não oferece dúvidas.

Obra de moderadas dimensões, apresenta o monarca, de aparência jovem, a três quartos, semivoltado para o observador e envolto em manto róseo debruado a arminhos, deixando ver o traje cortesão, em versão mistilínea, porém, visto envergar também couraça, suspenso do pescoço o hábito de Cristo. A figura do Rei, cuja pose espelha a que o artista adotaria numa das suas mais felizes representações, o conhecido retrato da Biblioteca da Universidade de Coimbra, recorta-se contra um reposteiro que, abrindo-se, desvenda um trecho da batalha naval, ocorrida ao Sul da Grécia, em 19 de julho de 1717, naquela que constitui uma das raras composições de marinha e mesmo de paisagem recenseada no seu *corpus*, se descontarmos o retrato do MNAA (hoje nas Necessidades) com a vista de Belém e a crer-se na afirmação de Vieira Lusitano, a respeito do retrato equestre do duque de Cadaval, segundo a qual «somente a cabeça he feita por Monsieur Duplat». E tanto bastaria para lhe outorgar um lugar singular no contexto da obra recenseada do pintor.

Composição de insólito dinamismo e de frescura tonal igualmente inesperada, surge claramente estruturada em obediência ao princípio central de exaltar o valor militar do soberano português e a relevância dos sucessos evocados: a destruição da armada turca, superior em número, e a conseqüente libertação de Itália da ameaça otomana, episódio que se enquadra na periferia da Guerra da Sucessão de Espanha (em que Portugal era partícipe) e constitui contraprestação à concessão do Patriarcado de Lisboa. A repercussão, especialmente em Veneza e Roma, do notável sucesso militar, a modesta dimensão da obra (excluindo encomenda de aparato), a clara juventude da figuração real (idealizada) e a própria



aquisição no mercado internacional parecem conjugar-se para fomentar a ideia de se integrar a sua produção no quadro ainda da contratação do artista, na oficina de seu mestre Trevisani e num contexto de *obra de apresentação* anterior à sua produção portuguesa, de plasticidade objetivamente mais sóbria, em provável acordo com as exigências do mercado nacional. Como quer que seja, abre claramente novas perspectivas na abordagem ao trabalho do pintor. AFP

28. a 31.

Paramento composto por Casula (28.), duas Dalmáticas (29. e 30.) e Pluvial (31.)

Armas do Papa Clemente XI e Armas de Portugal

Itália, c. 1717

Fio de seda e fio metálico dourado

118 x 321 cm; 104 x 141 cm; 101 x 100 cm; 153 x 302 cm

Lisboa, Sé Patriarcal, inv. PT/PL/250-01/TXT002.2, .3 e .4 (casula e dalmáticas);

Sé Patriarcal - Tesouro, inv. PT/PL/250-01/TXT002.1 (pluvial)

Este paramento, de que se expõem um pluvial, uma casula e duas dalmáticas, corresponde inteiramente à determinação de D. João V de que a sua capela real se distinguisse pela riqueza e sumptuosidade. Num alvará de 1716, o Rei exorta e mesmo ordena que «as dignidades e cônegos, enquanto o forem da dita Sé [...], gozem de todas as honras, preeminências, prerrogativas, autoridades, privilégios, graças, liberdades, mercês e franquezas que ham e têm, e de que usão, e sempre usarão os Bispos destes meus Reinos, assim como por direito uso, e costume deles lhe pertence, dos quais em tudo e por tudo quero, e mando que eles uzem, e possam usar, e lhes sejam goardados em todos os actos e tempos, em que por direito, uso e costume devão deles usar, sem mingamento ou dúvida algũa, que a isso lhe seja posta porque assim é minha vontade e mercê [...]» (Ataide, 1990: 282).



Dalmática (29.)



Dalmática (30.)



Casula (28.)



Pluvial (31.), frente

A riqueza manifesta-se nos materiais usados e sobretudo na profusão do bordado a fio metálico dourado. A decoração cria um ambiente fitomórfico onde se integram as armas reais e as armas papais.

A casula apresenta, na frente, sebasto cruciforme definido por galão. No cruzamento das hastes da cruz inscreve-se a coroa real portuguesa. Na parte inferior do sebasto, numa cartela e encimada por um baldaquino, surge a representação do globo com um sol radiante na parte superior. Sob o sol e a ele tangente, corre uma faixa na diagonal contendo dois animais (cavalos?) em movimento. O globo é rodeado lateralmente por folhas e flores e, na parte inferior, por palmas que limitam um elemento em ziguezague. Este elemento aparentemente espúrio deverá ser lido como empresa da Casa de Áustria. Nos dois cantos da base está bordada parte das armas papais entre palmas. Nas costas da casula, o sebasto em coluna tem uma decoração que se



Pluvial (31.), costas

desenvolve em três registos: os dois primeiros com as armas papais e o último com as armas reais.

Nas dalmáticas, as armas reais e papais inscrevem-se em dois painéis retangulares.

O pluvial apresenta sebasto definido por galão bordado, onde, tal como no campo, se desenvolve uma decoração fitomórfica integrando elementos das armas reais, como os escudetes e castelos, e papais, como as chaves, os montes ou a estrela de oito pontas. O capuz é inteiramente preenchido pelas armas reais rodeadas de folhagem.

O bordado, utilizando exclusivamente fio dourado, recorre com grande virtuosismo aos diversos fios e pontos de ouro para cumprir o desenho preestabelecido. **TPP**

35. a 38.

35.

**Filippo Juvarra (1678-1736)
Projeto para Um Farol em Lisboa**

1719

Desenho

Biblioteca Nazionale Universitaria
de Turim, Ris 59/1, fól. 17

36.

**Filippo Juvarra (1678-1736)
Esquisso para o Palácio Real
e Igreja Patriarcal de Lisboa**

Inscrição: «levante»

1719

Desenho à pena a tinta castanha
e aguarela

14,8 x 28,5 cm

Turim, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte
Antica, inv. 1860/DS, vol. 1, fól. 98, desenho 158

37.

**Filippo Juvarra (1678-1736)
Esquisso para o Palácio Real
e Igreja Patriarcal de Lisboa**

Inscrição: «levante»

1719

Desenho à pena e pincel
a tinta castanha e aguarela

18 x 26,7 cm

Turim, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte
Antica, inv. 1706/DS, vol. 1, fól. 4, desenho 7

38.

**Filippo Juvarra (1678-1736)
Esquisso para o Palácio Real,
Igreja e Palácio Patriarcal de Lisboa**

Inscrição: «mezzo giorno»

1719

Desenho à pena a tinta castanha,
quadrícula a lápis

15,8 x 29,9 cm

Turim, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte
Antica, inv. 1859/DS, vol. 1, fól. 96, desenho 157

O corpus de desenhos de Filippo Juvarra dedicado a Lisboa é, notoriamente, exíguo. A sua perda irreparável deve-se ao terramoto de 1755 e à destruição da Biblioteca Real do Palácio da Ribeira. Nela se guardavam, entre outros, o «novo desenho adaptado ao local agora eleito [Buenos Aires]» e as «belíssimas plantas e desenhos magnificentíssimos» elaboradas para este fim. Memória da sua magnificência encontra-se nos três estudos do volume patente nesta exposição e dos quais se mostra a fachada cenográfica virada para «mezzogiorno» (cat. 38). O lugar para a construção do imponente Complexo Real e Patriarcal situava-se ao longo do declive que, da atual Basílica da Estrela, chega ao Tejo. Embora os três desenhos apresentem um traço rápido, a presença da *quadrettatura* no desenho exposto sugere que se trata de uma imagem fidedigna do projeto idealizado, finalizada na sua transposição para pintura, como no caso da perdida *Veduta* de Gaspar van Wittel do projeto para o palácio da Ribeira, enviada a Lisboa em 1718. A chegada de Filippo Juvarra, entre janeiro e julho de 1719, representa o clímax de um período de forte dinamismo cultural impulsionado pelo Rei D. João V. A formação romana



36.



37.



35.

e o génio cenográfico-urbanístico do arquiteto encontram terreno fértil em Portugal. Se o propósito inicial da sua vinda é a intervenção na zona da Ribeira, a mudança de plano demonstra o potencial da sua arte e a forte ambição da corte portuguesa em construir uma poderosa imagem da monarquia lusitana. O lugar escolhido é, portanto, estratégico, simbólico, cenográfico. Do lado oriental, a fachada *alla romana* da Basílica e nova Sé da Lisboa Ocidental (cat. 36 e 37) domina visualmente o centro da capital e a antiga Sé. Do lado ocidental, a vista abrange a entrada fluvial e o mar aberto. O Palácio Real assim imaginado assoma de frente para o rio, via de domínio, comunicação e riqueza (cat. 38). Através de amplos e cenográficos *parterres*, o Tejo liga-se ao palácio e o palácio projeta-se no Tejo, estabelecendo uma conexão de forte impacto simbólico entre a sede da monarquia e o seu império, cujo limiar é marcado pelo farol monumental *all'antica* (cat. 35). **GR**



38.



3. O Real Edifício

«**M**onumento maior que o Reino», como o designou Alexandre Herculano (Herculano, 1907: 4), o complexo arquitetónico que a tradição fixaria sob a designação comum de *Convento de Mafra* começaria, de facto, a erguer-se como tal em 1717 (seguindo de perto o estabelecimento da Patriarcal), sobre planos de João Frederico Ludovice, em consequência de um voto sucessório do monarca e ao termo de laboriosa fase processual (que se alongava ao menos desde 1713), em cujo decurso se convertera já de modesto cenóbio franciscano em opulenta estrutura monacal, capaz de albergar, adjacente à respetiva igreja, uma faustosa comunidade de 80 monges obedientes à respetiva regra professada na Arrábida. Porém, frustrados os projetos em que Filippo Juvarra havia trabalhado entre 1717 e 1719, de edificação de um palácio real acrescido de Sé Patriarcal (e que outorgariam à Corte de Lisboa um cenário adequado à sua nova configuração), o conjunto mafrense seria objeto, em 1721-1722, de uma completa transfiguração, que modelaria a mole hoje existente e cuja insólita composição, fundindo palácio real, basílica, panteão dinástico, cenóbio, colégio e biblioteca, justificaria da perplexidade dos contemporâneos a designação de *Real Edifício* (Pimentel, 2002: 125-126).

Quadruplicando a área inicial em trabalhos ciclópicos e numa mobilização faraónica de mão de obra que em muito contribuiriam para a mitografia que desde cedo o aureolou, o empreendimento, sagrado em 1730 e em cuja direção prosseguiria Ludovice, alcançaria plasmar, como nenhuma outra edificação, a própria arquitetura do poder real, como D. João V a configuraria, englobando as vertentes secular e eclesiástica numa síntese plenamente original. De facto, resignado, no imediato, no quadro estrito da residência régia e do templo patriarcal, ao marco fornecido pelo Paço da Ribeira, o carácter particular da obra de Mafra justificaria a decisão da sua ampliação e a transposição, em seu benefício, das ambições imagéticas do Rei, na sua complexa formulação de *rex et sacerdos*. Partindo da própria tradição do pensamento e prática ocidentais nessa matéria, sedimentada desde Vitruvius e difundida, a partir do Renascimento, a um tempo por intermédio do tema do palácio-bloco (na estrutura geométrica do plano reticulado marcado por torres angulares) e do palácio-convento (que no Escorial alcançaria a primeira grande síntese, depois glosada na teoria dos mosteiros-palácios barrocos do mundo germânico, em pleno ambiente cultural do *Iluminismo Católico*), Mafra lograria fundir em harmo-

nia, sobre um plano também reticulado, de objetivas referências urbanísticas e imperiais, a presença central da Basílica Real, metáfora da Patriarcal, porém integrada na estrutura palatina, representativa do poder real, como parte dele, que de facto era, num marco estético obsessivamente enformado de referências romanas, tanto no domínio da arquitetura civil e da religiosa como no das disciplinas subsidiárias, escultura, pintura e artes decorativas.

Claramente informado pelos ideais doutrinários do *Iluminismo Católico* — na desejada harmonização entre renovação cultural e tradição; organizado em função de uma noção clara do primado do poder real, na estrutura jurídica, administrativa e simbólica de uma monarquia territorialmente assimilada à conquista do *mundo* para a Cristandade (nesse quadro se entendendo a própria tutela da Igreja, cujo esplendor lhe surge creditado), Mafra alcançaria, de facto, tanto ao nível do plano como dos alçados e do partido estético adotado, ilustrar, na sua cristalina coerência, toda uma revolução nas relações Estado-Igreja, tal como elas se haviam configurado no período dramático da Restauração. A meio caminho entre a *cidade de Deus* e a *cidade ideal*, cristã e iluminista, Mafra constituiria um vasto e original repositório de referências que estão muito para além do modelo mundano de Versalhes, universalmente replicado na *Europa das Cortes* — constituindo a ilustração visual de um processo de síntese, que verdadeiramente se opera na mente do monarca e no círculo que o rodeia, entre as suas aspirações renovadoras e a compreensão que pouco a pouco desenvolve em relação à realidade em que, por natureza, estas teriam de inscrever-se. **AFP**

39.

Amâncio José Henriques**Planta do Piso Térreo do Real Edifício de Mafra**

1827

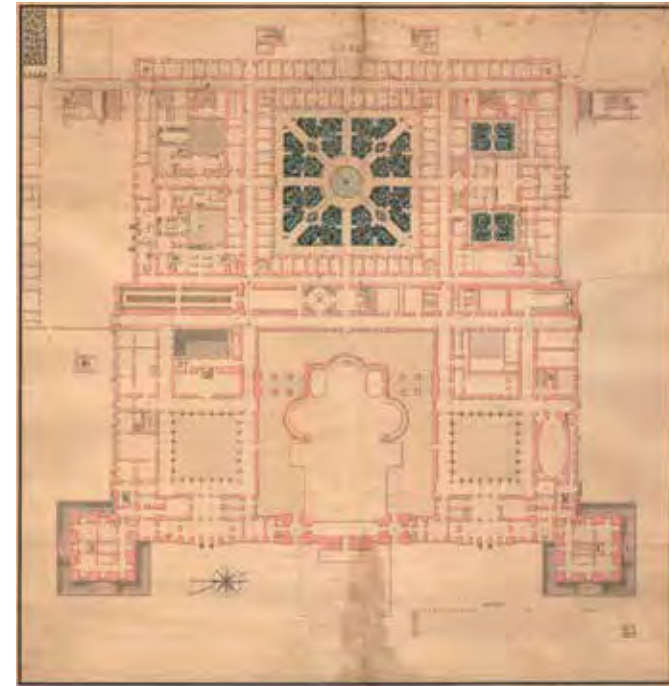
Desenho à pena a tinta da China, aguarela

86,7 x 89,3 cm

Lisboa, Biblioteca e Arquivo Histórico de Obras Públicas, D 6(2) C

Concluída a construção do Real Edifício, sob a direção de Ludovice, em 1744 — mesmo com um sem-número de detalhes por terminar e, desde logo, a envolvente paisagista — e perdidos, decerto, os planos no terramoto de 1755, apenas por iniciativa de D. João VI se procederia ao levantamento integrado do complexo, a cargo de Amâncio José Henriques, oficial do Exército, datado já de 1827, ano seguinte ao falecimento do monarca. A tarefa era ciclópica, não sendo, por isso, acometida de uma vez e obrigando a alguma hermenêutica na leitura dos levantamentos, conforme esclarece Fr. João de Santana, ao referir que «Ainda que a Igreja verdadeiramente não deve ser desenhada na Planta terrea, por estar o seu pavimento 19 palmos mais elevado que o da praça, e cazas terreas de todo o Edifício, comtudo, como o Author das plantas, quando fez a terrea, não tencionava fazer mais alguma, julgou necessario designa-la de Planta terrea, para que nesta se fizesse menção de um Templo tão magnifico, e magestoso, e que alem disso he a parte principal do Edifício. Porem, como o Author, depois de feita a planta terrea, se resolveu a fazer o segundo andar, desenhou nela novamente a Igreja, com a sacristia e mais cazas que ficam no mesmo andar.»

O levantamento acabaria, assim, por ser sistemático, incluindo a implantação geral com a tapada e os terrenos de propriedade da Coroa na designada vila nova (cat. 41), e regressando o seu autor ao plano térreo, corretamente representado, somente com o embasamento da basílica, desenho esse que agora nos ocupa (conservando-se no Palácio Nacional de Mafra a série portadora do referido equívoco). Com a virtualidade de a representação da basílica apenas em perímetro nos reportar de imediato ao modelo de São Pedro, que nortearia a adaptação do templo no quadro da grande ampliação do complexo de 1721-1722 e, bem assim, de possibilitar um cruzamento eloquente com a *Planta [5] para a renovação da cidade de Lisboa*, igualmente exposta (cat. 42), idealizada na perspetiva da sobrevivência da Patriarcal, em articulação com a nova Praça do Comércio, no âmbito da reconstrução pós-terramoto de Lisboa, o presente desenho possibilita a um tempo uma visão global da complexidade do organismo a que respeita e dos grandes eixos que nortearam a sua modelação, no seio da transferência, em seu benefício, dos objetivos representativos que D. João V confiara inicialmente a Juvarra (o projeto frustrado de Palácio Real e Basílica Patriarcal a erguer em



Buenos Aires) (cat. 36-38), cuja inviabilidade levaria o monarca a promover, abruptamente, a transfiguração do convento franciscano que, desde 1717, se vinha erguendo junto a Mafra.

Efetivamente, quadruplicando, num quadro faraónico de mobilização de um número nunca visto de operários e com o auxílio de meios militares, a área inicial do cenóbio arrábido (correspondente essencialmente à quarta parte de noroeste) e reaproveitando parte substancial da obra já realizada, um novo organismo emergiria então (o *Real Edifício*), estruturado com base num amplo quadrilátero, dinamicamente projetado na praça fronteira e englobando, no interior de uma gigantesca residência régia, a igreja (elevada a basílica na sua condição de dependência da morada real), dotada de um panteão real (jamais utilizado), um convento (idealizado como cabeça da província franciscana para todo o Reino), um colégio (que se ambicionava converter em *universidade de todas as sciencias*) e uma magnificente biblioteca, axializada com a basílica e, como ela, objetivamente articulada com o paço real. Sobre um plano de claro teor ortogonal e de explícita matriz urbanística, apelando ao tema ancestral do palácio-bloco e a referências de teor militar e, em geral, à própria tradição do pensamento arquitetónico ocidental neste domínio, Ludovice alcançaria promover, na enorme mole, num marco estético de ostensivo italianismo, uma representação eficaz da apropriação pela Monarquia das potencialidades legitimadoras fornecidas pela Igreja, desígnio central da governação do Rei Magnânimo, no interior de um programa coerente, que consagra Mafra como um dos grandes projetos do barroco europeu. AFP

55. a 60.

**Giovanni Francesco Arrighi
(1646-1730)**

c. 1729-1731

55.

**Relicário de Porção da Veste
de Cristo Senhor Nosso**Prata relevada sobre alma de madeira
57,4 x 34,4 cm

Palácio Nacional de Mafra, inv. PNM 394

56.

**Relicário de Porção de Veste de
São João Evangelista e dos Ossos
de São Mateus Apóstolo**Prata relevada sobre alma de madeira
57,4 x 34,4 cm

Palácio Nacional de Mafra, inv. PNM 395

57.

**Relicário dos Ossos de Santa Maria
Madalena**Prata relevada sobre alma de madeira
56,6 x 34 cm

Palácio Nacional de Mafra, inv. PNM 5782

58.

**Relicário das Partículas dos Ossos
de São Joaquim e Santa Ana**Prata relevada sobre alma de madeira
56,4 x 34 cm

Palácio Nacional de Mafra, inv. PNM 5783

59.

**Relicário dos Ossos de Santa Clara
de Assis**Prata relevada sobre alma de madeira
57,2 x 33 cm

Palácio Nacional de Mafra, inv. PNM 5784

60.

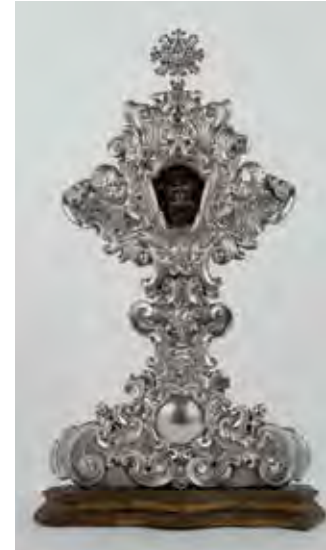
**Relicário dos Ossos
de Santa Catarina de Siena**Prata relevada sobre alma de madeira
58 x 33,6 cm

Palácio Nacional de Mafra, inv. PNM 5785

As descrições que até nós chegaram das complexas cerimónias de sagração da Basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra, ocorridas em outubro de 1730, põem em evidência o recurso a uma enorme quantidade de obras de ourivesaria — e de peças de prata, em particular —, não apenas porque a sua utilização era parte integrante do cerimonial em curso mas também «só para ostentação da magestade, e grandeza», na expressão de Fr. Cláudio da Conceição. Decerto, muita da prata então utilizada era nacional, mas muitas foram as peças encomendadas em Roma para uso na basílica, desde o momento da sua sagração.

Na atualidade, as sobrevivências da prata italiana de Mafra são escassas: uma píxide, seis cálices e seis relicários, todos pertencentes ao mesmo modelo tipológico.

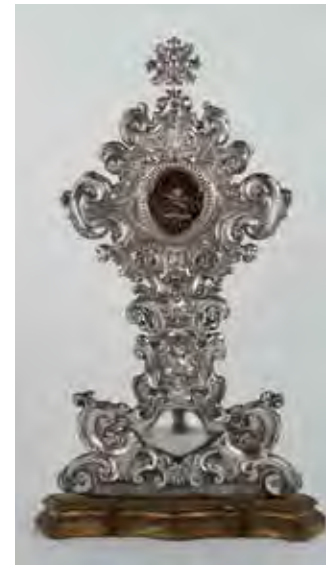
A tipologia do relicário-ostensório — na qual se incluem estes exemplares — desenvolve-se particularmente na Idade Moderna e conhece enorme difusão durante o período barroco. Estes relicários — sobreviventes de um primitivo



55.



57.



56.

conjunto de cinquenta e quatro, existentes na basílica aquando da sua sagração — pertencem a essa tipologia, sendo realizados em folha de prata repuxada sobre madeira, que era a técnica mais frequente para a realização destas peças quando não era desejável que as mesmas fossem maciçamente em prata. Os relicários em questão são idênticos entre si — quanto à forma e às soluções decorativas que ostentam — e representativos daquela que pode considerar-se a mais frequente subtipologia de relicário-ostensório produzido no contexto romano, desde o final de Seiscentos e durante a primeira metade de Setecentos.

Embora realizados por um ourives da importância de Giovanni Francesco Arrighi, os relicários de Mafra podem considerar-se objetos vulgares e muito difundidos no contexto romano, em particular, e no italiano, em geral, passando depois, por exportação, a outros e muito diversificados espaços geográficos. Assim, só em igrejas de Roma são inúmeros os exemplares idênticos passíveis de serem identificados, reconhecendo-se também entre nós diversos exemplos, nomeadamente em igrejas da capital.

A este conjunto de seis relicários em prata, conservados no Palácio Nacional de Mafra, devem ainda juntar-se mais dezassete (de um conjunto inicial de dezoito), de menores dimensões e em latão prateado — guardando as relíquias de diversos santos — e sem qualquer marca encontrada. Trata-se, pois, de peças de idêntica tipologia e ostentando opções muito semelhantes, quer do ponto de vista técnico quer quanto à gramática ornamental. **TLV**



58.



59.



60.

61.

Antonio Pietro de' Pietri (1663-1716)**Virgem com o Menino e Santos**

c. 1705-1716

Óleo sobre tela

289 x 196 cm

Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1590 Pint

N uma leitura descritiva, a pintura representa a Virgem entronizada com o Menino perante um grupo de Santos dispostos em semicírculo; da esquerda para a direita, reconhecemos, pelos seus atributos, Santo Agostinho, São Filipe Néri, São Caetano, Santo António, São Venâncio de Camerino e São José.

Tendo como foco de apelo emocional o gesto de entrega, pelo Menino, de uma haste de açucenas a Santo António, esta *sacra conversazione* não resulta de uma encomenda joanina específica no meio artístico romano mas de uma aquisição no mercado de antiguidades. No mesmo ano em que ocorreu o corte temporário de relações diplomáticas com a Santa Sé (1728), a *pala* foi adquirida por Alexandre de Gusmão, diplomata e secretário de D. João V, na hasta pública dos bens de um cardeal francês falecido em Roma (Rocca e Borghini, 1995: 365). O protagonismo de Santo António na representação justificaria porventura a escolha e sua particular adequação aos programas iconográficos que se estavam a desenhar para Mafra. Porém, a tela acabaria por ser doada aos Oratorianos das Necessidades, em Lisboa.

Incorporada no MNAA como obra de Carlo Maratti (1625-1713), foi corretamente atribuída a um seu distinto discípulo, Antonio Pietro de' Pietri, «affermato pittore di chiesa», dadas as patentes afinidades, figurativas e estilísticas, com uma *pala* de Pietri em Santa Maria in Via Lata, datável de c. 1705 (Quieto, 1990: 92-95).

A aquisição desta pintura, enviada para a Corte de Lisboa, significando uma escolha precisa no meio romanista, é um dos primeiros indícios de uma específica propensão por artistas do mais vincado círculo académico e pelo homogéneo estilo classicista de Carlo Maratti, de quem de' Pietri fora estreito colaborador até à morte do mestre em 1713. Propensão que, poucos anos depois, redundaria em natural inclinação por Agostino Masucci (1692-1758), pintor preferido de D. João V entre todos os mestres italianos que trabalharam para Portugal e principal representante da ala mais academizante dos continuadores de Maratti. **JASC**



62. a 67.

62.

Filippo della Vale (1698-1768)
Modelo para Estátua da Basílica
de Mafra – São Jerónimo

1729-1734

Terracota

73 x 35 x 28 cm

Palácio Nacional de Mafra, inv. PNM 1028

63.

Carlo Monaldi (1690-1760)
Modelo para Estátua da Basílica
de Mafra – Santa Teresa de Ávila

1729-1734

Terracota

60 x 27 x 17,5 cm

Palácio Nacional de Mafra, inv. PNM 949

64.

Autor desconhecido
Modelo para Estátua da Basílica
de Mafra – São João da Mata

1729-1734

Terracota

69 x 34,5 x 32 cm

Palácio Nacional de Mafra, inv. PNM 1035

Na Basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra encontram-se 58 estátuas, dois relevos e um crucifixo monumental (destinado ao altar-mor da basílica), executados em Itália por um conjunto de 25 escultores italianos (a que se juntou um belga então ativo em Roma). O processo decorreu entre os anos de 1729 e 1734, não sendo, porém, de excluir a possibilidade de que algumas estátuas tenham chegado a Portugal posteriormente a esta última data.

Os intervenientes no processo foram, para além do encomendador, D. João V, o embaixador de Portugal em Roma, Fr. José Maria da Fonseca Évora (1690-1752) e o seu interlocutor direto desde Lisboa, o oficial da Secretaria de Estado, Dr. José Correia de Abreu, que já havia sido responsável pela Academia de Portugal em Roma e, por tal motivo, estava perfeitamente familiarizado com o ambiente artístico da cidade pontifícia.

65.

Autor desconhecido
Modelo para Estátua da Basílica
de Mafra – Santa Ana

1729-1734

Terracota

67 x 29,5 x 20 cm

Palácio Nacional de Mafra, inv. PNM 1038

66.

Giovanni Battista Maini (1690-1752)
Modelo para Estátua da Basílica
de Mafra – Santa Clara

1729-1734

Terracota

70,5 x 31 x 21 cm

Palácio Nacional de Mafra, inv. PNM 1040

67.

Giuseppe Lironi, atrib.
Modelo para Estátua da Basílica
de Mafra – São Bruno

1729-1734

Terracota

72,5 x 33,5 x 19,5 cm

Palácio Nacional de Mafra, inv. PNM 1034



62.



63.



64.



65.

O processo encontra-se documentado por alguma da correspondência trocada entre estes dois homens, destacando-se, pela sua relevância, a carta de 10 de maio de 1729. Trata-se, com efeito, de um documento precioso pelo teor e quantidade de informações que veicula acerca da encomenda de escultura italiana para Mafra, definindo-se os critérios que deveriam presidir à realização das obras, as características dos artistas a contratar, as prioridades na ordem de execução, a necessidade de não despendere demasiado dinheiro e, ainda, uma série de pequenas instruções e advertências que traduzem bem a vontade de controlar o processo desde Lisboa, a fim de que tudo corresse pelo melhor. Entre as várias indicações, reconhece-se a seguinte, diretamente relacionada com a realização de modelos: «se deuem fazer destas Estatuas modellos pequenos (alem dos grandes) V. Rma. ordenarà aos artifices os fação todos de medida de 3 palmos, de terra cozida, os quais V. Rma. me mandarà bem acondicionados que se não quebrem, pois deuem servir para ornar por sima as Estantes da Liuraria».



66.



67.

Os modelos em terracota destinavam-se, assim, tanto a levar à apreciação do encomendador uma visão aproximada do que seria a obra final (permitindo constatar o cumprimento das diretivas emanadas de Lisboa quanto a aspetos como a correção iconográfica, acerca da qual muito se insistia) como tinham um fim em si mesmos: ser utilizados como ornamento da parte superior das estantes da Biblioteca de Mafra.

O *São Jerónimo* de Filippo della Valle é um ótimo exemplo desses modelos, denunciando todas as competências do escultor florentino ativo em Roma. Compositivamente devedor do *Daniel* de Bernini (capela Chigi, Igreja de Santa Maria del Popolo, Roma), o Doutor da Igreja de della Valle organiza-se num audacioso contraposto, que conduz o olhar do observador pela admirável anatomia até ao rosto, de um tratamento fisionómico quase comovente. **TLV**



4. «Uma Espécie de Papa»

A elevação da capela real portuguesa à dignidade de basílica metropolitana e patriarcal, em 1716, constitui, simultaneamente, um ponto de chegada e um ponto de partida na complexa urdidura das relações políticas, diplomáticas e eclesiásticas entre Portugal e a Santa Sé. Efetivamente, é no contexto da Restauração e do esforço de superação da gravíssima crise, administrativa, social e espiritual, que resultaria do longo diferimento do reconhecimento papal da independência portuguesa (1668), que, no quadro ainda da difusão das doutrinas regalistas ou galicanas, de supremacia das *igrejas nacionais*, pela primeira vez se agita a possibilidade do estabelecimento em Lisboa de um patriarcado autónomo, somente submetido a Roma em matéria dogmática e moral.

Com a ascensão de D. João V, o engrandecimento litúrgico da capela real constará assim (com a questão do padroado do Oriente) das instruções fornecidas ao marquês de Fontes, em 1708, para a sua célebre embaixada ao Papa — que seria cenicamente idealizada como afirmação retórica de um novo Portugal, em recusa ostensiva do papel subalterno que fora o seu no século precedente —, instruções, porém, elaboradas entre homens de Estado que eram ainda os que haviam rodeado D. Pedro II. E pelo reinado do Magnânimo além, ao ritmo das crispações nas relações Lisboa-Roma, conheceriam a força dos prelos obras diversas de teor regalista, redigidas no período da Restauração e cuja publicação se revelara então inoportuna ou fora mesmo impedida pela vigilância inquisitorial (Pimentel, 2002: 95-97).

Nesse contexto, a elevação da capela real a sé patriarcal (com divisão da diocese de Lisboa), culminando num processo longo a cuja luz deverá ser perspetivada, teria enfim por penhor direto a solitária resposta do soberano português aos apelos do pontífice no sentido de travar-se a ofensiva otomana no Mediterrâneo oriental e a retumbante vitória dos exércitos nacionais no cabo Matapão, em 1717. De então em diante, contudo, um outro ciclo se inicia, no sentido de obter, por intermédio de um cúmulo verdadeiramente insólito de privilégios litúrgicos e cerimoniais, uma objetiva emulação entre a nova instituição e a própria Cúria papal, cujo impacte os viajantes captariam, como seria o caso de Merveilleux, que ainda no reinado de D. João V escreveria que «A magnificência com que o patriarca de Lisboa oficia ultrapassa a do Papa nos dias de maior solenidade, e posso dizê-lo com conhecimento de causa

porque vi officiar um e outro» (Merveilleux, 1983: 222), ou, já em 1760, de José Baretti, que afirmaria: «chegou o patriarca. E que patriarca! Tirante o papa, não há no mundo um senhor eclesiástico que se apresente com tamanha pompa» (Baretti, 1896: 30).

No final da centúria, todavia, caberia a Carrère captar com especial argúcia (mesmo que filtrada pelo seu olhar de jacobino) o sentido profundo da nova instituição, ao registar: «Este príncipe quis imitar a corte de Roma; pretendeu ter uma espécie de papa nos seus estados; quis que fizesse parte da sua corte, que estivesse sob a sua dependência; acreditou que a pompa, a magnificência do novo pontífice se derramariam sobre o monarca que o tinha estabelecido e do qual se encontrava dependente» (Carrère, 1798: 290). De facto, num processo que culminaria, em 1748, com a atribuição ao Rei e seus sucessores do título de *Majestade Fidelíssima*, a posse de um patriarcado de prerrogativas quase pontificias constituiria um importante instrumento político no quadro de um relacionamento que, por ser íntimo, não seria isento de tensões nem, sobretudo, de ruturas. E parte substantiva (mesmo que somente a mais visível) do relacionamento de Portugal com a Cúria Apostólica passaria, assim, pela sucessiva e obsidiante reivindicação de benesses e privilégios, cuja surpreendente concessão as potências estrangeiras seguiam com detalhe.

Por seu intermédio, a Basílica Patriarcal converter-se-ia no centro simbólico a um tempo da Corte e do palácio régio, deliberadamente reorientado em função do largo que lhe dava acesso e a que, meses antes do terramoto, Courtils (de resto avaro nas apreciações) se referia com apreço, ao comentar que «a parte nova do palácio, que dá para o lado da patriarcal, é bela e construída à moderna» (Pimentel, 2012: 84). Mas era portas adentro, nesse esplêndido recinto cujas belezas o mesmo Courtils exaltaria, que, num quadro de «devota magnificência» e entre «as pausadas cerimónias, com que os cônegos reais celebram os officios divinos» (Brochado, 1816: 71), se levava a efeito, por seu intermédio, a liturgia sacralizadora do poder real. **AFP**

«ESTADO COM QUE O EMINENTÍSSIMO SENHOR CARDIAL PATRIARCA DE LISBOA FOI AO REAL PALACIO DE QUELUS PARA O SOLEMNE BAPTISMO DO SERENÍSSIMO SENHOR D. ANTONIO PRINCIPE DA BEIRA»

in *Narração do Solemne Baptismo...*, Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, Secção de Iconografia, ACECO

Destacados há muito da obra em que originalmente se integravam — um precioso livrinho manuscrito, realizado com especial refinamento, intitulado *Narração do Solemne Baptismo* —, conservados na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro entre o espólio da Livraria Real Portuguesa que acompanhou a Corte, em 1808, no seu embarque para o Brasil, encontram-se, na Secção de Iconografia, três preciosos desenhos coloridos, aguarelados com retoques de ouro, em primores de iluminura, fixando, um por um, os cortejos cerimoniais do patriarca, do nuncio apostólico e dos chamados *meninos de Palhavã*, D. António e D. José, tios-bisavós do novo infante, que a condição de bastardos reconhecidos por seu trisavô D. João V havia encaminhado ao estado eclesiástico.

As lâminas, medindo 28,4 cm de altura por, respetivamente, 134 cm, 320 cm e 219,5 cm de largura, têm, pois, por objetivo, em associação com o conjunto de plantas e alçados que ilustram a adaptação do Paço de Queluz (no quadro ideal da sua própria ampliação por Manuel Caetano de Sousa) ao batismo do herdeiro dinástico (donde o especial cuidado com que foram feitas), realçar devidamente, no próprio contexto do fausto cortesão do Antigo Regime, o especial brilho que resultava, à Corte portuguesa, da posse de um patriarcado de prerrogativas quase pontifícias em associação com a própria capelania real, a cujo titular, por inerência de funções, competia batizar os infantes reais. Nesse sentido, as laudas iluminadas do Rio de Janeiro permitem hoje, com oportuna vivacidade, captar o halo mítico de pompa que rodeava o opulento prelado, fixado apenas na documentação e nas impressões dos memorialistas, e que conhece aqui a única ilustração sobrevivente.



Cedendo passo ao nuncio apostólico, com a representação direta do pontífice, é, porém, o cortejo do patriarca o de maior impacto cénico, na extensão e aparato dos meios mobilizados, aqui comprovada nos mais de 3 m exigidos para a sua ilustração miniatural. Nele se demonstrava, com a eloquente exibição do seu estado e casa, o que fora um dos mais pertinazes objetivos da diplomacia lusitana sob o Rei Magnânimo: a metódica obtenção dos adereços rituais que possibilitassem a exaltação da Igreja nacional — mas também do soberano do qual, por essa mesma via, progressivamente dependia. **AFP**

76.

Giorgio Domenico Duprà (1689-1770)**Retrato de D. Tomás de Almeida, 1.º Cardeal-Patriarca de Lisboa**

c. 1718

Óleo sobre tela

242,5 x 44 cm

Patriarcado de Lisboa, Mosteiro de São Vicente de Fora, inv. PT/PL/250-01/PIN010

Não raro atribuído a Vieira Lusitano, o esplêndido retrato de D. Tomás de Almeida, 1.º patriarca de Lisboa, deve inquestionavelmente ser creditado a Domenico Duprà, contratado em Roma, em 1718, como pintor de câmara da Corte portuguesa e que em 1719 se encontrava já em Portugal, inscrito na Academia de São Lucas. Autorizam-no não somente afinidades de natureza plástica e formal, como o uso de receituários (de pose e atitudes) que se acompanham pela vasta retratística sobrevivente do pintor, mas, muito particularmente, o detalhe notado por Ayres de Carvalho, de explícita similitude morfológica da sumptuosa consola em que se apoia com a do estudo para um retrato de D. João V, autenticado *Duprà il zoppo* e também patente nesta exposição (cat. 13). Esta a razão para suspeitar que o retrato do prelado, nascido em 1670 mas obviamente figurado aqui ainda nos seus anos de vigor, constitua igualmente realização romana, sequente à respetiva nomeação (por encomenda portuguesa) ou, quando menos, uma das primeiras obras do artista já em terras lusas. A Vieira Lusitano pertencem, inquestionavelmente, os dois estudos para retratos do ilustre purpurado, de igual modo exibidos nesta mostra (cat. 77 e 81), ambos realizados em fase mais adiantada do seu longo pontificado de trinta e oito anos.

Ostentando as vestes prelatícias, inerentes à sua condição de patriarca (antes que, em 1737, se operasse a nomeação cardinalícia por novo privilégio pontifício outorgado à Basílica Patriarcal, automático em seus sucessores) — assim o descreve o conde de Povolide, ao reportar a sua entrada solene na capital em 13 de fevereiro de 1717: «vestido de vermelho e chapéu da mesma côr» —, e tendo por único atributo o escudo de armas, discretamente alojado entre panejamentos, no canto superior esquerdo da pintura (sobrepuesto da tiara pontifícia exornada ainda de um único coronel), o prelado pousa na consola, sobre livro encadernado, a mão sinistra, pendente a direita com que segura o barrete, igualmente de cor púrpura. Destacam-se o modelado da cabeça e a expressão do olhar, subtil e viva, bem distintos do seu contemporâneo Ranc, retratista fortuito da realeza lusitana.

De facto, também a heráldica (onde não tardaria a verificar-se uma ostensiva apropriação do *triregnum*, a tríplice tiara pontifícia) parece indiciar uma realização precoce da pintura. Nela, como geralmente em todas,



Duprà revelaria as qualidades seguras de composição e de desenho que o distinguiriam, sem negligenciar o valor semântico da cor e mesmo um certo gosto por um intimismo, elegante e velado, herdado de seu mestre Trevisani e das correntes francesas de Rigaud e Napier, em derrota para uma tímida aproximação ao gosto rococó. **AFP**

80.

Tiara Patriarcal

Itália, c. 1740

Seda branca, fio metálico dourado, pedraria

84 x 33 cm (com pendentes)

Lisboa, Sé Patriarcal - Tesouro, inv. PT/PL/250-01/TXT003

«A 4 de Dezembro deste ano de 1716 [...] o Bispo do Porto D. Tomás de Almeida, recebeu o aviso do Secretário de Estado, Diogo de Mendonça, de como El-Rei Nosso Senhor o nomeou Patriarca e Arcebispo de Lixboa Ocidental, de novo erecta, cuja confirmação pelo Pontífice chegou de Roma.» (Ataide, 1990: 281)

Foi o papa Clemente XI que confirmou esta nomeação, dividindo assim a arquidiocese e a cidade em duas circunscrições — ocidental e oriental — que serão reunidas por Bento XIV.

Posteriormente, o Patriarca de Lisboa obtém o privilégio de usar insígnias e paramentos exclusivos do papa. Entre esses privilégios sobressai o uso da tiara.

Não sabemos a data exata em que foi concedido o privilégio do uso da tiara. Em 1730, aquando da consagração da Basílica de Mafra: «O patriarca no camarim vestiu a falda, e vindo para a câmara, junto do leito recebeu os paramentos, pontificaes, que estavam preparados, e pondo a mitra preciosa caminhou processionalmente [...]». Da descrição de Fr. João de São José do Prado (Prado, 1751) podemos concluir que o privilégio do uso da falda já tinha sido concedido. A falda era uma veste de uso exclusivo do papa constituída por uma longa túnica que, em Mafra, tal como na Patriarcal, dava o nome a um pequeno «Camarim» situado ao lado da «Camara dos Paramentos». Por outro lado, poderemos unicamente supor que o privilégio do uso da tiara ainda não teria sido atribuído uma vez que o patriarca usa uma mitra preciosa. O cerimonial dos bispos distingue três tipos de mitras: a mitra simples de tecido branco sem ornamentos; a mitra *auriphysiata* de tecido com fio de ouro sem bordados, e a mitra preciosa de fundo de tecido com fio de ouro ou de prata e com bordados e pedraria.

Tiara patriarcal, do ponto de vista dos privilégios concedidos, ou mitra de aparato, do ponto de vista formal, esta peça é marcadamente de uso não litúrgico. Com a forma tradicional das mitras tem uma ornamentação em três registos horizontais mimando as três coroas da tiara papal.

Sobre um fundo de uma falsa gaze (?) o bordado, direto e de aplicação, cumpre um desenho fitomórfico de grande simplicidade. Os fios metálicos dourados utilizados no bordado são variados: fio laminado, lâmina, fio de fieira, frisado e canotilho. Os três registos são separados por fiadas de vidros



coloridas. Nos pendentes as pedras integram o desenho funcionando como o «olho» das flores. Os pendentes são rematados por uma franja de cordãozinho metálico ornamentado com passamanaria de fio metálico. **TPP**

83. a 90.

Urbano Bartalesi (1670-1726)

Banqueta de Altar – Cruz (83.), Tocheiro Episcopal (84.) e Tocheiros

Ourives: Urbano Bartalesi (*bollo* n.º 222 - A. B. C.)

Ensaíador: Andrea Pini (*Cameralle, bollo* n.º 47 - A. B. C.)*

Roma, c. 1710

Prata dourada

Cruz: 228 x 73 cm

Tocheiros: entre 102 e 106 (mín. e máx.) x 36 x 34 cm

Tocheiro Episcopal: 113 x 38 x 38 cm

Lisboa, Sé Patriarcal, inv. PT/PL/250-01/OUR002

As punções da prata encontradas em todas as peças que compõem esta magnífica banquetta de altar, realizada em prata dourada, atestam que foi Urbano Bartalesi (m. 1670-1726) o ourives responsável pela execução desta encomenda durante a primeira década do século XVIII. Membro de uma dinastia de ourives favorecida pelo Vaticano ao longo do século XVII e na primeira metade do século XVIII, Bartalesi foi nomeado em 1693 como *ourives do Palácio Pontifical* (Bulgari, 1958: 103). A conjugação das punções da prata com a do *bollatore* Andrea Pini permite-nos precisar o fabrico destas peças na primeira década de Setecentos, tornando-se plausível, desta forma, uma associação da sua encomenda às comemorações realizadas por altura da elevação da capela real a colegiada, através da bula *Apostulatus ministerio* (1 de março de 1710), de Clemente XI (Teixeira, 1993: cat. II, n.º 53). Torna-se, assim, pertinente levantar duas possibilidades sobre o encomendante e a encomenda: ou a ligação oficial do ourives Bartalesi ao Vaticano tornou natural a encomenda ao ourives do papa, por parte de D. João V, estranhando-se, no entanto, a omissão das armas reais, ou esta banquetta de altar terá feito parte de um conjunto de presentes que o próprio Clemente XI enviou ao Rei de Portugal. De qualquer forma, subsiste o problema de conciliar a cronologia das marcas de Andrea Pini (c. 1710) com a da fundação da Patriarcal, em 1716.

Estrutural e morfologicamente, as bases dos tocheiros e da cruz de assento prolongam os modelos já usados em Roma, no último quartel da centúria anterior. Qualquer que tenha sido o percurso desta banquetta, o impacto que terá tido junto dos desenhadors e prateiros portugueses não demorou a fazer-se sentir, tendo as subsequentes peças de idêntica tipologia seguido os caminhos estruturais e estéticos apontados. Alguns elementos das peças da banquetta sofreram danos, possivelmente com o terramoto de 1755, possuindo, pontualmente, marcas de ourives portugueses que tiveram intervenção no seu restauro. Entre eles, encontramos num tocheiro (N3) o ourives lisboeta JSBA (L-383 MA), que coincide com a marca de ensaio de Lisboa de c. 1843 (L-41



MA), ou no tocheiro episcopal N7 (cat. 84) a marca do ourives lisboeta EJS (L-211 MA), acompanhada pela marca do título da prata dos onze dinheiros (L-55 MA), coincidindo cronologicamente no período de 1750-1770. LP

*Leitura da marca feita por Anna Bulgari Calissoni e Teresa Leonor Vale.

97.

Trono Patriarcal

Armas de D. José Francisco de Mendonça. Escudo de formato oval, interrompido no chefe e na ponta por interferência da cartela; franchado: 1 e 4, de verde, uma banda de vermelho perfilada de ouro; 2 e 3, de ouro, carregado da legenda «AVE MARIA» em letras de negro

Estampilhada JAR, José Aniceto Raposo (1756-1824), c. 1788

Madeira (nogueira) dourada e policromada, veludo bordado a fio metálico, pregaria dourada

190 x 82 x 73 cm

Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 869 Mov

«Tempos houve em que o patriarca de Lisboa gosava de privilegios, de immundades, de pompas que nenhum outro prelado a não ser o Pontífice auferia. Foi na época de D. João V que a grandeza dos patriarcas portugueses chegou ao seu máximo... Por aquella época o patriarca tinha uma verdadeira côrte... Quando o patriarca saia no seu coche riquíssimo de velludo carmezim, agalado d'ouro por dentro e em cujo tejadilho bem como no interior havia um Espirito Santo feito d'ouro, Lisboa corria em massa para o vêr passar. Os cocheiros eram como os do Papa com seus calções cobertos d'ouro, vestias encarnadas, tecidas com ouro e, por cima d'estas, mangas pendidas com cachos também d'ouro pelos hombros: volta bordada, cabelleiras, grandes botas encarnadas e as joelheiras caídas com umas rendas finissimas... o prelado tinha além d'isso um estado de monarcha» (*Ilustração Portuguesa*, 1905).

Nesta descrição, enquadra-se bem a imponente e cenográfica cadeira, cujo programa decorativo é codificado com rigor. Assim, a encimar o encosto destaca-se em vulto pleno a tiara patriarcal sobre o escudo dos Mendonça, entre dois anjos, vasos, palmas e folhagens. Braços com manchete estofada, terminando em crossa. Pernas afuniladas, com entalhados sucessivos de folhagens. A requintada talha dourada enquadra e realça o excepcional estofado de tonalidade carmesim, decorado com flores e ramagens dispostas entre frisos sinuosos em lâmina de prata.

Foi este móvel encomendado para D. José Francisco de Mendonça (1725-1808), que, após ter sido reitor da Universidade de Coimbra, fora, em 1788, nomeado pelo papa Pio VI Patriarca de Lisboa.

Ao interesse documental alie-se o raro facto de se saber que o seu autor foi o conhecido marceneiro «de móveis e semblagens» José Aniceto Raposo, como se comprova pela invulgaridade das cinco marcas descobertas em 2002. J. A. Raposo destaca-se no contexto profissional da sua época, tanto pela qualidade dos móveis que produziu como pelos inventos científicos que



criou e inovadoramente publicitou. Uma encomenda assim emblemática revela não só o reconhecimento da sua projeção profissional como se insere na vasta campanha artístico-mecenática promovida pelo então 5.º Patriarca de Lisboa. **MCBS**



5. A Renovação da Capela Real

Logo em fevereiro de 1707, escassos dois meses decorridos sobre a ascensão ao trono de D. João V, já Soares da Silva registava que «Determinou El Rey fazer Seê a sua Capella Real, e tem recorrido ao Papa, e de caminho vai fazendo nella muitas obras como nova capella mor e mil mudanças mais» (Silva, 1933: I, 198). A intervenção correria a cargo de Ludovice, rapidamente convertido em homem de mão dos programas artísticos do monarca e articulava-se (como sublinhava Soares da Silva) com o desígnio genérico de dignificação litúrgica do templo palatino, que constituiria um dos esteios do programa político do Rei, de que resultariam primeiro a elevação a colegiada, em 1710, e depois, em finais de 1716, a basílica metropolitana e patriarcal. As obras continuaram nos anos subsequentes, referindo-se a correspondência diplomática, em 1712, ao alargamento das naves e à reforma do coro da capela, prosseguindo no período imediato, nomeadamente nas capelas laterais, já com enfoque no plano decorativo, com novos retábulos *à romana* e «quadros de excelente pintura» (Santa Maria, 1721: VII, 157-159). Ao mesmo tempo, em redor do templo, iniciava-se o desenvolvimento de um complexo edificado, constituído de aposentos palatinos e dependências de serviço eclesiástico, delimitando um novo espaço urbano (o *Largo da Patriarcal*), cuja estrutura haveria de merecer, como se viu, os encómios de Courtils, reaxializando, em seu benefício, a própria moradia régia, num novo quadro de relação semiótica que, com outra coerência, haverá seguidamente de plasmar-se na ampliação de Mafra (Pimentel, 2002: 77-78).

Semelhante quadro de intervenções, contudo, respondera essencialmente às exigências litúrgicas decorrentes da dignificação eclesiástica do templo, ampliando quanto possível o espaço disponível e modernizando a decoração (Barbosa Machado referiria que «nas duas naves se fizeram novamente oito Altares de excelente arquitectura [...] fabricados à maneira de Roma», ao mesmo tempo que informa que se «acrescentou quase meya Igreja na grandeza, com que rompendo, e demolindo muitos edificios, lhe adiantou as naves, e fez a Capella mór». Machado, 1759: 144-145 e 147), ao mesmo tempo que, sendo ainda anos de maturação ideológica para o jovem Rei, haviam tido por cenário a gravíssima crise económica (e mesmo do poder real) que marcara a participação portuguesa na Guerra da Sucessão de

Espanha, justamente concluída em 1716. Com o fim do conflito, todavia, e a notável vitória do cabo Matapão, um novo ciclo se abriria, bafejado pelo ouro do Brasil e adequado agora ao empreendimento de projetos de fundo, em apoio de uma eficaz imagem de poder. Neles se enquadraria o envolvimento de Filippo Juvarra (que em 1707 auxiliara já Carlo Fontana na celebração romana das honras fúnebres de D. Pedro II) no plano ambicioso de criação de um novo palácio real, com patriarcal anexa, ideada em termos de que «quella fabrica dopo la rinomata gran mole di S. Pietro di Roma tenesse il primo posto» (Lavagnino, 1940: 92). Nele trabalharia, com efeito, desde 1717, e nesse âmbito se desloca a Lisboa entre janeiro e julho de 1719.

Da ressaca dos projetos de Juvarra beneficiaria Mafra, na ampliação radical sofrida pelo respetivo plano em 1721-1722, bem como o Paço da Ribeira, onde, com a aproximação das festividades que rodearão, em 1729, a designada «troca das princesas» (o casamento cruzado dos herdeiros reais ibéricos), se empreendem ou reformulam aposentos para diversos membros da família real, por todo o decurso da década de 20 (Pimentel, 2002: 83). Em menor escala se beneficiaria a capela real, seguramente, no que respeita à parte estrutural, uma vez concluída a ampliação descrita e num contexto onde, de quando em vez, voltaria a aflorar a persistente ideia régia de outorgar-lhe um marco arquitetónico à altura da sua dignidade e concebido de raiz. No plano ornamental, contudo, prosseguirá o ritmo crescente da encomenda direta às oficinas italianas e francesas, num quadro onde se pressentem igualmente os próprios ritmos impostos pelas prioridades da política régia, todas elas mobilizando os serviços do versátil arquiteto-ourives, mas que, conjunturalmente, forneceria a Ludovice o contínuo reforço do seu papel central, no plano arquitetónico como no ornamental. Essa mesma centralidade do artista, desde logo no que respeita à ourivesaria, pode mesmo captar-se, em discurso direto, no (animoso) testemunho de Merveilleux, quando refere ter ele realizado as pratas da Basílica «de assaz mau gosto, carregadas em extremo de ornamentos não acabados, mas de um peso enorme por a feitura lhe ser paga a tanto por onça. Nunca um ourives colheu semelhante despojo, e assim esse alemão se enriqueceu prodigiosamente» (Carvalho, 1960: 269). **AFP**

98.

Pierre-Antoine Quillard (1701-1733)**Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade**

Assinado

c. 1730

Óleo sobre tela

324 x 196 cm

Palácio Nacional de Mafra, inv. 110

Quillard chegou a Portugal com cerca de 25 anos, coadjuvando, como desenhador, o naturalista suíço Merveilleux num projeto de classificação de espécies botânicas do País. Desde logo mereceria os favores do Rei e da corte, que lhe reconheceram o talento para o retrato e a pintura de género, para decorações de coches e de aposentos do Paço, conferindo-lhe ainda o encargo de desenhador da Academia Real de História. Será dele, por atribuição antiga (de Cyrillo V. Machado, 1823), o excelente *Retrato do 3.º Duque de Cadaval* (c. 1730, Galeria dos Duques de Cadaval, Évora), único retrato equestre pintado em Portugal no século XVIII. À vontade nesses variados registos, o jovem discípulo de Watteau teve, por outro lado, como insinua alguma da sua fortuna crítica moderna, de se habituar aos ditames do mercado e a obrigações da sua condição de pintor régio, conduzindo-o a versar também a pintura de história, composições de temas bíblicos em telas de grande formato. Fez pelo menos três obras dessas para Mafra, duas delas (assinadas) para a portaria do convento: um *Lava-pés*, que se pode visitar na pinacoteca do Palácio, e a *Coroação da Virgem*, aqui exposta.

Inscrita no principal vetor, de veneração e exaltação marianas, dos temas iconográficos para a basílica e o convento, a *Coroação* é, talvez, a melhor das pinturas de Quillard para os programas de Mafra. A composição é devedora, aparentemente, do classicismo seiscentista de Bolonha (Carracci e Reni), mas o carácter particularmente transfigurador da conceção do assunto pelo pintor francês é impressionante e assinalável. Por dois motivos: a combinação, de grande efeito plástico e espacial, entre a corporeidade das nuvens e a incorpórea teofania de luz que irrompe do fundo para os primeiros planos, e a volumetria e o movimento artificioso dos panejamentos, que parecem penetrados por essa luz prodigiosa que faz as suas cores vibrarem.

Quillard faria, para a Igreja de São Pedro de Alcântara, uma versão de dimensões ainda mais avantajadas que a de Mafra, provavelmente no âmbito de um patrocínio que D. João V concedeu ao convento de Lisboa. Não se sabe qual das telas antecedeu a outra, embora devam ser cronologicamente muito próximas. **JASC**



102.

Planta da Primeira Igreja Patriarcal

c. 1775 (?)

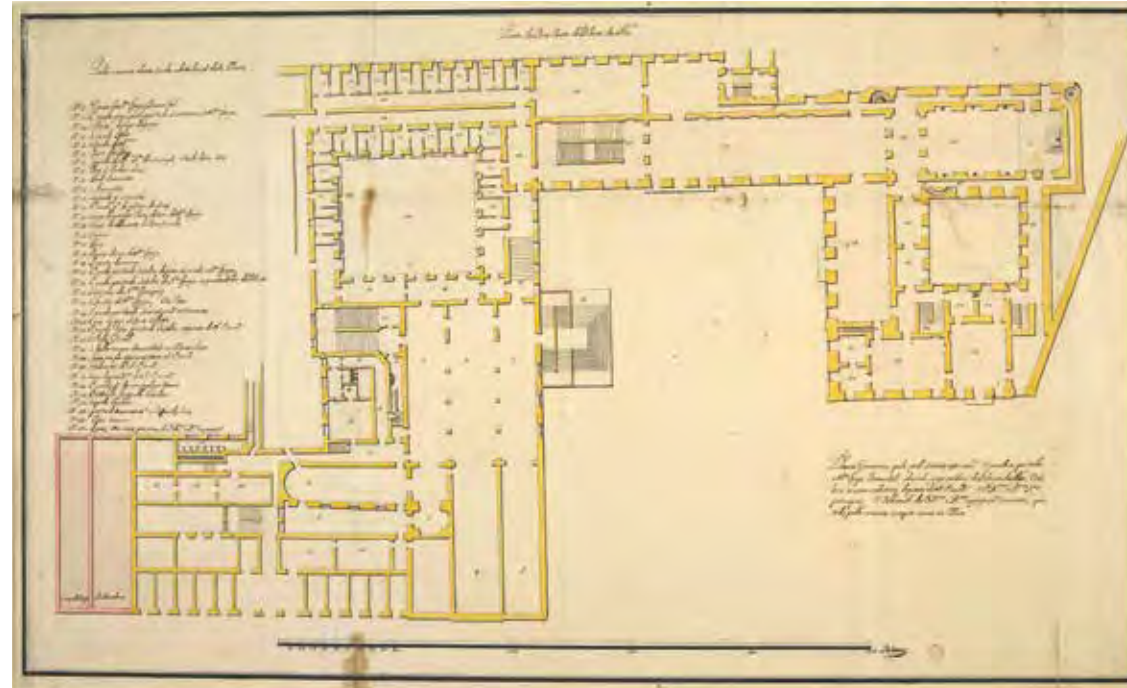
Desenho a tinta da China, aguadas

43 x 69,6 cm

Biblioteca Nacional de Portugal, D. 13 R.

Deve-se a Marie-Thérèse Mandroux-França a vanguarda do interesse historiográfico pela sumptuosa Basílica Patriarcal de Lisboa, desaparecida no terramoto de 1755, e, nesse contexto, a publicação da planta que aqui nos ocupa, bem como de outra que com ela deve ser cruzada e a da respetiva sacristia, igualmente patentes nesta exposição (cat. 103 e 104), provavelmente realizadas no contexto da reconstrução da cidade, como memória operativa. Testemunham os esforços de adaptação da antiga capela real do Paço da Ribeira, de origem seiscentista, à instituição mais opulenta do mundo católico, depois do Vaticano e a par do patriarcado de Veneza (pelo qual o lisboeta seria decalcado), após as primeiras campanhas de trabalho dinamizadas logo no início do reinado e na sequência do abandono dos planos cometidos a Juvarra (de edificação de um novo complexo palatino, a Ocidente da capital, provido de uma igreja que *dopo la rinomata gran mole di S. Pietro di Roma tenesse il primo posto*); e são exemplo, também, do abrandamento das obras de Mafra após a sagração (1730) — ilustrando o desenho em apreço, de igual modo, o núcleo de dependências que delimitavam a Praça da Patriarcal, definida pela basílica e pelo palácio prelatício, promovida à categoria de acesso principal da moradia régia, no final do período joanino. Com obras ainda em curso por ocasião do megassismo (como sempre sob a orientação de Ludovice), a violência dos estragos sofridos, seja por via deste seja do incêndio subsequente, bem como as novas orientações impostas à reconstrução da urbe apagariam o rasto deste projeto impressionante no exterior das três plantas subsistentes e da vista das suas ruínas, tomada por Paris e Pedgache e seguidamente reduzida a estampa (cat. 6 e 7).

Reconstituível tão-somente com base nas fontes gráficas evocadas e nas descrições, necessariamente esquemáticas, exaradas pelos memorialistas coevos, o conjunto de basílica e palácio patriarcal resulta, na essência, do novo ímpeto construtivo que se inicia por 1740, redundando na nova sagração da igreja em 1746. Neste contexto, enquanto no templo novas intervenções se verificavam (como a escadaria exterior, o batistério ou a ampliação da capela do Santíssimo Sacramento à mesma extensão que a capela-mor obtivera no quadro da primeira campanha) — e o interior, «resplandecente de ouro e azul», alcançava o grau de sumptuosidade que somente a Capela de São João Batista permite hoje aquilatar —, um renovado processo de apropriações da



malha urbana limítrofe ao palácio régio possibilitaria envolver a dependência eclesiástica num dédalo de estruturas de serviço (eivadas de designações de explícita emulação ao palácio pontifício romano: *Casas de Benedictione, Capela Paulina, Escada Regia*), cujo esplendor decorativo as fontes documentam. O conjunto formado por arquitetura e decoração, e o extraordinário acervo de ornatos e utensílios de serviço reunido (onde igualmente colaboraria Ludovice, mas constituído, em boa parte, por militante encomenda às oficinas romanas e, amplamente, ao mesmo conjunto de artistas envolvido na encomenda paralela de São João Batista), justificaria a afirmação de Courtills, registada a escassos meses da catástrofe, segundo a qual: «Não se vai nunca aí que se não note qualquer nova beleza. O mínimo raio de Sol faz revelar as que haviam escapado ao primeiro olhar.» AFP

106. a 114.

João Frederico Ludovice (1670-1752), atrib. e António Nunes das Neves (ativ. 1717-1762)

Banqueta de Altar – Cruz de Assento, Tocheiros, Bustos
Lisboa, 1720-1742

Ourives: António Nunes das Neves (M. A. L-129)

Ensaíador: L de Lisboa (M. A. L-24)

Prata

220 x 84 cm – Cruz de assento; 103,5 x 30 cm – Tocheiros; 73 x 37 cm – Bustos
(Santo António, Santa Catarina, São Pedro, São Paulo, Santa Luzia e São Francisco)

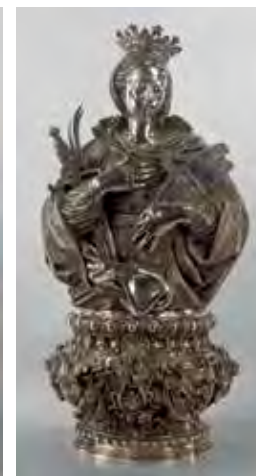
Diocese de Coimbra, Sé Nova; Museu Nacional de Machado de Castro, inv. MNMC 6598; 6599
(Bustos: Santo António e Santa Catarina)

A banqueta de prata do altar da Sé Nova de Coimbra, composta por cruz de assento, sete tocheiros e seis bustos, é, sem dúvida, um dos mais teatrais exemplos da prolífera encomenda joanina de ourivesaria. A monumentalidade e o caráter espetacular de todo este conjunto de peças são, por si só, um reflexo evidente da sua contemporaneidade face aos grandes altares que se desenhavam e as igrejas italianas ostentavam, como, por exemplo, o altar da Igreja de Santo Eustorgio, em Milão, cuja disposição dos tocheiros, cruz de assento e conjunto de bustos relicários, em diferentes níveis, proporciona aos fiéis uma visão de riqueza e luminosidade monumentais.

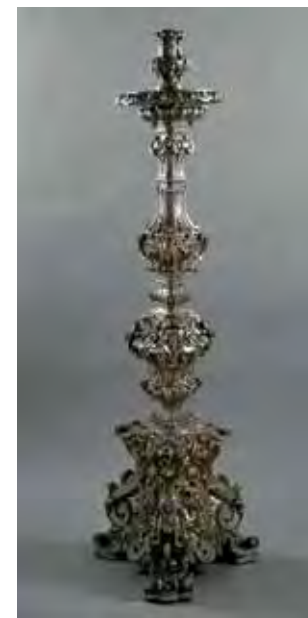
A banqueta conimbricense, segundo António Nogueira Gonçalves (Gonçalves, 1984), terá sido encomendada entre 1717 e 1725 para a Sé Velha de Coimbra, durante o período em que o bispado de Coimbra se encontrou em sede vacante (1717-1741). O desenho desta obra foi atribuído, por Ayres de Carvalho, ao arquiteto João Frederico Ludovice (1670-1752), que, na altura, se encontrava a braços com a monumental tarefa de construção do Convento de Mafra, para a qual terá formado uma oficina onde vários ourives colaboravam (Carvalho, 1993). Entre os mestres ourives que trabalhavam com Ludovice salienta-se o nome de António Nunes Neves, ao qual se deve a execução desta obra, pois as punções da prata que ostentam as bases de todas as peças que compõem a banqueta assim o atestam. Supõe-se ser também ele o ourives da banqueta da Sé de Évora, e terá sido ele, ainda, quem restaurou,



Santo António



Santa Catarina

São Paulo
São PedroSanta Luzia
São Francisco

em 1762, algumas das peças de uma banqueta da igreja patriarcal, que seria constituída por um apostolado e pelas imagens da Virgem e de São José, todos assentando em peanhas à semelhança da banqueta de Coimbra (Simoens, 1762).

A proximidade cronológica e estética que se estabelece entre esta banqueta e a monumental banqueta de prata dourada da antiga Patriarcal de Lisboa, que se mostra nesta exposição, é evidente. Ambos os conjuntos apresentam uma estrutura e uma morfologia «à romana» mas, no caso dos tocheiros e na base da cruz das peças lisboetas, observamos um gosto mais depurado e mais sóbrio do que o da banqueta da Sé de Coimbra, que apresenta uma complexidade decorativa evidente. Assim, torna-se natural presumir que a chegada da banqueta italiana a Lisboa, na primeira década do século XVIII, encomendada ao ourives romano Urbano Bartalesi (cat. 83 a 90), terá causado um impacto imenso e, como é natural, servido de modelo a Ludovice. LP

132.

João Frederico Ludovice (1673-1752), atrib.
Caldeira de Água Benta

1.ª metade do século XVIII

Desenho à pena, tinta preta e cinza, aguarelado a cinza

51,5 x 34,5 cm

Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 165 Des

Embora considerado entre nós essencialmente como arquiteto — e ainda que se tenha constituído como o verdadeiro diretor artístico do reinado do Magnânimo —, a verdade é que, durante os longos anos da sua vivência em Portugal, João Frederico Ludovice nunca se afastou por completo da sua atividade e formação inicial de ourives e fundidor que recebera na Alemanha e exercera nomeadamente em Roma e, depois, em Lisboa. O seu interesse pela ourivesaria tem, aliás, clara tradução na composição da sua biblioteca — criteriosamente inventariada por Inácio de Oliveira Bernardes, no seguimento do seu falecimento —, na qual se reconhecem inúmeros volumes dedicados a esta matéria. Com efeito, Ludovice continuou a projetar peças de ourivesaria, mesmo que a sua execução tenha sido depois confiada a ourives portugueses. É nesse âmbito que devem situar-se os desenhos de sua autoria, que parecem destinar-se a uma posterior realização de obras de ourivesaria ou, tão-só, à fixação de uma ideia para uma peça que eventualmente nunca chegou a concretizar-se.

Um desses desenhos, realizado sobre papel Honig (utilizado em Portugal cerca de 1750), constante da coleção do Museu Nacional de Arte Antiga, representa uma caldeirinha de água benta. Associados aos simbólicos rituais da aspersão, as caldeirinhas e respetivos hissopes são objetos cujas origens remontam à Alta Idade Média, apresentando o recipiente, de preferência, uma forma troncocónica e recebendo a designação de sítula. Na Idade Moderna e, em concreto, no barroco ganham morfologias crescentemente complexas e audaciosas, como este projeto atribuído a Ludovice bem evidencia.

Revelando afinidades — ao nível das opções quanto à gramática ornamental eleita mas também quanto à execução — com desenhos outros da autoria certa de Ludovice, este desenho denota, ainda, uma assimilação das propostas contidas em peças de ourivesaria romana entretanto chegadas a Lisboa e destinadas à Patriarcal e à Capela de São João Batista. Assim, a sua datação deverá colocar-se nos finais da década de 40, inícios daquela seguinte. Aliás, a produção coeva vem apenas sublinhar esta proposta de datação: veja-se, a título de exemplo (entre outros que poderiam elencar-se), a caldeirinha de água benta realizada cerca de 1749 pelo ourives, de origem francesa, mas ativo em Roma desde 1725, com patente própria, Andrea Valadier (1695-1759), cerca de



1749, para Bento XIV, e que hoje integra o Tesouro da Catedral de São Pedro de Bolonha, cidade natal do papa Lambertini. Se ao nível da morfologia do recipiente as opções podem considerar-se diversas, ainda que com ela tenham afinidades, já a asa apresenta-se exatamente idêntica. TLV

134.

Antonio Arrighi (1687-1776), ativ. Portugal, 1733-1776**Crossa de Báculo Episcopal**

c. 1741

Prata e prata dourada

32,5 x 16 cm

Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis, inv. 32 Our

Antonio Arrighi foi o ourives que mais trabalhou para Portugal durante o reinado de D. João V. A importância das encomendas do Magnânimo justificaram mesmo a deslocação de parte da oficina familiar dos Arrighi para Florença, aquando da interrupção de relações diplomáticas entre Portugal e a Santa Sé (1728), de molde a que a satisfação das mesmas pudesse prosseguir, já fora dos territórios pontifícios, naqueles que estavam sob a autoridade do Grão-Duque da Toscana.

Precisamente entre 1728 e 1740, foi Fr. José Maria Fonseca de Évora agente da Coroa portuguesa em Roma (com o estatuto de embaixador a partir do momento em que as relações diplomáticas entre os dois Estados foram reatadas), também ele encomendador de obras de ourivesaria para consumo pessoal junto da oficina dos Arrighi.

A crossa de báculo em apreço, da autoria de Antonio Arrighi, não sendo uma peça excepcional no contexto da produção romana da época, não pode, todavia, deixar de ser considerada notável. Com efeito, a crossa evidencia bem as capacidades de Arrighi em articular uma gramática ornamental vegetalista (de recurso frequente nesta tipologia de peças) com as cabeças de *putti* que conferem um dinamismo e uma graça adicional ao objeto. A diferença e a mais-valia resultante da aplicação desta solução decorativa ficam bem patentes se compararmos a crossa de báculo hoje pertencente ao acervo do Museu Nacional de Soares dos Reis com aquela, da autoria de Giovanni Francesco Arrighi, pai de Antonio, que se encontra na concatedral de Santa Maria Assunta de Cingoli, e que terá sido realizada cerca de quinze anos antes (c. 1726).

O sucesso da peça determinou decerto que, pelo menos, outros dois báculos reproduzam a mesma solução que se observa na parte superior da crossa de Arrighi, do museu do Porto. Reportamo-nos concretamente ao báculo da autoria do ourives romano Paolo de Alessandris (que contribuiu para a coleção de ourivesaria da Capela de São João Batista da Igreja de São Roque, como se viu), realizado para o bispo de Bertinoro, Gaetano Galvani (cujas armas ostenta) e datável de 1743-1747, e a um outro báculo, de um ourives romano desconhecido, que se conserva na igreja romana de Santa Sabina.



O enriquecimento e a singularidade da peça veem-se sublinhados pelo programa iconográfico veiculado na parte inferior, a qual se apresenta vazada por quatro nichos albergando outras tantas figurações de virtudes: Fé, Esperança, Caridade e Justiça. TLV

141.

Requiem

Missaete Patriarcal: *Liber Missarum Pro Defunctis Cum Oratione & Missa in Commemoratione omnium fidelium defunctorum Nec non cum Anniversariis per annum celebrandis Eminentissimo Domino Cardinali Patriarcha Assistente*
c. 1750

Couro gravado, pergaminho iluminado, papel

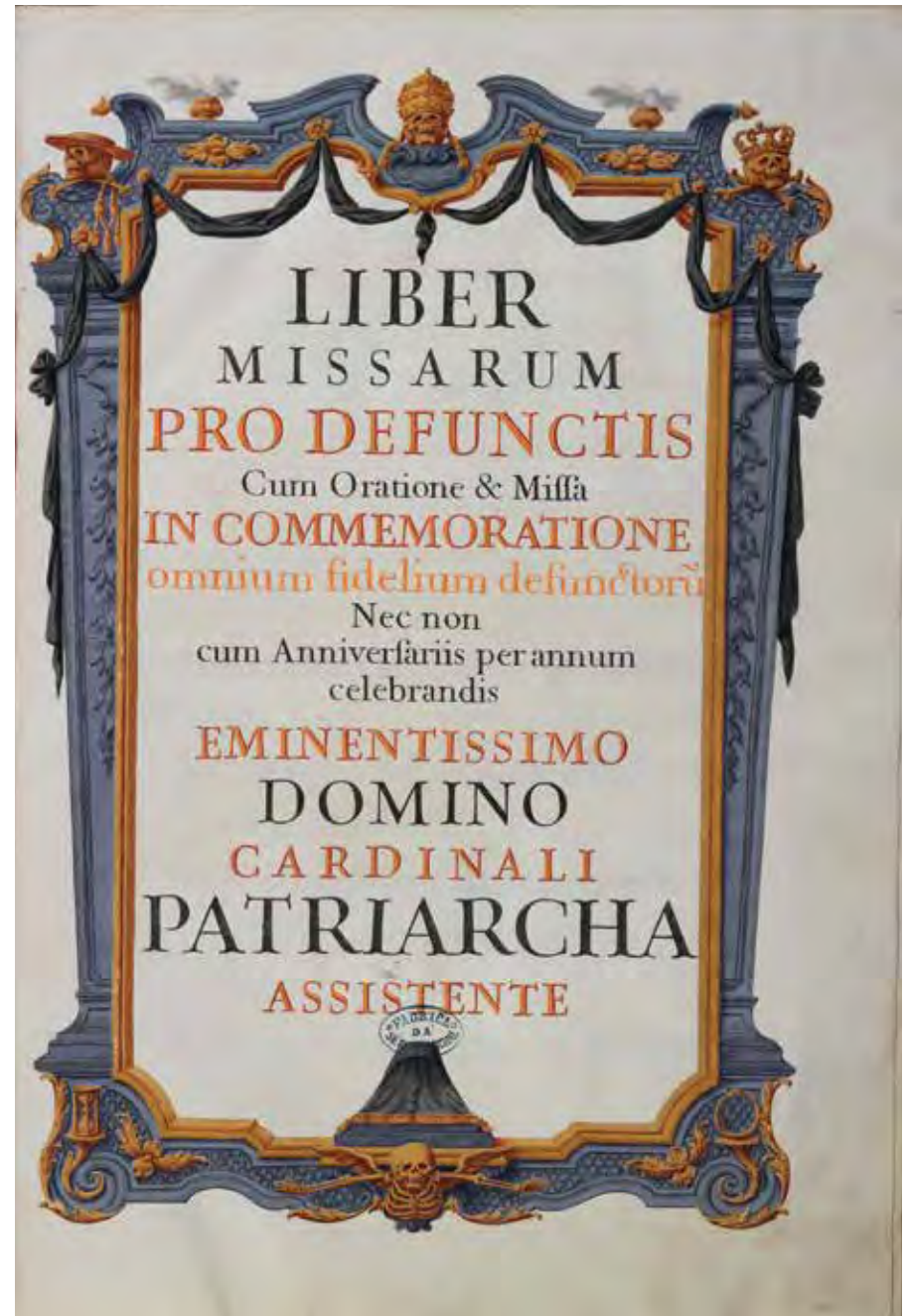
45,5 x 32 cm

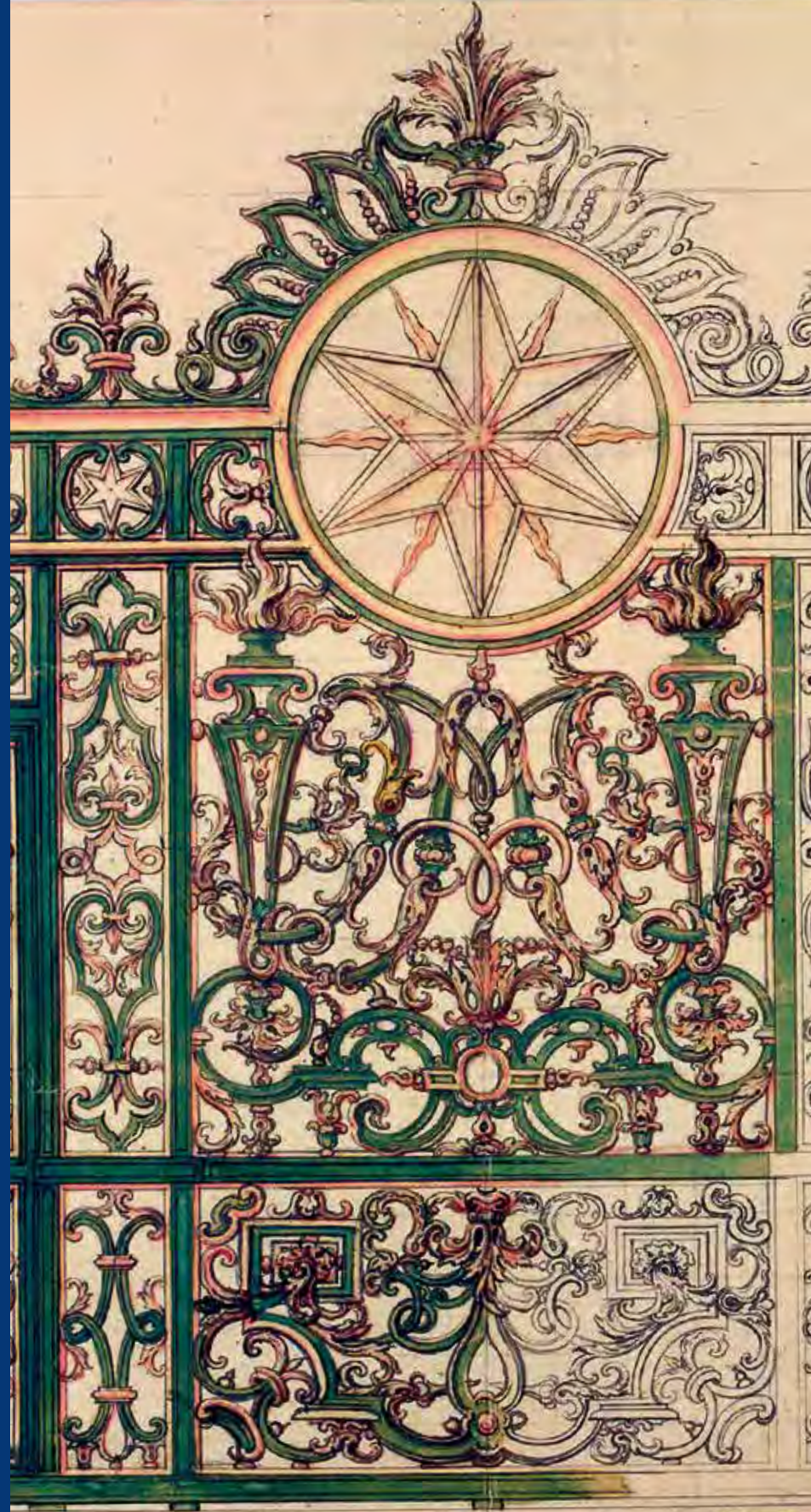
Lisboa, Sé Patriarcal, inv. PT/PL/250-01/DOC001

Luxuoso ritual de exéquias ordenado para os serviços fúnebres dos soberanos de Portugal, a produção do presente códice, nas prestigiosas oficinas italianas da especialidade, inscreve-se a um tempo nos esforços desenvolvidos de homogeneidade litúrgica entre a Patriarcal e a Basílica Vaticana (que levaria a provê-la dos mais sumptuosos livros de apoio aos múltiplos serviços) e no papel central que lhe era cometido no quadro específico da sacralização da própria Monarquia, onde os ofícios fúnebres dos reais defuntos desempenhavam função primacial.

Tal, com efeito, era há muito, especialmente no mundo peninsular, competência central dos grandes mosteiros-panteões, que, no período do Renascimento, seriam confiados a uma ordem nova, de espectro justamente ibérico — os Jerónimos — e cuja missão primordial precisamente assentava na relação de fidelidade estabelecida com a pessoa dos monarcas: fora assim em Santa Maria de Belém, como no Escorial, cenóbios que, na verdade, retirariam muito do seu prestígio dessa permanente liturgia fúnebre que, no seu interior, se desenrolava em torno dos despojos régios que lhes estavam confiados e revestia o aspeto de uma autêntica divinização *post mortem* da realeza — mas igualmente de uma pré-divinização, no sentido de que a presença desses monges, espécie de capelães de almas para uso dos reais defuntos, cuja viagem no além as suas orações se esforçam por assegurar, recordaria ao monarca vigente o culto que um dia seria prestado à sua pessoa, realçando inequivocamente a aura carismática do poder, num cenário particularmente evocativo da sua dimensão sacral.

Conhecido o projeto joanino de dotar Mafra com um panteão real — e havida conta à filiação da respetiva basílica (na sua qualidade de capela real) na Patriarcal (de que, como São João Batista, constituía extensão) —, a ordenação do cerimonial fúnebre dos soberanos adquire um especial sentido, que mais avulta à luz do privilégio que aos patriarcas assistia de sagrar e coroar os reis de Portugal, retomando uma causa cara à realeza lusitana e tão antiga quanto a própria Monarquia. **AFP**





6. Esplendor e Magnificência

Na década de 30, concluída no essencial a obra de Mafra, concluídas também as grandes intervenções no Paço da Ribeira decorrentes do alargamento da família real (aposentos reais e da Rainha, dos Infantes e dos Príncipes do Brasil) e esmorecida a esperança de transferência da Corte para novo edifício, modelado em acordo com a sua nova formulação, civil e eclesiástica, ganha corpo a ideia de promover uma ambiciosa reforma da basílica e competentes dependências. Constrangido entre a mole do Palácio Real e a malha urbana da cidade baixa, e por isso limitado no estrito plano da volumetria, seria o complexo patriarcal objeto, em 1733, de nova ampliação, cujos ecos repercute, em rápidas anotações, o conde da Ericeira: «Continua-se a compra de muitas casas na Tanoaria, e dizem comprara El Rey todas as da Rua Nova da parte do Paço, de que se infere se cuida na nova Igreja Patriarcal, em que entrara parte do mesmo Palacio» — acrescentando alguns dias depois: «Já se derrubão a Ilha das Cazas da rua nova de Almada que El Rey comprou por 45 mil cruzados, e não se compram tantas da Tanoaria e rua Nova como se dizia» (Brazão, 1943: 207-208 e 210).

De facto, apropriando (mais do que para o templo, em benefício do enorme complexo funcional patriarcal) todo o espaço disponível em área da maior densidade urbana, nascia por este modo (e por efeito da extraordinária campanha de trabalhos que se lhe seguiria e viria a justificar nova sagração, celebrada entre 13 e 20 de novembro de 1746) a fastosa Basílica Patriarcal joanina, cujo esplendor inusitado e conseqüente capacidade de fascínio sobre os que, pelo curto lapso de dez anos, teriam possibilidade de fruir-lhe o extraordinário poder de sedução, só a Capela de São João Batista em São Roque, encomenda de extensão, permitirá hoje minimamente aquilatar.

Efetivamente, não escaparia aos memorialistas contemporâneos o fausto surpreendente das dependências com o seu serviço articuladas, como as *Casas de Benedictione* (objetivo ponto de ligação ao complexo maffrense e ao verdadeiro estatuto da sua real basílica), organizadas «para se vestir e descansar o Patriarca, com muita sumptuosidade e preciosidade» (Sacramento, 1929: 15), a *escada régia*, igualmente citação direta de São Pedro, ou a *Capela Paulina*, também ela «capela magnificentissima, feita para uso particular dos patriarcas, tal qual os pontífices a tem em Roma», e a respeito da qual uma fonte coeva esclareceria que, «posto que ainda não esteja concluída,

é soberbíssima pela profusão de jaspes vermelhos, negros, brancos e outras cores que lhe dão o esmalte» (Castelo Branco, 1929: 116). E as mesmas deslumbradas descrições estimularia o templo em si, como em Colmenar, que a evocava «resplandecente de ouro e azul» (Alvarez de Colmenar, 1751: 266), ou, mais prolixamente, Courtils, referindo que «Não se vai nunca aí que se não note qualquer nova beleza. O mínimo raio de Sol faz revelar as que haviam escapado ao primeiro olhar.» (Bourdon, 1965: 154).

Eternizada por Moréri, no seu *Grand dictionnaire historique* como «uma das mais magníficas igrejas que se conhecem hoje na Europa» (Moréri, 1740: 333), a transfiguração empreendida, especialmente nos anos de 1742-1746, incidiria, prolongada já a capela-mor na primeira fase dos trabalhos a ponto de atingir comprimento similar à nave, na extensão, em idênticas proporções, da colateral do Evangelho, dedicada ao Santíssimo Sacramento, enquanto, no lado oposto, por detrás da da Sagrada Família, surgia a *Casa do Tesouro*, com a qual se articulava a riquíssima da Imaculada Conceição, onde pontificaria a respetiva estátua de prata maciça, em tamanho real, modelada por Maini, polarizando, em seu redor, um labirinto de dependências de apoio. Provida agora de um novo batistério, uma vez mais ao modo de São Pedro, e de novas ligações, seja à praça fronteira seja ao Paço — como a escada de acesso que, segundo Xavier da Silva, «se acabou de todo para o dia da sagração» e «he obra magnifica» (Silva, 1750: 96-97) —, em toda a parte avultavam novas grades, revestimentos preciosos das paredes e um sem-fim de ornatos, num programa que, orientado, como sempre, por Ludovice, beneficiava, todavia, em insólita extensão e no seu prodigioso conjunto de alfaia e dispositivos litúrgicos, da colaboração dos melhores artistas então disponíveis na Cidade Eterna — divididos entre as áreas da pintura, escultura, mosaico e pedras duras, ourivesaria e arte do bronze, paramentaria ou tapeçaria —, que aí realizariam as sumptuosas encomendas do Rei de Portugal.

Por seu intermédio, a capela real convertia-se num cenário de esplendor e magnificência, que os memorialistas se encarregariam de difundir pela Europa inteira. A encomenda romana não visava, pois, um recurso artístico indisponível em Lisboa, a esse nível e nessa escala; mas a visibilidade decorrente do grande palco internacional que Roma inquestionavelmente representava. Era, pois, como sempre, igualmente política. AFP

144.

Giovanni Odazzi (1663-1731)***Imaculada Conceição***

1730

Óleo sobre tela

204 x 331 cm

Palácio Nacional de Mafra, inv. 201

Após a morte do seu primeiro mestre, Ciro Ferri, em 1698, Giovanni Odazzi passou para a oficina de Giambattista Gaulli, onde viria a desenvolver aptidão «natural» para os óleos de grande formato e a pintura a fresco. A rapidez e a facilidade de execução consolidaram o seu sucesso artístico e profissional especialmente nesta última modalidade. Já no fim da carreira, em 1730, no tempo em que executava os frescos da abóbada da catedral de Rieti (Lazio), pintaria também para D. João V: «fez um grande quadro, que foi expedido junto com outros, que tinham sido feitos para o rei de Portugal por outros pintores escolhidos, e nele representou a Conceição de Nossa Senhora». O testemunho é de um memorialista e amigo do pintor, Leone Pascoli, nas suas *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Moderni* (Roma, 1735), e o quadro em causa é o que aqui se expõe, certamente destinado à capela da Virgem Imaculada, colateral à capela-mor da Basílica de Mafra.

A obra inscreve alguns dos principais predicados da fama de Odazzi: «A pintura, de grande qualidade, está executada naquela maneira seca que evoca um fresco, sendo, no entanto, delicada na sua estruturação e servida por um desenho preciso [...] a pincelada é rápida, excepcionalmente rápida, e revela a experiência de um pintor de frescos» (Quieto, 1990: 113). Nela se observam também os *bellissimi lumi* que Pascoli reconhecia nas pinturas de Odazzi (Lo Bianco, 1994). Segundo Lo Bianco, há nesta obra, igualmente, uma certa herança «marattiana»: «[...] a imagem da Virgem, derivada de Gaulli pela sua estrutura, não se apresenta num arrebatamento de êxtase, de ascendência berniniana, como é característico de tantas personagens de Gaulli, no final do século XVII. O olhar baixo, devoto e comedido de Nossa Senhora é antes uma fiel homenagem às Madonas de Maratti, de uma doçura sempre contida e composta. Até a gama de cores está de acordo com tais inflexões, propondo tons sóbrios, claros e diluídos, só se inflamando no azul intenso do manto da Virgem» (*idem, ibidem*).

No Museu de São Roque existe uma cópia, com variantes, de pequeno formato, atribuída a Inácio de Oliveira Bernardes, pintor que trabalhou em Mafra nos anos de 1730. **JASC**



145. e 146.

Pietro Paolo Cristofori (1685-1743) – medalhões

Francesco Giardoni (1692-1757) – molduras

Virgem Orante

Ecce Homo

Meados do século XVIII

Mosaico e bronze

140 x 73 cm

Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1457 Pint e 1458 Pint

Pertencentes à coleção do Museu Nacional de Arte Antiga, estes dois medalhões, constituídos por molduras brônzeas de Francesco Giardoni que enquadram composições em mosaico, tendo por tema uma *Virgem Orante* e um *Ecce Homo*, da autoria do mosaicista Pietro Paolo Cristofori, nunca foram objeto de investigação autónoma. As peças mereceram tão-só três brevíssimas referências em obras de grande fôlego, consagradas respetivamente à arte cortesã dos séculos XVII e XVIII, à cultura e à arte do reinado de D. João V e à escultura em metal no contexto do barroco romano. Tais referências, para além de breves, ocorriam apenas a título comparativo considerando outras duas molduras, documentalmente atribuídas ao mesmo ourives e fundidor, que atualmente se encontram no Palácio de Aranjuez (Espanha).

A ausência de uma data precisa para as peças de Lisboa dificulta a pesquisa documental, que todavia deverá ser empreendida junto do Arquivo Secreto do Vaticano, visto tratar-se, decerto, à semelhança das peças de Aranjuez, de uma oferta pontifícia. De qualquer modo, o que se nos afigura incontestável é o facto de a realização das composições em mosaico — na base das quais estarão pinturas de Francesco Trevisani (ainda que o mais remoto referente do Cristo seja uma pintura de Guido Reni) — e das molduras do MNAA ter ocorrido em idêntico ambiente artístico e em idêntico contexto histórico, ou seja, trata-se de obras oriundas do ambiente romano de meados de Setecentos.

Iniciando a abordagem por este último aspeto, é de facto nossa convicção que as peças chegaram a Portugal na qualidade de uma oferta do Sumo Pontífice ao soberano português. Tal convicção alicerça-se na circunstância de não nos ter sido dado localizar, entre a abundante documentação da Embaixada de Portugal em Roma que se conserva na Biblioteca da Ajuda, nenhum pagamento (ou qualquer outro indício documental) relativo a estas peças, enquanto encomendas de Lisboa, como se verificou com tantas outras. Porém, tal poderia ficar a dever-se ao desaparecimento de tais vestígios documentais ou, mais simplesmente, à nossa incapacidade em localizar tais documentos, pelo que é um outro pormenor que, do nosso ponto de vista, melhor fundamenta esta convicção: a pequena imprecisão que se verifica



na representação heráldica das armas régias nacionais, observáveis na parte inferior das molduras. Com efeito, nos escudos, as quinas não se encontram dispostas em cruz (como seria correto) mas em aspa. Ora, tal lapso não seria admissível nem tão-pouco aceitável se a realização das molduras decorresse de uma encomenda régia. TLV

152.

Luigi Vanvitelli (1700-1773)**Pia Batismal**

[1743]

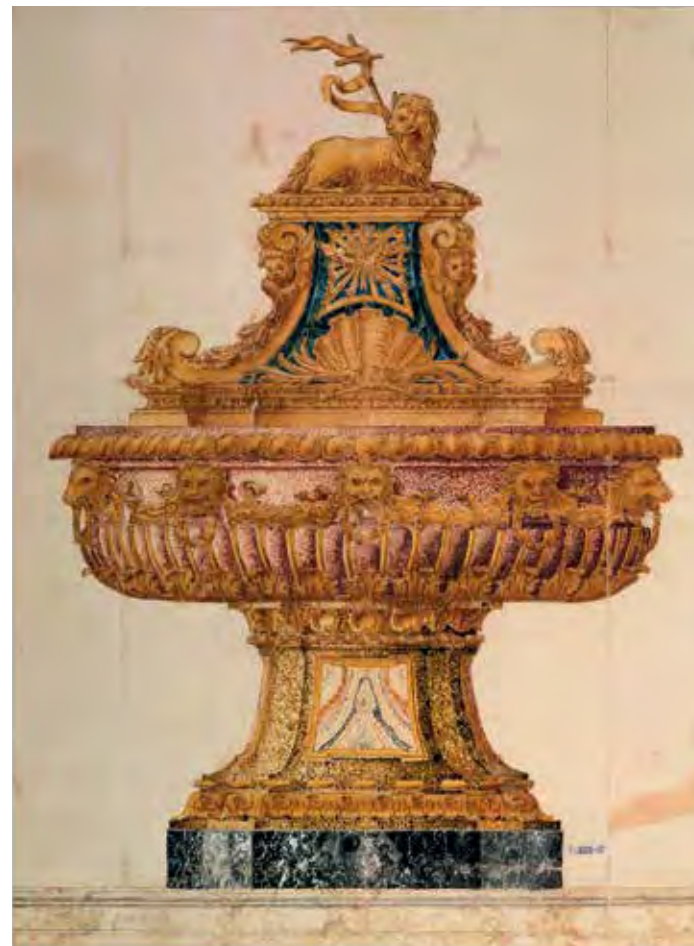
Desenho à pena a tinta sépia, aguarelado a ouro brunido, realçado a têmpera branca e diversas cores

42 x 31 cm

Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 171 Des

Um esplêndido projeto para uma pia batismal, proveniente da Academia Real de Belas-Artes, relacionar-se-á, seguramente, com a participação de Nicola Salvi e Luigi Vanvitelli (os arquitetos a quem fora feita a encomenda da Capela de São João Batista) nos planos do novo batistério da Basílica Patriarcal, incluído na campanha de obras dinamizada, a partir de 1740, sob a direção de Ludovice — e, nela, com a liminar recusa do projeto enviado de Roma. Efetivamente, num dos trechos da violenta correspondência que rodearia a execução de ambas as encomendas artísticas, entre o arquiteto régio e os responsáveis locais, afirma este em 21 de maio de 1744: «a pia baptismal, feita de pedaços de porfido, totalmente se reprova, porque como se quer e se quis sempre de uma só pedra, não se admite que seja de pedaços, ainda que se podessem encobrir as juntas com ornatos tão artificiosos que parecesse ser de um só pedaço de porfido, afim de que fosse inteira se mandou uma segunda instrução em 31 de outubro passado, prevenindo que, não havendo vasca ou pia de porfido, se fizesse de outro qualquer marmore o mais precioso de que houvesse exemplo em baptisterio de basilica conspicua, e que não havendo tal exemplo, ou não se achando vasca ou pia de marmore semelhante á de alguma basilica conspicua, se fizesse do mais precioso marmore branco que se podesse achar; na conformidade da referida instrução se ordena novamente se execute a pia baptismal, porquanto absolutamente se quer de uma só pedra de marmore, ou de alabastro antigo ou moderno, que seja duro e tome lustro».

Efetivamente, criticaria Ludovice o excessivo decalque do projeto enviado (com o luxo de um *desenho de apresentação*) pela fonte que Carlo Fontana idealizara para a Basílica de São Pedro, propondo uma versão de maior sobriedade plástica, realçada por uma grande tela de Sebastiano Conca (a partir de um esquisso de Agostino Masucci), que seria realizada na oficina de Pietro Paolo Rotolone em colaboração com o bronzista Francesco Giardone, com essa operação se relacionando os desenhos incluídos no *Álbum Weale* (fls. 89 e 91) (pp. 114-115 deste roteiro). Ilustram estes, com efeito, uma progressiva simplificação do projeto, no sentido de uma valorização dos materiais em relação aos efeitos meramente ornamentais, assente a pia sobre um sumptuoso pavimento de mármore embutidos e encerrando-se o batistério



pelas magníficas grades projetadas por Andrea Valladier (cat. 151), sobre as quais, aliás, igualmente pondera Ludovice: «o cancello do baptisterio deve ser executado pelo desenho que foi aprovado na instrução de 12 de março passado, conservando-se-lhe o ornato das porções circulares que tinha nos angulos, e deixando as taes porções circulares fixas para com maior segurança se moverem as grades da frente, nas ocasiões que se abrirem inteiramente». Para além do objetivo interesse artístico do presente desenho, constitui ele um precioso e eloquente testemunho do diálogo Lisboa-Roma que presidiu às encomendas artísticas de D. João V e do sentido que revestiria, de submissão aos padrões estéticos do classicismo barroco (ao invés do entendimento geralmente aceite), bem como, e muito especialmente, do papel ativo que nesse contexto coube a João Frederico Ludovice. **AFP**

Libro degli Abozzi de Disegni delle Commissioni che si Fanno in Roma per Ordine della Corte [di Portogallo], vulgo *Recueil Weale* ou *Álbum Weale* 1744-1745

Desenho à pena

22 x 31,4 cm

Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, Ms. 497

O *Álbum Weale* ou *Recueil Weale*, como é conhecido no meio historiográfico desde a sua divulgação por Marie-Thérèse Mandroux-França, constitui, porventura, a mais preciosa fonte para o conhecimento das encomendas artísticas em Roma, por parte da Corte portuguesa, no âmbito dos programas da Patriarcal e da capela real de São João Batista — e muito especialmente desta última. Oferecido no século XIX à Bibliothèquede l'École Supérieure des Beaux-Arts de Paris, conheceria antes uma história acidentada, desde o Paço da Ribeira, para onde foi expedido em 1745 pelo seu organizador, o comendador Manuel Pereira de Sampaio, que na Cidade Eterna coordenava as encomendas reais, ao Brasil, para onde terá seguido no quadro do transporte da biblioteca e arquivos que acompanharam a partida da família real, ao mercado antiquário londrino, onde surgiria nos anos de 1840 nas mãos de John Weale, conhecido editor de arte. Este, desconhecedor das suas origens e significado (mas fascinado com a beleza dos desenhos e com o facto de constituírem testemunho da melhor produção artística italiana dos meados da anterior centúria), faria traduzir os textos em língua inglesa, publicando-os em 1843, sem ilustrações, no primeiro volume de *Weale's Quarterly Papers on Architecture*, em cujo vol. III, em 1845, viria ainda a publicar alguns desenhos, o que possibilitaria, século e meio mais tarde, a identificação do esplêndido tesouro da biblioteca parisiense.



Organizado em resposta às crescentes pressões da Corte de Lisboa — por intermédio do padre João Batista Carbone, secretário de D. João V para as encomendas artísticas — no sentido de impor o mais estrito rigor orçamental aos gastos extraordinários que as encomendas vinham progressivamente atingindo (como ele mesmo escreveria, «Algum dia se julgava lezonja de S. Mag.^{de} o dispender m.^{to}; agora a maior lesonja sera o gastar pouco. Isto que digo não é minha ideya, o tenho ouvido em varias occasiões ao mesmo S.»), o volume (um grande *in folio* de 319 páginas) reúne 101 desenhos e a respetiva classificação por técnicos e oficinas, com descrição sumária das obras e orçamento pormenorizado, incluindo ainda referência particular às quantidades e preços das preciosas matérias-primas necessárias à sua realização, funcionando essencialmente como livro de contabilidade, adicionando sucessivamente as verbas até apurar o somatório final. Complementava-o um segundo volume, sem ilustrações mas com maior detalhe de informação sobre as encomendas, sendo expedidos em conjunto, volume este de que a Legação romana conservava cópia — ambas reunidas hoje na Biblioteca da Ajuda.

Constituindo, necessariamente, uma visão parcial do conjunto das encomendas realizadas em Roma nestes anos, o essencial da informação nele contida incide substancialmente sobre os trabalhos respeitantes à Capela de São João Batista (da arquitetura ao tesouro), expedidos em 1747, e só residualmente à Patriarcal (da qual tão-somente se incluem as matérias do batistério, das grades e das exposições do Santíssimo Sacramento da Capela Gregoriana de São Pedro, além das cadeiras do duplo coro e outros detalhes de difícil interpretação). Mas o seu cruzamento com as fontes textuais do debate entre Lisboa e Roma que enquadraria as encomendas e conhecido na essência desde a sua publicação, em 1902, por Sousa Viterbo, constitui o elo que faltava na compreensão deste intrincado processo e, muito particularmente, na dilucidação dos dois projetos paralelos (ainda que solidários) a que a controvérsia respeitava. **AFP**



165.

Antonio Arrighi (1687-1776), ativ. Roma, 1733-1776**Salva**

1.ª metade do século XVIII

Prata dourada

4 cm; Ø 53,3 cm

Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda, inv. PNA 4806

Esta magnífica salva em prata dourada, proveniente do Palácio das Necessidades e atualmente pertencente ao acervo do Palácio Nacional da Ajuda, revela-se uma peça única não apenas entre as coleções nacionais mas também no âmbito da obra sobrevivente do seu autor, o ourives romano Antonio Arrighi, pois não se identificou nenhuma peça com a qual possa estabelecer-se qualquer tipo de paralelismo.

Trata-se de uma salva de aparato, circular e de grandes dimensões, apresentando centro alteado com medalhão liso, moldurado por faixa convexa decorada com motivo de folhas ligeiramente espiraladas. O fundo ostenta profusa decoração simétrica relevada de volutas afrontadas e folhada em elaborada torção sobre campo mate. Junto ao bordo reconhecem-se quatro mascarões (com tratamento fisionómico diverso), dispostos de modo intercalado com outras quatro grandes coroas de flores estilizadas. Estes oito elementos constituem os grandes eixos referenciais da composição ornamental da peça. O remate faz-se por aba horizontal, decorada com faixa de perlado e registo de godrões.

Na sua monografia dedicada a Antonio Arrighi, publicada em 2009, Jennifer Montagu, não reconhecendo nenhuma obra daquele ourives romano comparável com esta salva da Ajuda, faculta todavia a notícia documental acerca da cópia de uma salva que Arrighi terá efetuado, em 1741, tendo como modelo uma salva circular que pertencia então à basílica ou palácio lateranense, a qual se apresentava profusamente decorada. Não podemos naturalmente afirmar ser tal salva a que na atualidade se encontra no Palácio Nacional da Ajuda (que viajou até ao Brasil, acompanhando a viagem da família real portuguesa, só regressando ao reino em 1837), mas esta referência documental atesta, pelo menos, a realização por Antonio Arrighi de uma peça eventualmente semelhante à que hoje faz parte do património nacional. **TLV**



180.

Páginas de *Il Tempio Vaticano* Anotadas por João Frederico Ludovice

Carlo Fontana, *Il tempio Vaticano e sua origine com gl'edifitii più conspicui antichi e moderni fatti dentro e fuori di esso*, Roma: Stamparia di Gio. Francesco Buagni, 1694

45,5 x 33,5 cm

Lisboa, Biblioteca e Arquivo Histórico de Obras Públicas, 9E-2

Este livro configura a mais extensa compilação dedicada ao estudo e análise sequencial das diferentes fases construtivas do edifício basilical de São Pedro do Vaticano. Na sua amplitude, reporta-se ao desenvolvimento genealógico das suas múltiplas propostas autorais, desde a obra matricial, contemporânea do imperador Constantino, o Grande (c. 272-337), levantada junto do túmulo do apóstolo Pedro, que inscreveu o espaço do antigo circo de Nero, e vem a progredir até ao século XVII. Os seus escritos foram levados aos prelos com o aparato iconográfico, traduzido em desenhos do próprio Carlo Fontana e gravuras do seu discípulo, o jovem arquiteto e gravador Alessandro Specchi (1663-1729).

A experiência de Fontana junto do ateliê de G. L. Bernini consolidou a sua preparação profissional e permitiu-lhe ser testemunha, por exemplo, das escavações e demolições para o levantamento dos extensos pórticos e colonatas elipsoidais da grande praça fronteira à igreja, desenhados por este, demonstrando no texto conhecer as suas dimensões, os tipos de materiais e o delineamento das colunas.

Em 1697, no ano em que publica o seu livro, Fontana obteve a nomeação de arquiteto da *Reverenda Fabrica Apostólica*, o que traduz a consagração por um longo trabalho de investigação e de superintendência das obras, o qual verteu no *Il Tempio Vaticano*.

Este exemplar exposto, que se encontra na Biblioteca e Arquivo Histórico de Obras Públicas, pertenceu à Casa do Risco das Obras Públicas, não se conhecendo, porém, o *iter* da incorporação. Em resultado de investigações recentemente levadas a cabo, admite-se que possa ter pertencido ao arquiteto real de D. João V, João Frederico Ludovice (1673-1752), a partir das suas extensas anotações redigidas em italiano, colocadas nas margens. Este, com formação de ourives, veio para Portugal (1701), contratado pela Companhia de Jesus, para lavrar o sacrário da igreja do Colégio de Santo Antão e outras alfaias religiosas para os padres jesuítas. Originário do sul da Alemanha, passou a Roma, em 1697, e para além dos trabalhos no altar de Santo Inácio, da Igreja do Gesù, junto de Adolf Gaap e de Thomas Germain, onde se distinguiu, reúne algum consenso a opinião de que terá frequentado o ateliê de Carlo Fontana.

A páginas 382-383 do volume II, referentes à imagem que reproduz «metà della pianta del Tempio Vaticano per le misure generali», as notas a tinta da



China (e a lápis) estão em português como segue: «do vivo da coluna da fronteira the ao vivo da parede exterior da Igreja no asside da capella mor sara pl. [palmi] 957», — o comprimento do interior da Basílica de Santa Maria del Fiore, Florença, mostra um averbamento presumidamente seu com a medida de «pl. [palmi] 769», p. 487. A circunstância de se mencionarem as medidas da «nave do meio» e das «naves menores», para além do emprego de alguns termos italianos, a revelar o uso de traduções literais, a partir desta língua, como «nave do meyo» ou «naves menores», indicia um contacto com o português, mas a partir da utilização do idioma base, o italiano, que é, aliás, aquele em que está escrito o Tratado. As pequenas discrepâncias de expressão são suscetíveis de enunciar um traço redatorial por parte de Ludovice. A sua curta passagem, cerca de três anos, por Roma dera-lhe uma boa fluência (pelo menos escrita) e o facto de ter estado casado, cerca de dois anos, com uma italiana terá contribuído para esta evidente facilidade expressiva, que veio a consolidar-se, entretanto, por ter continuado a usar bibliografia tratadística em italiano. Na sua biblioteca, descrita em documento coevo (ANTT, *Testamentarias*, maço J-275, João Frederico Ludovice, 1752), elenca-se um conjunto de importantes tratados, onde se mencionam os dois tomos do livro de Carlo Fontana. **JT**

182.

Louis Moreri, *Le Grand Dictionnaire Historique ou le Mélange Curieux de l'Histoire Sacrée et Profane...*, 18.^{ème} et dernière édition. Amsterdam: chez

P. Brunel [etc.], 1740

40,4 x 28,4 cm

Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, H.G. 3799 A.

Inscrita no quadro da cultura enciclopedista que informaria o *século das luzes* — e naturalmente enquadrável na vertente especial do *Iluminismo Católico* — a ambiciosa empresa do Pe. Louis Moreri, pela primeira vez dada à estampa em Lyon, num único volume, em 1674, contendo essencialmente artigos de índole histórica e biográfica, logo em 1683 seria reeditada em quatro volumes, conhecendo em toda a Europa um sucesso extraordinário, que justificaria vinte edições, com tradução em inglês, alemão, holandês, italiano e espanhol, sendo a última, em 10 volumes, dada à estampa em Paris, em 1759. A importância histórica desta obra, que ilustra um esforço contínuo de atualização, resulta também do facto de ter encabeçado um movimento de edição de enciclopédias em línguas vernáculas (e não em latim), constituindo ainda a referência (à despeito de críticas ao método utilizado, por inclusão de erros, ideias mal fundadas, repetições ou ausência de verificações) para o *Dictionnaire historique et critique* de Pierre Bayle.

É justamente na edição de 1740 (quando estava a ponto de lançar-se a grande campanha de renovação estética) que, no verbete de Lisboa, se inclui uma informação circunstanciada em relação à Patriarcal, essencialmente centrada nos aspetos cerimoniais e litúrgicos, mas consagrando-a como «une des plus magnifiques eglises que l'on connoisse aujourd'hui en Europe». O dicionário de Moreri integrava, assim (especialmente por efeito dos privilégios litúrgicos concedidos), a extraordinária instituição no universo do conhecimento enciclopédico, ultrapassando os limites das informações avulsas dispersas pelos relatos dos memorialistas, e coroava objetivamente a própria estratégia perseguida pelo Rei Magnânimo na centralização romana das suas prodigiosas encomendas: outorgar-lhes, por intermédio da visibilidade adquirida (e fomentada pelas exposições) no primeiro palco diplomático da Europa, a projeção internacional que objetivamente lhes faltaria se a sua execução se restringisse ao meio nacional. Nesse sentido, a divulgação promovida pela obra de Moreri constitui peça de relevo na compreensão integrada do mecenato artístico de D. João V e do quadro estratégico que o justificava. **AFP**





7. Uma Encomenda Prodígiosa

À dinamização, em Roma, dos extraordinários encargos romanos do Rei de Portugal com destino à Basílica Patriarcal de Lisboa, não tardaria a suceder-se um inusitado reforço dos mesmos, em finais de 1742 (na iminência do arranque dos trabalhos na capela palatina), agora com vista à reforma integral de uma capela lateral da Igreja de São Roque, anexa à casa professa jesuíta, apropriada por D. João V no quadro da sua própria consagração onomástica: a capela real de São João Batista, cuja execução seria confiada a Nicola Salvi e Luigi Vanvitelli e a um sem número de artistas e artífices, das mais diversas áreas, todos gravitando na órbita de encomenda da Cúria papal (Pimentel, 2000: 148-149).

A semelhante empresa não terá sido certamente alheio o quadro geral em que se inscreve — em pleno ciclo das (tenazes) negociações que conduziram, em 1748, à concessão, aos soberanos portugueses, do título de *Majestade Fidelíssima* — mas, particularmente, o crescimento de rumores sobre a baixa acentuada de rendimentos da Coroa lusitana, que gravemente as prejudicariam e acompanham a década de 40: e se tornava necessário atalhar, desde logo pelo papel que Roma representava como palco central da diplomacia internacional. Onde, a associação de ambos os processos à exibição ostensiva da capacidade financeira (putativamente sem limites) que lhes subjazia, traduzida na sua meticulosa (e concorrida) exposição pública, antes do embarque, ou, no caso da capela, no privilégio supremo da benção apostólica (Pimentel, 2008a).

Mais especificamente, todavia, a justificação da encomenda da Capela enquanto extensão da Basílica Patriarcal (e *fase anexa* no plano artístico) conseguirá compreender-se à luz do papel desempenhado pelo grande templo inaciano no próprio roteiro cortesão e no quadro de romanização das suas práticas, decorrente do papel que à Patriarcal competiria na formulação, visual e ideológica, da própria Monarquia, e cujo alcance nos desvenda o conde de Povolide, quando escreve: «No último de Dezembro deste ano de 1718, imitando-se o estilo de Roma, em que se dão graças a Deus por se ter chegado ao fim do ano, se armou magnificamente a Igreja de São Roque dos Padres da Companhia, aonde foram os músicos que havia nas duas Lisboas, com todos os instrumentos, e foram chamados todos os títulos e oficiais da casa Real para acompanharem a Rainha Nossa senhora e as

Senhoras Infantas, que estiveram no Coro com as suas damas, aonde tinha ido El-Rei Nosso Senhor com o Senhor Infante D. António em um coche, só com o Duque Estribeiro-Mor, e o Mordomo Mor, e o Camarista de semana, e outro Camarista do Senhor Infante Dom António, e ali esteve o Patriarca e títulos, no coro, que estava dividido em duas partes, e na de fora estavam bancos, em que estiveram sentados os títulos e os mais que couberam. E nas tribunas da igreja estiveram o cardeal da Cunha e o Núncio, e embaixadores e títulos e fidalgos.» (Saldanha e Radulet, 1990: 314).

O esplendor da intervenção régia na já de si sumptuosa igreja, poupado pelo terramoto, bem como o conjunto único formado pelo seu *tesouro* (há muito considerado o maior acervo de artes decorativas do barroco italiano no exterior de Itália), permite-nos hoje idealizar, com elementar rigor, o que foi, na sua curta existência, a Basílica Patriarcal de Lisboa. Verdadeira *encomenda prodigiosa*, contudo, pela insólita extensão, qualidade e coerência do conjunto, o programa da Capela de São João Batista seria, na verdade, na sua origem, tal como a Patriarcal, a que umbilicalmente se interliga, fruto de um pensamento estético unitário, repercutido nas descrições coevas de um e de outro templo, que poderiam realmente aplicar-se a ambos, como nessa exarada por Courtils (Bourdon, 1965: 154). E, como na Patriarcal, se poderia com razão opinar que «Não se vai nunca aí que se não note qualquer nova beleza. O mínimo raio de Sol faz revelar as que haviam escapado ao primeiro olhar.» (*idem, ibidem*).

Como nela, porém e a despeito dos excepcionais recursos artísticos mobilizados, a férrea orientação de Ludovice (geradora de tensas negociações) seria responsável pela coerência final e pela direção, na verdade portuguesa, do empreendimento. Destruída pelo terramoto a sumptuosa Patriarcal de D. João V, menos de dez anos volvidos dobre a sua esplendorosa remodelação, o cataclismo pouparia a capela real, instalada em 1751: tarde de mais, porém, para que o seu régio promotor, partido dos vivos em 1750, pudesse ainda contemplá-la. E em janeiro de 1752 seria a vez de Ludovice, a quem coube a criação, ao seu serviço, de uma arte de Corte prestigiosa e eficaz — recompensado, havia pouco, com o posto de arquiteto-mor, em prémio de 43 anos de serviços «debuxando plantas, porfis e ornatos e fazendo modelos para as principais obras que o mesmo Senhor mandou fazer, assim neste Reino como fora dele» (Viterbo, (1904) 1998: 101). AFP

186.

**Charles de Rochefort (1.ª metade do século XVIII), gravador,
Pierre-Antoine Quillard (1701-1733), pintor
Alegoria a D. João V (São João Batista)**

Lisboa, 1732

Gravura

44,2 x 50,2 cm

Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, E. 693 A.

É esplêndida e enigmática gravura, na qual se favorece um processo de osmose entre o monarca e o seu santo taumaturgo, realizada sobre pintura de Pierre-Antoine Quillard pouco antes da sua morte inopinada, em 1733, e passada ao buril por Charles Rochefort, com quem igualmente colaboraria na órbita da Academia Real da História, constitui um documento importante na compreensão do processo de incorporação da antiga capela do Espírito Santo da Igreja de São Roque no sistema da liturgia régia encenado pelo Rei Magnânimo e cujo epicentro era constituído pela Basílica Patriarcal.

Efetivamente e como Sousa Viterbo elucidaria, a respeito da versão divulgada por Fr. Cláudio da Conceição, segundo a qual o monarca se teria condoído do estado de abandono da dependência dedicada ao santo do seu nome, ordenando em conformidade a encomenda em Roma do sumptuoso recinto que hoje vemos, «a lenda parece não ter fundamento, pois a capela anterior não tinha por padroeiro S. João, mas era dedicada ao Espírito Santo». A invocação da terceira Pessoa trinitária seria, na verdade, conservada (a capela joanina seria dedicada ao Espírito Santo, a Nossa Senhora e a São João Batista), pelo que a dedicação ao taumaturgo onomástico do Rei — o que, afinal, viria a perdurar na memória comum — constituiria uma inovação decorrente do expresso desejo do soberano e rigorosamente articulada com a nova fundação. Nesse contexto, pois, a reconstrução da capela sob o patrocínio direto do *Rei Fidelíssimo* e em louvor do santo do seu nome opera-se no quadro de uma aproximação (de uma apropriação) entre o príncipe e o santo homónimo, em cujo âmbito se inscreve a produção desta gravura e que deve confrontar-se com essa outra síntese simbólica que, dois séculos atrás, se levava a efeito entre o seu avô D. Manuel I e o próprio *Emanuel*.

A evocação metafórica do soberano através do culto prestado ao último dos Profetas e que a persistência da invocação do Espírito Santo mais não fazia, de facto, que reforçar conferiria, assim, à preciosa capela um evidente valor político. A sua realização (tal como o partido estético seguido) inscrever-se-ia, desse modo — como, de resto, a generalidade das manifestações da sua proverbial *liberalidade* — mais do que no mero quadro da piedade régia, no de uma exaltação pragmática da própria realeza, onde, além



da *virtus*, se não perde de vista a *utilitas* da assimilação da Monarquia à ordem sobrenaturalmente estabelecida e em cujo contexto o programa arquitetónico da capela-mor da Basílica Real de Mafra (onde as tribunas régias flanqueiam o altar, retomando fórmulas medievais de apresentação) constitui também fundamental etapa. **AFP**

188.

Giuseppe Palms, Giuseppe Fochetti, Giuseppe Voyet e Genaro Nicoletti
Modelo para a Capela de São João Batista

Roma, 1744-1747

Madeira (nogueira) policromada e dourada, pintura sobre cobre

140 x 93 x 86 cm

Lisboa, Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. 326

O esplêndido modelo da Capela de São João Batista em São Roque constitui hoje um precioso testemunho da introdução do modo acadêmico de conceber e planificar a obra de arquitetura que João Frederico Ludovice absorveria em Roma, nos anos da sua formação, e se esforçaria por implantar em Portugal. Significativamente, aliás, conservar-se-ia na posse da família até finais do século XIX, quando seria adquirido por João Batista Verde, de cujas mãos transitaria, em 1882, para o Museu Nacional de Belas-Artes e deste para o de São Roque, procedendo-se em 1879 ao respetivo restauro. Sobretudo, porém, constitui ele relevantíssimo testemunho da evolução sofrida pelo projeto, na sequência da turbulenta correspondência estabelecida com os responsáveis locais — Nicola Salvi e Luigi Vanvitelli — e da responsabilidade detida pelas orientações expedidas de Lisboa na obra finalmente executada: processo que teria igualmente consequências ao nível do conjunto de alfaias realizadas para o serviço da capela, mas, muito especialmente, no plano especificamente arquitetónico.

Com efeito, o atual modelo sucederia a um primeiro, perdido, executado em 1743 pelo marceneiro Giacomo Manaccioni, cuja elaboração ocorreria na esteira do próprio lançamento do empreendimento da capela e a par dos designados *desenhos de apresentação* (como eles se destinando, decerto, a obter a aprovação do encomendante — e a seduzi-lo pelo respetivo luxo), efetivamente solicitados no próprio ato da encomenda, com expressa recomendação de ilustrarem «tudo miudamente, não só de claro-escuro, mas pintando as cores dos marmores e bronzes dourados o mais proprio que for possível». O modelo atual seria, assim, a consequência da violenta polémica que rodearia a execução do empreendimento, gerida a partir de Lisboa pelo próprio Ludovice, e resultaria de um trabalho de equipa, entre o marceneiro Giuseppe Palms, os pintores-decoradores Giuseppe Fochetti e Giuseppe Voyet (na pintura e simulação dos marmores e figuras) e o miniaturista Genaro Nicoletti na reprodução sobre cobre das telas de Agostino Masucci.

O precioso objeto incorporaria, pois, as alterações impostas por Frederico ao projeto original, de Nicola Salvi e Luigi Vanvitelli, com tal diretamente se articulando. Mas não enquanto *apresentação* do mesmo, por isso as datas da sua realização (1744-1747) se confundem com as da execução do programa



definitivo e finalmente aprovado pelo Rei — antes, com toda a probabilidade, como antecipação visionária (para o monarca, que lentamente declinava) de um extraordinário objeto (a capela, com o seu prodigioso tesouro de alfaias), diferido na sua materialização pela urgência posta na conclusão da encomenda paralela da Patriarcal e que, na verdade, D. João V não chegaria a ver montado no templo inaciano de São Roque, por essa via sumptuosamente assinalado como marco de relevo no roteiro cortesão. Nesse sentido, enquanto luxuosa peça do *puzzle* ideal de uma *Lisboa Romana*, e mesmo enquanto idealização miniatural, participa marginalmente (mas em afirmação realizadora) desse microcosmos referencial acumulado pelo monarca, desde as primícias do reinado, sob a forma de uma Roma em miniatura, declinada na extraordinária coleção de modelos que o terramoto devorou e onde pontificava, imenso, o do próprio complexo vaticano. **AFP**

189.

Giuseppe Gagliardi (1697-1749) e Leandro Gagliardi (1729-1798)
Tocheiros Monumentais (par) para a Capela de São João Batista

Roma, 1751-1752

Prata e bronze dourados

285 x 105 x 105 cm

Lisboa, Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. MPr 1 e MPr 2

Os dois tocheiros monumentais, que emergem como peças particularmente notáveis não apenas no âmbito da coleção de ourivesaria da Capela de São João Batista mas também no contexto da produção do *Settecento* romano, foram realizados por Giuseppe Gagliardi e seu filho Leandro, com a colaboração do metalista Felice Sciffone, do carpinteiro Lucino Celladini, do serralheiro Agostino Ancidoni e do fundidor Luciano Morelli. Para a realização das figuras das bases foram seguidos modelos do escultor Giovanni Battista Maini (1690-1752).

O par de tocheiros consta da encomenda do conjunto de peças de ourivesaria destinado à Capela de São João Batista, emanada de Lisboa em 9 de março de 1744, tendo sido os respetivos desenhos enviados para Lisboa — a fim de serem aprovados — no mês de janeiro de 1745. Em novembro de 1744 já se havia verificado um primeiro pagamento por conta, com vista à sua realização.

Definitivamente concluídos em 1749, os tocheiros foram benzidos antes de serem expedidos para Portugal e mereceram uma elogiosa e detalhada menção no *Diario Ordinario* de Chracas, de 4 de outubro.

A existência de um modelo da autoria de um escultor e concretamente de Giovanni Battista Maini foi desde logo proposta por Jennifer Montagu. Com efeito, bastaria uma observação atenta das peças, e em particular das representações dos Doutores da Igreja, para constatar a intervenção de um artista com competências que iam para além das de um ourives.

Os tocheiros monumentais, em forma de pirâmide triangular, ostentam bases sustentadas por titãs sentados em edículas coroadas por cúpula. Nestas bases reconhecem-se as representações dos Doutores da Igreja. A decoração apresenta-se híbrida, socorrendo-se tanto de vocábulos arquitetónicos (volutas, aletas, acrotérios) como de elementos de caráter vegetalista (louro, acanto) e zoomórfico, verificando-se igualmente a presença de *putti*, resultando o conjunto em notável riqueza e harmonia na diversidade.

Os dois tocheiros realizados pelos Gagliardi para a Capela de São João Batista não são peças frequentes, mesmo no âmbito da luxuosa produção do *Settecento* romano. Reconhecem-se, porém, alguns antecedentes notáveis e um par de tocheiros que pode considerar-se para efeitos de comparação, os denominados *splendori* da capela do tesouro de San Gennaro, da Catedral



de Nápoles. Estes tocheiros napolitanos foram realizados cerca de 1745 pelo ourives Filippo del Giudice (1707-1786), segundo desenhos do escultor (e arquiteto) Bartolomeo Granucci (ativ. 1708-1744), verificando-se igualmente neste caso a existência de um modelo elaborado por um escultor. Uma observação comparativa entre as peças de Lisboa e as de Nápoles permite constatar o caráter eminentemente escultórico dos tocheiros dos Gagliardi. Embora a presença de figuras (sobretudo ao nível das bases) se verifique tanto nos *splendori* como nos tocheiros da Capela de São João Batista, no primeiro caso elas dividem o protagonismo com os elementos arquitetónicos (grandes volutas) convertidos em gramática decorativa, enquanto no segundo as figuras surgem à semelhança de estátuas, verdadeiras protagonistas, integradas num cenário arquitetónico. TLV

194.

Luigi Vanvitelli (1700-1773)**Capela de São João Batista para a Igreja de São Roque -
Vista do Altar e Corte**

1.º projeto, 1742

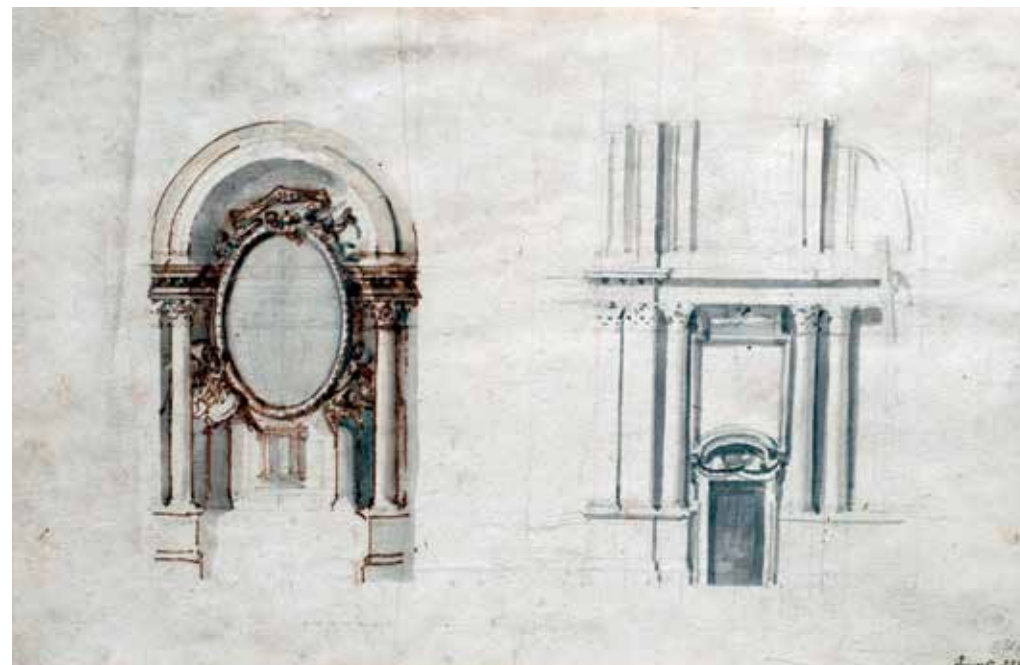
Desenho a tinta castanha, aguarela cinzenta

36,3 x 39 cm

Palazzo Reale Caserta, n.º 378 D, inv. 1951/52

Estudo correspondente ao projeto original de Nicola Salvi e Luigi Vanvitelli para a Capela de São João Batista integra-se na série conhecida de desenhos deste último autor existente nos museus napolitanos (Palácio Real e Certosa e Museo de San Martino), cujo cruzamento com os que se encontram no *Álbum Weale* e ainda com as fontes manuscritas subsistentes permite reconstituir o processo evolutivo da respetiva encomenda e o papel nesse contexto desempenhado por João Frederico Ludovice. Com efeito, e a despeito de a empresa ter sido cometida à referida parceria (o mesmo Ludovice o confirmaria com ironia: «que n'esta limitada obra se occupam dois architectos»), o facto de a correspondência que alicerça a truculenta polémica que rodearia a sua execução ter por interlocutor um destinatário singular (o «sublime artífice»), bem como a inquestionável autoria de Vanvitelli sobre os desenhos subsistentes, obriga a concluir sobre o seu protagonismo em relação à *idea* (o projeto) enviada de Roma na sequência da formulação da encomenda, por intermédio do Pe. João Batista Carbone (secretário de D. João V para as empresas artísticas), em 26 de outubro de 1742. A qual consistia na realização local de uma «Capella de Mosaico, o melhor que fosse possível», elegendo-se para esse fim o «melhor architecto que presentemente se acha em Roma» (Vanvitelli acabava de ser nomeado diretor da fábrica de São Pedro), com o fito de que a obra viesse a resultar «das mais ricas e de melhor gosto».

Sucedede que a chegada dos projetos e dos competentes desenhos (ilustrando «tudo miudamente, não só de claro-escuro, mas pintando as cores dos marmores e bronzes dourados o mais proprio que for possível») rapidamente daria azo a uma violenta controvérsia com o responsável local dos programas artísticos (Ludovice) e a uma sequência de *advertências* e de *emendas* por este elaboradas e que faria subir, a um nível de violência verdadeiramente extraordinário, a polémica que se instala entre os dois interlocutores. E sucede igualmente que as *emendas* que se propõem de Lisboa se não restringem a apreciações retóricas, sendo antes, em paralelo, objeto de riscos, que seguem acompanhados de imperiosas instruções: «Frente da Capella com o seu retabolo; Lado da mesma Capella; Planta geometrica da mesma Capella; Cimalha real, no seu justo tamanho, que ha-de pôr-se em



obra; Porfil da cimalha que existe na Capella com porfil da que se ha de fazer de novo; Porfil do basamento que existe na Capella e do que se ha de fazer de novo, etc.» (cat. 196). E sucede finalmente que, justamente em função das alterações introduzidas, ao primeiro modelo realizado (perdido) haveria que fazer suceder outro, que se conserva (cat. 188), ilustrando já, com mínimas diferenças, o programa final.

Uma leitura transversal deste conjunto de elementos obriga, assim, não somente a comprovar a violenta transfiguração do projeto original delineado em Roma por efeito das alterações impostas de Lisboa como, mais nitidamente, a verificar o delineamento lusitano de um programa alternativo (uma outra *idea*), fundamentado a um tempo no plano teórico e no prático e ao qual, pouco a pouco, Vanvitelli haveria de submeter-se. Ou, como limpidamente afirmou Robert Smith, o que na capela hoje existe e não consta dos desenhos de 1742 (e é muitíssimo) é, objetivamente, obra de Ludovice. E é esse *diálogo desenhado* e a síntese coerente que nele se opera (alcançando produzir «Uno scrigno di straordinaria eleganza e unita», como escreveria Jörg Garms) que, impondo um objetivo reconhecimento do nível de interlocução disponível em Lisboa, obriga igualmente a integrar a esplêndida capela, e em lugar de honra, no contexto da História da Arte Portuguesa. **AFP**

197.

João Frederico Ludovice (1673-1752)**Estudo de Monograma Real para a Capela de São João Batista**

1744

Desenho a lápis negro, pena e aguarelado a preto e cinza

51,5 x 35,5 cm

Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 194 Des

Juntamente com o estudo para o escudo das armas reais portuguesas que com ele faz par (provenientes ambos da Academia Real de Belas-Artes) (cat. 198), e legendados, respetivamente, por mãos diversas, em língua italiana e portuguesa, «Cifra che deve collocarse nelli Spechi delli Piedestalle delle Colonne che stano nelli lati della Capella dello Spirito Santo. Ciffra q. vai collocada nos claros dos pedestais das colunas q. estam nos lados da Capella do Espirito Stx» e «Armi Reggie da collocarsi nel mezzo delli Spechi delli Piedestalli delle Colonne nel Retablo della Capella dello Spirito Santo. Armas reaes p.^a se collocar no mejo dos claros dos pedestais das colunas no retabulo da Capella do Espirito Santo», reconhece-se o seu rasto na *Lista dos riscos que se remetteram para Roma em 9 de Março de 1744, pertencentes á Capella do Espirito Santo e S. João Baptista da Egreja de S. Roque*, igualmente presente nesta exposição (cat. 196), onde se elencam com os n.ºs 7 e 8.

Trata-se, pois, de dois dos diversos desenhos remetidos para Roma por João Frederico Ludovice (cuja devolução reivindica), de par com os diversos *papeis, emendas e advertencias* que alimentaram o violento debate com Nicola Salvi e Luigi Vanvitelli em torno seja da encomenda da capela seja dos trabalhos para a Patriarcal e que integravam a sua *idea*, isto é, o seu projeto pessoal, ao qual tentou submeter a ideia ou projeto enviado de Roma — e que, no quadro específico da capela e exceção feita ao programa iconográfico, não tinha de origem mais constrangimentos que o desejado esplendor do efeito final: «A forma do ornato d'esta Capella» — escrevia-se em 26 de outubro de 1742 — «toda se deixa na disposição da caprichosa idéa do architecto, porque como se pretende seja das mais ricas e de melhor gosto, fica na liberdade do mesmo architecto usar de toda a casta de marmores mais raros e vistosos, assim dos antigos como dos modernos e igualmente de ornamentos de bronze doirado, de sorte que na dita Capella resplandeça primorosamente o precioso da materia com a bizzaria da arte».

Com a evolução da obra e o ziguezague de escritos e desenhos, teria lugar um turbulento processo de submissão das ideias trabalhadas em Roma aos desígnios do arquiteto lisboeta e à sua própria *idea*, como mentor dos programas reais e da respetiva ideologia estética, em acordo com o conceito que ele próprio formularia, no calor do debate, de *architectura nobre, séria e*



rica e despojada de *caprichos pittorescos*. Ambos os desenhos testemunham a qualidade inventiva de Ludovice e a sua plena atualização estética, ao mesmo tempo que a obra final repercute claramente as instruções de Lisboa, na ampla evolução sofrida pelo programa da capela, seja no plano geral seja nos detalhes, que os desenhos de Vanvitelli e os que se incluem no *Álbum Weale* incontroversamente testemunham. A importância que detêm resulta, assim, de outorgarem à polémica um caráter gráfico (e não somente retórico), que obriga a incluir Ludovice como coautor da esplêndida capela. **AFP**



Totalidade de Peças em Exposição

1852-53



1.
Coroação da Virgem
Destaque p. 30



2.
Sedia Gestatória
Destaque p. 32



3.
Flabelos
1786-1808
Armas de D. José de Mendonça, 5.º Patriarca de Lisboa (1725-1808), nomeado Patriarca em 1786
Madeira, veludo, fios metálicos dourados e prateados, plumas
240 x 169 cm
Lisboa, Sé Patriarcal - Tesouro, inv. PT/PL/250-01/ADE001



4.
Lábaro
Inscrição: «Sacrossanta Basilica Patriarchalis»
Século XVIII
Madeira entalhada, dourada e polícroma, pedra (base), bronze (sino)
208 x 92 cm
Patriarcado de Lisboa, Mosteiro de São Vicente de Fora, inv. PT/PL/250-01/ADE005



5.
Virgas Rubras (3)
Século XVIII
Madeira entalhada, dourada e polícroma
190 x 9 cm
Patriarcado de Lisboa, Mosteiro de São Vicente de Fora, inv. PT/PL/250-01/ADE004



6.
Ruínas da Praça da Patriarcal, depois do Terramoto de 1755
Destaque p. 34



7.
Jacques Philippe Le Bas (1707-1783), gravura, Paris e Miguel Tibério Pedegache Brandão Ivo (1730?-1794), desenho
Ruínas da Praça da Patriarcal, depois do Terramoto de 1755 (vista invertida)
1756
Aquarela *grisaille*
26,2 x 37 cm
Lisboa, Museu da Cidade, MC.PIN.0273



8.
João Ferreira Vidinha
Parte mais Nobre do Palácio do Rei de Portugal Arruinado pelo Terramoto do Dia Primeiro de Novembro de 1755 ...
1922
Desenho a tinta da China com aguada
50 x 72 cm
Lisboa, Museu da Cidade, inv. MC.DES.1365



9.
«Constituições dos Papas Inocêncio XIII e Clemente XII para a Patriarcal Lisboa»
 Constitutiones Summorum Pontificum Innocentii XVII. Et Clementis XII. Ad Portugalliae, & Algarbiorum Regem, ac ad Patriarcham,... Romae, Typis Rer. Cam. Apost., 1738
 Armas de Clemente XII (capa) e Armas de Portugal
 Couro dourado e gravado
 Coleção Jorge de Brito e Abreu



10.
Vista de Lisboa antes do Terramoto de 1755
 Destaque p. 36



11.
Busto-Retrato de D. João V
 Destaque p. 42



12.
 Pierre-Antoine Quillard (1701-1733), atrib.
Retrato de D. João V
 1703-1733
 Óleo sobre tela
 99,5 x 78 cm
 Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva/Museu de Artes Decorativas Portuguesas, inv. 149



13.
Retrato de D. João V
 Destaque p. 44

14.
Trombeta da Charamela Real (par)
 Portugal, 1761
 Prata cinzelada, repuxada e gravada
 62 cm; Ø 13 cm
 Lisboa, Museu Nacional dos Coches, inv. IM 40



15.
Saia para Atabale (par)
 Portugal, 1761
 Veludo bordado em fio de prata
 64 x 106 cm
 Lisboa, Museu Nacional dos Coches, inv. IM 53



16.
Maça (par)
 Oficina de Lisboa, 1750-1770
 Prata cinzelada, repuxada e gravada
 80 cm
 Lisboa, Museu Nacional dos Coches, inv. AV 12



17.
Credências (par)
 2.º quartel do século XVIII
 Madeira (nogueira) dourada
 92 x 100,4 x 71 cm
 Museu de Évora, inv. 201/1 e 201/2



18.
Projeto para o Palácio Real de Lisboa
 Destaque p. 46





19.
 Juste-Aurèle Meissonnier (1695-1750)
Project d'un trumeau de glace pour un grand cabinet fait pour le Portugal
Œuvre de Juste Aurele Meissonnier, peintre, sculpteur, architecte & dessinateur de la chambre et cabinet du roy; Première partie exécutée [sic] sous la conduite de l'auteur, Paris, Ches Huquier, s. d., gravura n.º 56 [1745?]
 36 x 24,7 cm
 Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, Secção de Iconografia, E. 1853 V.



20.
 Antonio Canevari (1681-1764)
Escadaria dos Aposentos da Rainha
 c. 1730
 Desenho a lápis negro e pena a tinta da China e tinta encarnada
 104 x 63,3 cm
 Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1714 Des



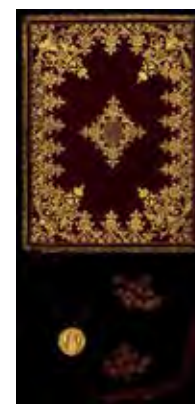
21.
Retrato de D. João V e a Batalha do Cabo Matapão
 Destaque p. 48



22.
 Francisco Vieira Lusitano (1699-1783)
Projeto para Medalha Comemorativa da Embaixada a Roma do Marquês de Abrantes
 (Coleção de Estampas, t. III, Gravura 8, fólio 3)
 1717
 Gravura
 16,5 x 9 cm
 Biblioteca Pública de Évora, GRAVURAS - GAV. 5, n.º 16, Grav. n.º 8

23.
Bula Áurea Universal Ecclesiae procurationem de Bento XIV pela Qual Foram Desmembradas e Separadas Cento e Trinta e Cinco Igrejas Paroquiais do Padroado do Rei, Rainha e Casa de Bragança, as Rendas de Seus Frutos e os Aplicou In Perpetuum à Fábrica da Patriarcal

1741
 Pergaminho, ouro. Selo de ouro
 35,3 x 26,5 cm
 Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, PT/TT/BUL/0045/5



24.
Memórias das Graças, Indultos e Privilegios com que as Santidades dos Summos Pontifices Clemente ... e Benedito 14.º e o Serennis.º Snor Rey Dom João V Enriquecerão a Sancta Igreja Patriarcal da Corte de Lisboa, manuscrito, 99 fls.

1748 [1706-1748]
 Aguarela (cartela)
 30,4 x 45,5 cm (aberto)
 Lisboa, Biblioteca da Ajuda, 44-XII-45



25.
 Francisco Zuzarte, atrib.
Vista do Terreiro do Paço
 1.ª metade do século XVIII
 Desenho a tinta da China e aguada
 48 x 67,5 cm
 Lisboa, Museu da Cidade, inv. MC.DES.0837



26.
 Autor desconhecido
Planta da Ribeira da Cidade de Lisboa até Santos

1.ª metade do século XVIII
 Desenho a tinta da China e aguarela
 48,5 x 110 cm
 Lisboa, Museu da Cidade, inv. MC.DES.0014





27.
Carta Topográfica do Patriarcado de Lisboa Ocidental e Lisboa Oriental
1.ª metade do século XVIII
Gravura
20 x 29,4 cm
Lisboa, Direção-Geral do Território, CA 624a



28. a 31.
Paramento composto por Casula, duas Dalmáticas e Pluvial
Destaque p. 50



32.
Reclinatório
Armas de D. Francisco de Saldanha da Gama, 3.º Patriarca de Lisboa (1713-1776), nomeado Patriarca em 1759
1759-1776
Talha dourada
96 x 103 x 67 cm; 102 x 51 cm – coxim
Lisboa, Sé Patriarcal, inv. PT/PL/250-01/MOB003



33.
Sagrada Família ou **Repouso na Fuga para o Egito**
(variação a partir da obra de Alessandro Algardi)
1.ª metade do século XVIII
Mármore
39 x 49 cm
Palácio Nacional de Sintra, inv. 3626



34.
Vista de Lisboa (panorâmica tirada a 1/6)
c. 1775
Desenho a lápis
40 x 380 cm
Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa

35. a 38.
Projeto e Esquissos de Filippo Juvarra
Destaque p. 54



39.
Planta do Piso Térreo do Real Edifício de Mafra
Destaque p. 62



40.
Amâncio José Henriques
Planta do 1.º Andar do Real Edifício de Mafra
1827
Desenho à pena a tinta da China, aguarela
92 x 91,7 cm
Lisboa, Biblioteca e Arquivo Histórico de Obras Públicas,
D 6(1) C





41.
Amâncio José Henriques
Planta da Real Tapada de Mafra e Suas Cercanias, levantada em 1855

1827
Desenho colado sobre pano, aguarela
63 x 84 cm
Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo,
ca-PT-TT-AHMF-CR-Pasta 7-n.º 185



42.
Eugénio dos Santos Carvalho (1711-1760)
e Elias Sebastião Poppe (ativ. 1732-1761)
Planta [5] para a Renovação da Cidade de Lisboa após o Terramoto de 1755...

1755
Desenho a tinta da China, aguarela
64,8 x 87 cm
Lisboa, Museu da Cidade, inv. MC.DES.0980



43.
Explicação Sumária do Grande e Magnífico Edifício de Mafra, Igreja, Convento e Palácio

Século XVIII
Gravura
30 x 43 cm
Palácio Nacional de Mafra, inv. 7510



44.
José Caetano Cyriaco (c. 1740-c. 1800)
Vista do Real Edifício de Mafra

1795
Óleo sobre zinco
26 x 36,5 cm
Palácio Nacional de Mafra, inv. PNM 1761

45.
Michel Le Bouteux
Vista e Elevação do Frontespício da Igreja e Palácio do Real Convento de Mafra, ...

Fr. João de São José do Prado, *Monumento Sacro da Fábrica e Soleníssima Sagração da Basilica do Real Convento que junto à vila de Mafra...*, Oficina de Miguel Rodrigues, 1751
Datada 1752
Gravura
52 x 96 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, RES 4432



46.
Fr. João de Santa Anna
Real Edifício Mafrense Visto por Fora e por Dentro..., Mafra, 1828

31,7 x 21,2 cm
Palácio Nacional de Mafra, Biblioteca, BPNM 1-33-3-4



47.
Joaquim Machado de Castro (1731-1822)
Basilica de Mafra

3.º quartel do século XVIII
Desenho à pena
52 x 46,5 cm
Palácio Nacional de Mafra, inv. 1161



48.
Alçado da Portaria-Mor do Convento de Mafra
2.ª metade do século XVIII

Desenho
32 x 24 cm
Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, gaveta 5,
pasta 64, n.º 1129





49.
Alexandre-Jean Noel (1752-1834)
**Apontamentos sobre o Monumento de Mafra -
Fachada**
1780
Desenho a sanguínea
16,9 x 22 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, Álbum de
Desenhos, inv. 2544/44 Des



50.
Alexandre-Jean Noel (1752-1834)
**Apontamentos sobre o Monumento de Mafra -
Torre Sul**
1780
Desenho a sanguínea
21,8 x 17 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga,
Álbum de Desenhos, inv. 2544/45 Des



51.
Alexandre-Jean Noel (1752-1834)
**Apontamentos sobre o Monumento de Mafra -
Torreão e Segmento do Palácio**
1780
Desenho a sanguínea
22,4 x 16,6 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga,
Album de Desenhos, inv. 2544/46 Des



52.
Alexandre-Jean Noel (1752-1834)
**Apontamentos sobre o Monumento de Mafra -
Zimbório e Fachada da Basílica**
1780
Desenho a sanguínea
16,9 x 21,9 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga,
Álbum de Desenhos, inv. 2544/47 Des



53.
Pano de Armar
França, c. 1730
Seda, bordado a fio de seda
392 x 270 cm
Palácio Nacional de Mafra, inv. 1690



54.
Giuseppe Borgiani (1685-1769), ativ. Roma,
1733-1769
**Relicário de Porção da Veste de
Cristo Senhor Nosso**
c. 1751-1755
Prata e madeira dourada
45,2 (com base) x 19,8 cm
Lisboa, Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia
de Lisboa, inv. Or. 0042



55. a 60.
Relicários
Destaque p. 64



61.
Virgem com o Menino e Santos
Destaque p. 68



62. a 67.
Modelos para Estátuas da Basílica de Mafra
 Destaque p. 70

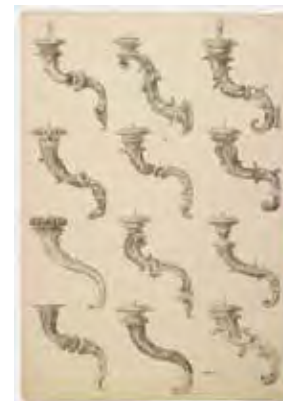


68.
 Garnier (?-c.1730), Antoine Sébastien Slodtz
 (c. 1695-1754) e Guillaume Sautray (c. 1686-1730?)
Projeto para as Grades da Basílica de Mafra
 c. 1730
 Desenho a tinta da China com aguadas amarelas
 e bistre
 52,9 x 35,2 cm
 Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, D. 114 A.



69.
 João Frederico Ludovice (1673-1752), atrib.
Projeto para Um Lavabo de Sacristia
 1.ª metade do século XVIII
 Desenho à pena e aguada de tinta da China,
 aguarelado a cores
 24 x 18 cm
 Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 717 Des

70.
 João Frederico Ludovice (1673-1752), atrib.
Estudos para Suportes de Lumes
 1.ª metade do século XVIII
 Desenhos à pena e aguada de tinta sépia colados
 sobre papel
 54,5 x 38 cm
 Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 167 Des



71.
 João Frederico Ludovice (1673-1752), atrib.
Estudos de Retábulos de Mármore Polícromos
 1.ª metade do século XVIII
 Desenho à pena e aguada de tinta da China,
 aguarelado a cores
 50,8 x 67,8 cm
 Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 250 Des



72..
 Giovanni Paolo Zappati (1691-1758), ativ. Roma,
 1726-1758
Cálice
 c. 1729-1731
 Prata dourada
 29,5 cm; Ø base 15,3 cm; Ø copa 11,7 cm
 Palácio Nacional de Mafra, inv. PNM 286



73.
 Antonio Arrighi (1687-1776)
Cálice
 c. 1729-1731
 Prata dourada
 27 cm; Ø base 14,1 cm; Ø copa 10,6 cm
 Palácio Nacional de Mafra, inv. PNM 287





74.
Giacomo Pozzi (1682-1735), ativ. 1714-1735
Cálice
c. 1729-1731
Prata dourada
27 cm; Ø base 14,1 cm; Ø copa 10,5 cm
Palácio Nacional de Mafra, inv. PNM 288



75.
Giovanni Paolo Zappati (1691-1758), ativ. Roma,
1726-1758
Pixide
c. 1729-1731
Prata
35,5 cm; Ø base 13,8 cm; Ø copa 16,7 cm
Palácio Nacional de Mafra, inv. PNM 183



76.
Retrato de D. Tomás de Almeida
Destaque p. 80



77.
Vieira Lusitano (1699-1783)
**Estudo para Retrato do Patriarca
D. Tomás de Almeida**
c. 1744
Desenho a lápis negro, pena e tinta castanha,
quadriculado a sanguínea para transferência
27 x 19 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 2845 Des

78.
João Frederico Ludovice (1673-1752)
**Modelos de Escudos para o Altar-Mor de
São Domingos de Lisboa e Modelos de Armas
e Mitras Patriarcais**
1.ª metade do século XVIII
Desenhos à pena e aguada de tinta da China,
colados sobre papel
52,5 x 37 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 174 Des



79.
Selo de D. Tomás de Almeida
1717
Prata dourada
Ø 5,2 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 973 Joa



80.
Tiara Patriarcal
Destaque p. 82



81.
Vieira Lusitano (1699-1783)
**Estudo para Retrato do Patriarca
D. Tomás de Almeida**
Desenho a sanguínea
12,2 x 18,3 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 2354/24v Des





82.
Castiçais de Banqueta (par)
Armas de D. Tomás de Almeida
c. 1730
Prata
68 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 259-260 Our



83. a 90.
Banqueta de Altar
Destaque p. 84



91.
Bacia de Água às Mãos
Armas da Patriarcal
Século XVIII
Prata dourada
Ø 52,5 cm
Lisboa, Sé Patriarcal - Tesouro, inv. PT/PL/250-01/OUR004



92.
Bandeja
Armas da Patriarcal
Alemanha, contrastaria de Augsburg, ourives:
Heinrich Mannelich
Século XVIII
Prata dourada
38 x 49 cm
Lisboa, Sé Patriarcal - Tesouro, inv. PT/PL/250-01/OUR006



93.
Salva
Armas da Patriarcal
Itália (?), século XVIII
Prata dourada
Ø 53,5 cm
Lisboa, Sé Patriarcal - Tesouro, inv. PT/PL/250-01/OUR005



94.
Caixa de Hóstias
Portugal, século XVIII
Prata dourada
6 cm; Ø 10 cm
Lisboa, Sé Patriarcal - Tesouro, inv. PT/PL/250-01/OUR042



95.
François-Thomas Germain (1726-1791)
Cuspideira
Armas de D. Fernando de Sousa e Silva
1744-1745
Prata
9 x 21,2 x 12,7 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 365 Our



96.
Cadeira Patriarcal
Armas de D. José Manoel da Câmara,
2.º Cardeal-Patriarca de Lisboa (1754-1758)
3.º quartel do século XVIII
Madeira dourada, metal dourado, veludo,
fio metálico prateado
169 x 85,5 (máx.) x 67 cm
Patriarcado de Lisboa, Mosteiro de São Vicente de Fora,
inv. PT/PL/250-01/MOB011



97.
Trono Patriarcal
Destaque p. 86



98.
Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade
Destaque p. 92



99.
Odorado Vicinelli (c. 1683-1755), atrib.
Iluminura com as Armas do Patriarcado
c. 1724
Iluminura sobre pergaminho
63 x 47 cm
Lisboa, Museu da Cidade, MC.PIN.0265

100.
**Codex Titulorum S. Patriarchalis Ecclesiae
Lisbonensis, Pontificia, et Regia**, Lisboa, 1746-1748,
2 vols.
32,8 x 24,6 cm; 35,5 x 26,6 cm
Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 6343 A.; S.C. 2064 A.



101.
Manuel Roque Ferrão
Urna para o Santíssimo Sacramento
Lisboa, 1720-1750
Prata
70,8 x 95 x 58,2 cm
Lisboa, Sé Patriarcal - Tesouro, inv. PT/PL/250-01/OUR003



102.
Planta da Primeira Igreja Patriarcal
Destaque p. 94



103.
Planta da Basílica Patriarcal
(e respectivas legendas)
[post. 1755]
Desenho a tinta da China, aguada cinzenta
64 x 34,8 cm - planta;
34 x 224,4 cm - documento com as legendas
Lisboa, Biblioteca da Ajuda, 54-XI-38, docs. 17 e 17b





104.
Planta da Sacristia da Basílica Patriarcal
[post. 1755]
Desenho a tinta da China, aguada cinzenta
33,5 x 24,7 cm
Lisboa, Biblioteca da Ajuda, 54-IX-38 17a



105.
João Frederico Ludovice (1673-1752), atrib.
Corte Transversal de Uma Capela
1.ª metade do século XVIII
Desenho à pena, aguada de tinta da China
48,4 x 13,9 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 248 Des



106. a 114.
Banqueta de Altar
Destaque p. 96



115.
Cruz
Armas Patriarcais
2.ª metade do século XVIII
Desenho à pena, aguada de tinta da China
197 x 68 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 3359 Des



116.
Tocheiro
Armas Patriarcais
1.ª metade do século XIX
Desenho à pena a tinta da China, sombreado a lápis
125 x 30 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 3360 Des



117.
João Frederico Ludovice (1673-1752)
Tocheiro
1.ª metade do século XVIII
Desenho à pena, aguada de tinta da China
141,6 x 54 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 188 Des



118.
João Frederico Ludovice (1673-1752), atrib.
Estudos para Urna de Exposição do Santíssimo na 5.ª Feira Santa n.º 3
1.ª metade do século XVIII
Desenhos à pena e aguarelados a tinta da China, colados sobre papel
17 x 33,5 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 168 Des



119.
João Frederico Ludovice (1673-1752), atrib.
Estudo para Urnas de Exposição do Santíssimo na 5.ª Feira Santa n.º 1
1.ª metade do século XVIII
Desenhos à pena e aguarelados a tinta da China, colados sobre papel
15 x 34,2 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 169 Des



120.
João Frederico Ludovice (1673-1752), atrib.
Estudo para Urna de Exposição do Santíssimo na 5.ª Feira Santa n.º 2
1.ª metade do século XVIII
Desenho à pena e aguarelado a tinta da China
19,7 x 19,1 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 474 Des



121.
João Frederico Ludovice (1673-1752)
Estudo para Um Frontal de Altar da Patriarcal (?) com Temas Antonianos
1.ª metade do século XVIII
Desenho, aguadas de claro-escuro, amarelo e sépia com toques de guache branco
25,5 x 42,7 cm
Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, D. 189 V.

122.
Projeto para Um Teto da Capela Patriarcal (?)
(Estudo para teto com brasões, a Justiça e a Caridade)
1.ª metade do século XVIII
Desenho, aguadas a amarelo e bistre
45,8 x 37,5 cm
Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, D. 108 A.



123.
Capa Magna
Armas de D. José de Mendonça, 5.º Patriarca de Lisboa (1725-1808), nomeado Patriarca em 1786
1786-1808
Seda, fio metálico dourado
318 x 385 cm
Lisboa, Sé Patriarcal, inv. PT/PL/250-01/TXT004



124. a 130.
Mitras Sufragâneas
2.ª metade (?) do século XVIII
Seda, fio metálico dourado. Pedraria
Entre 87 e 80 cm x 36 e 33 cm – com ínfulas;
entre 40,5 e 34 cm x 36 e 33 cm – sem ínfulas
Lisboa, Sé Patriarcal, inv. PT/PL/250-01/TXT020





131.
João Frederico Ludovice (1673-1752), atrib.
Projeto de Coroa para Uma Estátua da Virgem
1.ª metade do século XVIII
Desenho à pena a tinta castanha, aguarelado
a bistre e rosa
37,5 x 26 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 2834 Des



132.
Caldeira de Água Benta
Destaque p. 98



133.
Thomas Germain (?) (1673-1748)
Lâmpadário
Século XVIII
Prata
162 x 52 cm
Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda, inv. 51441



134.
Crossa de Báculo Episcopal
Destaque p. 100



135.
Crossa de Báculo
Itália (?), século XVIII
Prata dourada
40 (crossa) e 153 (vara) x 20 cm
Lisboa, Sé Patriarcal - Tesouro, inv. PT/PL/250-01/OUR015



136.
Presépio
Missaete Patriarcal: *Tertia Missa in Nativitate Domine*
Itália, século XVIII
Iluminura sobre pergaminho
46 x 32 cm
Lisboa, Sé Patriarcal - Tesouro, inv. PT/PL/250-01/DOC010



137.
Assunção da Virgem
Missaete Patriarcal:
Missa in Assumptione B. Mariae Virginis
Iluminura sobre pergaminho
46 x 33 cm
Lisboa, Sé Patriarcal, inv. PT/PL/250-01/DOC007



138.
Transfiguração de Cristo
Missaete Patriarcal: *Missa in Festo Transfigurationis Domini Nostri Jesu Christi Eminentissimo Domino Cardinali Patriarcha Celebrante*
c. 1750
Iluminura sobre pergaminho
46 x 32 cm
Lisboa, Sé Patriarcal, inv. PT/PL/250-01/DOC006



139.
São Vicente
 Pontifical do Dia de São Vicente: *Missae in Festa S. Vicentii Martyris/Emminentissimo Domino Cardinali Patriarcha Celebrante*
 c. 1750
 Iluminura sobre pergaminho
 46,5 x 32,5 cm
 Lisboa, Sé Patriarcal, inv. PT/PL/250-01/DOC002



140.
Batizado dos Infantes
 Missale Patriarcal: *Ordo Solemniter supplemendi Omissa super Principem Baptizatum ab Eminentissimo Cardinali Patriarcha Observandus*
 c. 1750
 Iluminura sobre pergaminho
 46 x 31 cm
 Lisboa, Sé Patriarcal, inv. PT/PL/250-01/DOC011



141.
Requiem
 Destaque p. 102



142.
Encadernação de Missalete
 c. 1750
 Couro gravado e dourado
 45,5 x 31,5 cm
 Lisboa, Sé Patriarcal, inv. PT/PL/250-01/DOC022

143.
Encadernação de Missalete
 c. 1750
 Couro gravado e dourado
 45,5 x 31,5 cm
 Lisboa, Sé Patriarcal, inv. PT/PL/250-01/DOC034



144.
Imaculada Conceição
 Destaque p. 108



145. e 146.
Virgem Orante
Ecce Homo
 Destaque p. 110



147.
 Vieira Lusitano (1699-1783)
Assunção da Virgem
 c. 1730
 Desenho a sanguínea
 74,3 x 37 cm
 Museu de Évora, inv. 671





148.
Agostino Masucci (1691-1758)
Assunção da Virgem
Desenho a tinta
10,7 x 8,4 cm
Budapeste, Szépművészeti Múzeum (Museu de Belas-Artes), inv. 2346



149.
João Frederico Ludovice (1673-1752), atrib.
Projeto de Grades de Bronze para a Patriarcal
1.ª metade do século XVIII
Desenho à pena a tinta sépia, aguarelado a verde e ouro brunido
26,8 x 23 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 264 Des



150.
João Frederico Ludovice (1673-1752), atrib.
Projeto de Grade
1.ª metade do século XVIII
Desenho a lápis e pena a tinta da China, aguarelado a verde, rosa e amarelo
33,2 x 51 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 170 Des



151.
Andrea Valladier (1695-1759)
Grades de Bronze do Batistério da Patriarcal
1744-1747
Desenho à pena e tinta castanha, aguarelado a sépia e rosa sobre lápis negro
44,5 x 65,8 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 3325 Des

152.
Pia Batismal
Destaque p. 112



153.
Antonio Arrighi (c. 1704-1761?),
ativ. Roma, 1733-1776
Custódia
Depois de 1733
Prata dourada
74 x 32 (ostensório) x 24 cm
Lisboa, Sé Patriarcal – Tesouro, inv. PT/PL/250-01/OUR015



154. a 156.
Filippo Tofani (1694-1764), ativ. Roma, 1735-1764
Sacra (3)
1751-1753
Prata, lápis-lazúli, vidro, madeira e papel
51 x 56 cm – central; 36 x 30 e 31 cm – laterais
Coimbra, Museu Nacional Machado de Castro,
inv. MNMC 6863, 6864 e 6865



Sacra central

157. a 159.
Giovanni Paolo Zappati (1691-1758),
ativ. Roma, 1726-1758
Sacra (3)
1752
Prata
77 x 104,5 cm – central; 46,5 x 51 cm – laterais
Museu de Arte Sacra de Elvas (depósito da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Elvas),
inv. EL.SP.2.002 our (central)



Sacra central



160.
Filippo Galassi (1685-1757), ativ. Roma, 1720-1749
Relicário
c. 1723
Prata sobre alma de madeira
40 x 20,5 cm
Vila Viçosa, Santuário de Nossa Senhora da Conceição,
inv. VV.SC.1.037 Our, do Inventário de Arte Sacra da
Arquidiocese de Évora



161.
Antonio Gigli (c. 1704-1761?), ativ. Roma, 1724-1756
Relicário de São Vicente Mártir
1727-1729
Prata e madeira dourada
59,4 x 24,7 cm
Lisboa, Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia
de Lisboa, inv. RL/MT 1254



162.
Antonio Gigli (c. 1704-1761?), ativ. Roma, 1724-1756
Relicário de São Sebastião Mártir
1727-1729
Prata e madeira dourada
53,5 x 24,9 cm
Lisboa, Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia
de Lisboa, inv. RL/MT 0291



163.
Antonio Gigli (c. 1704-1761?), ativ. Roma, 1724-1756
Relicário de Santo Estanislau Kotska
1727-1729
Prata e madeira dourada
54,1 x 24,8 cm
Lisboa, Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia
de Lisboa, inv. RL/MT 0299

164.
Antonio Gigli (c. 1704-1761?), ativ. Roma, 1724-1756
Relicário de São João Francisco de Regis
1727-1729
Prata e madeira dourada
59,6 x 24,7 cm
Lisboa, Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia
de Lisboa, inv. RL/MT 0300



165.
Salva
Destaque p. 116



166.
Filippo Tofani (1694-1764), ativ. Roma, 1735-1764
Pixide
Prata dourada
30 cm; Ø base 14,5 cm; Ø copa 13 cm
Lisboa, Sé Patriarcal - Tesouro, inv. PT/PL/250-01/009



167.
Filippo Galassi (1685-1757), ativ. Roma, 1720-1749
Cálice
c. 1720-1749
Prata e prata dourada
24,5 cm; Ø base 14,5 cm; Ø copa 8,8 cm
Coimbra, Museu Nacional de Machado de Castro,
inv. MNMC 6534





168.
 Francesco Beilash (1702-1792),
 ativ. Roma, 1735-1762
Cálice
 c. 1749
 Prata dourada
 26,5 cm; Ø base 14 cm
 Elvas, Museu de Arte Sacra, Casa do Cabido,
 inv. MME3529-3



169.
Naveta
 Meados do século XVIII
 Prata
 23 x 13,5 x 24,5 cm
 Lisboa, Igreja dos Mártires



170.
 Giuseppe Borgiani (1685-1769),
 ativ. Roma, 1733-1769
Cálice
 Armas de D. João V
 1733-1734
 Prata dourada
 27 cm; Ø base 14,5 cm; Ø copa 10,5 cm
 Lisboa, Sé Patriarcal - Tesouro, inv. PT/PL/250-01/OUR008



171.
 Giuseppe Borgiani (1685-1769),
 ativ. Roma, 1733-1769
Cálice
 1733-1734
 Prata dourada
 27 cm; Ø base 14,2 cm
 Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis, inv. 123 Our



172.
 Giuseppe Borgiani (1685-1769),
 ativ. Roma, 1733-1769
Cálice
 1733-1734
 Prata dourada
 26,5 cm; Ø copa 10,7 cm
 Vila Viçosa, Museu-Biblioteca da Casa de Bragança/
 Fundação da Casa de Bragança, inv. PDVV 540



173.
 Giuseppe Borgiani (1685-1769),
 ativ. Roma, 1733-1769
Cálice
 1733-1744
 Prata dourada
 Marcas - chaves em cruz, iniciais G B
 26,7 cm; Ø 14,2 cm
 Vila Viçosa, Seminário Menor de Évora (São José),
 inv. VV.SC.5.001 our, do Inventário Artístico
 da Arquidiocese de Évora



174.
 Giuseppe Borgiani (1685-1769),
 ativ. Roma, 1733-1769
Cálice
 1733-1734
 Prata dourada
 26,8 cm; Ø 14,2 cm
 Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 74 Our



175.
 Giovanni Francesco Arrighi (1646-1730),
 ativ. Roma, 1683-1730
Cálice
 1727-1729
 Prata dourada
 28 cm; Ø base 16 cm; Ø copa 9 cm
 Lisboa, Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia
 de Lisboa, inv. Or 0623



176.
Filippo Tofani (1694-1764), ativ. Roma, 1735-1764
Cálice
Meados do século XVIII
Prata dourada
27,5 cm; Ø base 13 cm; Ø copa 9 cm
Lisboa, Sé Patriarcal - Tesouro, inv. PT/PL/250-01/OUR010



177.
Filippo Galassi (1685-1769), ativ. Roma, 1720-1749
Cálice
1726
Prata dourada
27 cm; Ø base 15 cm; Ø copa 9,5 cm
Lisboa, Igreja de São Jorge de Arroios



178.
Inácio Barbosa Machado
História Crítico-Cronológica da Instituição da Festa..., Lisboa, Na Oficina Patriarcal de Francisco Luis Ameno, 1759
34,6 x 25,1 cm
Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, cota H.G. 3516 A.

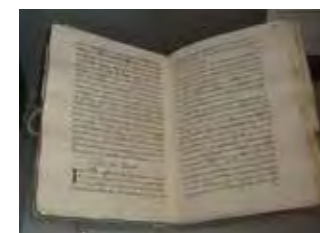


179.
Benvenuto Benvenuti
Distinto Ragguaglio del Disegno e Lavoro de Famosi Candelieri Fabricati per Ordine della Sacra Reale Maestá di Giovanni V. Re di Portigallo, Firenze, 1732
21 cm
Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Miscelâneas, n.º 6738

180.
Páginas de *Il Tempio Vaticano* Anotadas por João Frederico Ludovice
Destaque p. 118



181.
Mercúrio Histórico de Lisboa, 6 de Julho de 1748, Caderno n.º 47, manuscrito sobre papel
22 x 17 cm
Biblioteca Pública de Évora, Códice CIV/1 - 16 d. , n.º 47, f. 285.



182.
Louis Moreri, *Le Grand Dictionnaire Historique...*
Destaque p. 120



183.
Ordem Sucessiva da Sagração da Igreja
Não datado
15,1 x 10,4 cm
Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, R. 36742 P.





184.
Vista do Palácio Real de Lisboa
 Juan Alvarez de Colmenar, *Annales d'Espagne et de Portugal...*, Amesterdão, François l'Honoré et Fils, 1741, t. VI
 17,2 x 10,6 cm
 Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, H.G. 20981 P.



185.
Descrição da Basílica Patriarcal
 Francisco Xavier da Silva, *Elogio fúnebre e histórico do muito alto, poderoso, augusto, pio e fidelíssimo Rei de Portugal, e senhor D. João V*, Lisboa, Regia Oficina Silviana e da Academia Real, 1750, pp. 96-97
 21,1 x 15,1 cm
 Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, H.G. 5381 V.



186.
Alegoria a D. João V
 Destaque p. 126



187.
 James Holland (1799-1870)
Interior da Capela de São João Batista
 Meados do século XIX
 Óleo sobre tela
 69 x 52,5 cm
 Lisboa, Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa (depósito do Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1739 Pint)

188.
Modelo para a Capela de São João Batista
 Destaque p. 128



189.
Tocheiros Monumentais (par) para a Capela de São João Batista
 Destaque p. 130



190.
 Luigi Vanvitelli (1700-1773)
Capela de São João Batista para a Igreja de São Roque - Arco Exterior e Planta
 1.º projeto, 1742
 Desenho a lápis e tinta, aguarela
 37 x 52,2 cm
 Nápoles, Museo Nazionale di San Martino, inv. 3328/1



191.
 Luigi Vanvitelli (1700-1773)
Capela de São João Batista para a Igreja de São Roque - Cortes Longitudinal e Transversal
 1.º projeto, 1742
 Desenho a lápis e tinta, aguarela
 37 x 52,2 cm
 Nápoles, Museo Nazionale di San Martino, inv. 3328/2





192.
Luigi Vanvitelli (1700-1773)
Capela de São João Batista para a Igreja de São Roque - Cortes Longitudinal e Transversal
2.º projeto, 1743-1744
Desenho a lápis e tinta, aguarela
49,3 x 73,1 cm
Nápoles, Museo Nazionale di San Martino, inv. 3328/3



193.
Luigi Vanvitelli (1700-1773)
Capela de São João Batista para a Igreja de São Roque - Vista e Planta
2.º projeto, 1743-1744
Desenho a lápis e tinta castanha, aguarela castanha e branca
46,9 x 71,7 cm
Palazzo Reale Caserta, n.º 284, inv. 1951/52



194.
Capela de São João Batista para a Igreja de São Roque - Vista do Altar e Corte
Destaque p. 132



195.
Luigi Vanvitelli (1700-1773)
Capela de São João Batista para a Igreja de São Roque - Arco Exterior
1.º projeto, 1742
Desenho a lápis e tinta, aguarela
75,5 x 47,9 cm
Nápoles, Museo Nazionale di San Martino, inv. 3328/4



196.
Listagem dos Desenhos do Projeto de João Frederico Ludovice para a Capela de São João Batista
Datado 9 de março de 1744
(Códice manuscrito sobre papel, 72 fls., encadernado em pergaminho)
35 x 23 cm
Lisboa, Biblioteca da Ajuda, códice 49-VIII-27, fl. 141

197.
Estudo de Monograma Real para a Capela de São João Batista
Destaque p. 134



198.
João Frederico Ludovice (1673-1752)
Estudo de Escudo das Armas Reais Portuguesas para a Capela de São João Batista
1744

Desenho à pena, tinta, lápis negro, aguada de tinta da China
51,5 x 34,5 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 195 Des



199.
João Frederico Ludovice (1673-1752)
Projeto de Candelabro
Armas Patriarcais
[entre 1700 e 1750]
Desenho a tinta sépia
78,9 x 50,2 cm
Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, D. 2 R.



200.
João Frederico Ludovice (1673-1752)
Peanha ou Pé de Castiçal
Meados do século XVIII
Desenho a lápis, traço e aguada de tinta castanha
33,5 x 22 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 178 Des



1706

D. João V sucede em 9 de dezembro a seu pai, D. Pedro II.

1707

Início das reformas na capela real sob a direção de João Frederico Ludovice.

1710

Elevação da capela real a colegiada, com o título de São Tomé.

1712

Embaixada do marquês de Fontes ao papa Clemente XI. Fim da participação portuguesa na Guerra da Sucessão de Espanha (7 de novembro). Retomam-se as obras na capela real e Paço da Ribeira.

1713

Assinatura do tratado de paz com a França (11 de abril) – 1.º Tratado de Utreque.

1715

Assinatura do tratado de paz com a Espanha (6 de fevereiro) – 2.º Tratado de Utreque.

1716

Elevação da capela real a basílica patriarcal, em novembro, com

divisão da diocese de Lisboa em oriental e ocidental, de que era titular o novo patriarca.

1717

Vitória portuguesa contra os turcos no cabo Matapão (19 de julho). Lançamento da 1.ª pedra do Convento de Mafra (17 de novembro), projeto de João Frederico Ludovice. Filippo Juvarra inicia em Roma projetos para a edificação em Lisboa de um novo complexo de palácio real e basílica patriarcal.

1719

Deslocação de Filippo Juvarra a Lisboa (de janeiro a junho) a fim de estudar o novo palácio real com basílica patriarcal, a erguer a Ocidente da cidade, na zona de Buenos Aires (Estrela).

1721-1722

Ampliação radical do projeto do convento de Mafra, convertido no real edifício.

1725

Retomam-se os trabalhos no Paço da Ribeira em vista do projetado casamento dos herdeiros reais ibéricos.

1729

Troca das Princesas. Casamentos cruzados dos herdeiros das coroas peninsulares e respetivas infantas.

1730

Sagração da Real Basílica de Mafra. Retomam-se os trabalhos no Paço da Ribeira e Palácio Patriarcal.

1737

Clemente XII atribui ao Patriarca de Lisboa a dignidade cardinalícia.

1740

Bento XIV extingue a diocese de Lisboa Oriental, reunificando a cidade sob a jurisdição eclesiástica do Patriarca. Sob a direção de Ludovice, iniciam-se projetos para a dignificação da Basílica Patriarcal.

1742

Encomenda da Capela de São João Batista a Nicola Salvi e Luigi Vanvitelli.

1746

Sagração da Basílica Patriarcal, dedicada a Nossa Senhora da Assunção.

1747

Embarque da Capela de São João Batista e respetivo tesouro.

1748

Concessão a D. João V e seus sucessores do título de Majestade Fidelíssima.

1750

Morte de D. João V. Sucede no trono D. José I.

1751

Inauguração, em 13 de janeiro, da Capela de São João Batista, apenas com o mosaico da *Anunciação*.

1752

Morte de João Frederico Ludovice em 8 de janeiro. Em 30 de junho é contratada a passagem a mosaico dos painéis do *Batismo e Pentecostes*, da Capela de São João Batista.

1755

Em 1 de novembro, um violento terramoto seguido de incêndio destrói a Basílica Patriarcal. A Capela de São João Batista sobrevive incólume.

ALMEIDA, Fernando Moitinho de, 1991. *Inventário de Marcas de Prata Portuguesas e Brasileiras, Século XV a 1887*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

ALVAREZ DE COLMENAR, Juan, 1751. *Annales d'Espagne et de Portugal...* 3.ª ed. Amsterdão, t. III.

ATAÍDE, Tristão da Cunha de, 1990. *Portugal, Lisboa e a Corte nos Reinados de D. Pedro II e D. João V: Memórias Históricas de Tristão da Cunha de Ataíde, 1.º Conde de Povolide*. Introd. de António Vasconcelos de Saldanha e Carmen M. Radulet; leitura e revisão do manuscrito por Mafalda Enes Dias e Pedro Janarra. [Lisboa]: Chaves Ferreira.

AZEVEDO, D. Carlos A. Moreira (coord.), 2009. *Os Patriarcas de Lisboa*. Lisboa: Centro Cultural do Patriarcado, Aletheia Editores, pp. 57-66.

BARETTI, José, 1896. *Portugal em 1760, Cartas Familiares (XV a XXXVIII)*. Trad. de Alberto Telles. Lisboa: Typ. Barata & Sanches.

Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes, 1908. Lisboa: Typ. Da Casa da Moeda e papel Sellado, 4.ª série, t. XI, n.º 9.

BONIFÁCIO, Horácio, 1990. *Polivalência e Contradição: Tradição Seiscentista: O Barroco e a Inclusão de Sistemas Ecléticos no Século XVIII - A Segunda Geração de Arquitectos*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica. Lisboa [texto policopiado].

BOURDON, Albert-Alain, 1965. «Notes à la "Description de la Ville de Lisbonne" du chevalier des Courils». *Bulletin des Études Portugaises*, nouvelle série, t. 26. Lisboa: Institut Français au Portugal, pp. 111-180.

BRAZÃO, Eduardo, 1943. *Diário de D. Francisco Xavier de Menezes, 4.º Conde da Ericeira (1731-1733)*. Coimbra: Coimbra Editora.

BROCHADO, José da Cunha, 1816. «Cartas de... ao conde de Viana», in *O Investigador Portuguez em Inglaterra, ou Jornal Literario, Politico, Etc.* Londres: Impresso e publicado por T. C. Hansard, vol. XVI.

BULGARI, Constantino G., 1958. *Argentieri Gemmari e Orafi d'Italia*. Roma: Ed. Lorenzo del Turco, vol. I.

CALADO, Margarida, 1989. «Giorgio Domenico Duprà», in PEREIRA, José Fernandes (dir.), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Presença, pp. 150-152.

_____, 1989. «Pierre-Antoine Quillard», in PEREIRA, José Fernandes (dir.), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Presença, pp. 394-395.

CALISSONI, Anna Bulgari, 1987. *Maestri Argentieri Gemmari e Orafi di Roma*. Roma: F.lli Palombi Editori.

CAMPOS, Isabel Maria Barreira de, 1998. *O Grande Terramoto (1755)*. Lisboa: Editorial Parceria.

CARRÈRE, Joseph Barthélemy François, 1798. *Voyage en Portugal et particulièrement à Lisbonne*. Paris: chez Deterville, libraire.

_____, 1989. *Panorama de Lisboa no Ano de 1796*. Trad., pref. e notas de Castelo Branco Chaves. Lisboa: Biblioteca Nacional.

CARVALHO, A. Ayres de, 1960. *D. João V e a Arte do Seu Tempo*. Lisboa, vol. I.

_____, 1993. «Banqueta da Sé de Coimbra», in TEIXEIRA, José de Monterroso (comissário científico), e MACEDO, Jorge Borges (comité científico), *O Triunfo do Barroco*. Catálogo de exposição. Lisboa: Fundação das Descobertas/CCB.

CASTELO BRANCO, Camilo, 1929. *Noites de Insomnia Offerecidas a Quem Não Pode Dormir*. Porto: Lello, vol. III, n.º 7.

CASTRO, Padre José de, 1943. *O Cardeal Nacional*. Lisboa: Agência Geral das Colónias.

CHECA CREMADES, Fernando, 1985. «El Monasterio de El Escorial y los palacios de Felipe II». *Fragments*, n.ºs 4-5. Madrid.

COLLISON, Robert, 1964. *Encyclopædias. Their history throughout the ages: a bibliographical guide with extensive historical notes to the general encyclopaedias issued throughout the world from 350 B. C. to the present day*. Nova Iorque: Hafner.

CONCEIÇÃO, Fr. Cláudio da, 1820. *Gabinete Histórico*. Lisboa: Na Impressão Régia, t. VIII.

Cristo, Fonte de Esperança. Exposição do Grande Jubileu do Ano 2000, 2000. Catálogo de exposição. Porto: Conferência Episcopal Portuguesa/Diocese do Porto.

CUSATIS, Brunello de, 1998. *O Portugal de Seiscentos na «Viagem de Pádua a Lisboa» de Domenico Laffi*. Lisboa: Editorial Presença.

DELAFORCE, Angela, 2002. *Art and patronage in Eighteenth-Century Portugal*. Cambridge: Cambridge University Press.

DINIZ, Margarida, 2008. «José Aniceto Raposo (1756-1824): Uma personalidade singular - marceneiro e inventor», in *Actas do 1.º Colóquio de Artes Decorativas*. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva/Escola Superior de Artes Decorativas, pp. 85-100.

DUMOURIEZ, Charles François, 2007. *O Reino de Portugal em 1766*. Introd. de António Ventura. Lisboa: Caleidoscópio.

FERRARIS, Paola, 1995. «Le committenze pitoriche di Giovanni V», in ROCCA, Sandra Vasco, e BORGHINI, Gabrielle (dir.), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*. Roma: Àrgos, pp. 321-322.

FERRARIS, Paola (guia alla mostra), ROCCA, Sandra Vasco, e BORGHINI, Gabrielle (dir.), 1990. *Roma lusitana, Lisbona romana*. Roma: Àrgos.

FRANÇA, José-Augusto, (1983) 1987. *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Bertrand Editora.

GARMS, Jörg, 1995. «La Capella di S. Giovanni Battista nella Chiesa di São Rocco a Lisboa», in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*. Catálogo de exposição. Roma: Àrgos.

_____, 1995. «Luigi Vanvitelli (1700-1773). Studi per vedute di Lisbona», in ROCCA, S. Vasco, e BORGHINI, G. (org.), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*. Catálogo de exposição. Roma: Àrgos, pp. 57-66.

GOMES, Paulo Varela, 1988. *A Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal no Século XVIII*. Lisboa: Editorial Caminho.

_____, 1992. *A Confissão de Cyrillo*. Lisboa: Hiena.

GONÇALVES, António Nogueira, 1984. *Estudos de Ourivesaria*. Porto: Paisagem Editora.

GORANI, Giuseppe, 1989. *Portugal. A Corte e o País nos Anos de 1765 a 1767*. Trad., pref. e notas de Castelo Branco Chaves. Lisboa: Lisóptima Edições.

GRITELLA, Gianfranco, 1992. *Juvarra. L'architettura*. Modena: F. C. Panini, 2 vols.

HAGER, Helmut, (1997). «Carlo Fontana», in *Dizionario Biografico degli Italiani, Trecanni*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 48.

HERCULANO, Alexandre, 1907. «Duas epochas e dous monumentos, a Granja Real de Mafra», in *Opusculos*. 2.ª ed., Lisboa: Livraria Bertrand, vol. VII, p. 4.

<http://diretodasacristia.com/home/hierarquia/privilegios-do-patriarcado-de-lisboa/> consultado em 1/04/013

Ilustração Portuguesa, 11 de dezembro de 1905.

«La Capella di S. Giovanni Battista nella Chiesa di São Rocco a Lisbonna», 1995, in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*. Roma: Àrgos, pp. 113 e 121.

LAVAGNINO, Emilio, 1940. *L'opera del genio italiano all'estero. Gli artisti in Portogallo*. Roma: La Libreria dello Stato.

LO BIANCO, Anna, 1994. «Imaculada Conceição», in SALDANHA, Nuno (coord.), *Joanni V Magnifico*. Catálogo de exposição. Lisboa: IPPAR, p. 326.

MACHADO, Inácio Barbosa, 1759. *Historia Critico-Chronologica da Instituição da Festa, Procissam, e Officio do Corpo Santissimo de Christo...*. Lisboa: Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno.

MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse, 1989. «La Patriarchale du Roi Jean V de Portugal». *Colóquio-Artes*, 2.ª série, n.º 83. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 34-43.

_____, 1993. «A Patriarcal do Rei D. João V de Portugal», in TEIXEIRA, José de Monterroso (comissário científico), e MACEDO, Jorge Borges (comité científico), *O Triunfo do Barroco*. Catálogo de exposição. Lisboa: Fundação das Descobertas/CCB, pp. 39-53.

_____, 1995. «La Patriarcale del Rei Giovanni V da Portogallo», in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*. Catálogo de exposição. Roma: Àrgos.

_____, 1996. «Rome, Lisbonne, Rio de Janeiro, Londres et Paris: le long voyage du Recueil Weale, 1745-1995». *Colóquio-Artes*, 2.ª série, n.º 109, abril-junho. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

MANFREDI, Tommaso, 2001. «Juvarra e Roma (1714-1732): la diplomazia dell'architettura», in DARDANELLO, G. (org.), *Sperimentare l'architettura. Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra e Vittone*. Turim: Cassa di Risparmio di Torino, pp. 177-196.

MENDOÇA, Filipe Folque de, 2009. «D. José Francisco Miguel António de Mendonça (1786-1808)», in AZEVEDO, D. Carlos A. Moreira, SALDANHA, Sandra Costa, e OLIVEIRA, António Pedro Boto de (coord.), *Os Patriarcas de Lisboa*. Lisboa: Centro Cultural/Patriarcado de Lisboa, pp. 57-66.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho, 2005. *Os últimos faustos do Antigo Regime. Narração do Solemne Baptismo do Serenissimo Senhor D. António Príncipe da Beira. Celebrado no Palacio de Quelus. No dia 4 de Abril do anno de 1795*. Lisboa: Chaves Ferreira.

MERVELLEUX, Charles Frédéric de, 1989. «Memórias instrutivas sobre Portugal. 1723-1726», in *O Portugal de D. João V Visto por Três Forasteiros*. Trad., pref. e notas de Castelo Branco Chaves. Lisboa: Biblioteca Nacional, pp. 129-257.

MONGRÉDIEN, George, 1948. *La vie quotidienne sous Louis XIV*. Paris: Hachette.

MONTAGU, Jennifer, 1996. «The scholars importance of de Weale Album». *Colóquio-Artes*, 2.ª série, n.º 109, abril-junho. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

MORERI, Louis, 1740. *Le Grand Dictionnaire Historique, ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane ...* 18.ª ed. et dernière edition. Amesterdão: P. Brunel [etc.], t. V.

PENALVA, Luisa, 2000. «Banqueta de altar: Crucifixo, tocheiros, bustos», in *Cristo, Fonte de Esperança*. Catálogo de exposição. Porto: Diocese do Porto, pp. 320-321.

PIMENTEL, António Filipe, 1994. «Real Basílica de Mafra; salão de trono e panteão de reis». *Boletim Cultural*, n.º 93, fevereiro. Mafra: Câmara Municipal.

_____, 2000. «Uma jóia em forma de templo: A Capela de São João Baptista» *Oceanos*, n.º 43, julho/setembro. Lisboa, p. 148.

_____, 2002. *Arquitectura e Poder. O Real Edifício de Mafra*. 2.ª ed., Lisboa: Livros Horizonte.

_____, 2004. «A Sagração do Reino. Em torno do(s) projecto(s) da Sé Velha». *Artis*. Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, n.º 3. Lisboa: Faculdade de Letras, pp. 87-122.

_____, 2008a. «A Capela de São João Baptista: Política, ideologia e estética», in MORNA, Teresa Freitas (coord. cient.), *Museu de São Roque*, 2.ª ed. Catálogo de exposição. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa - Museu de São Roque, pp. 220-222.

_____, 2008b. «Da “Nova Ordem” à “Nova Ordenação”. Ruptura e continuidade na Real Praça do Comércio», in FARIA, Miguel Figueira de (coord.), *Praças Reais. Passado, Presente e Futuro*. Lisboa: Livros Horizonte, pp. 105-232.

_____, 2008c. «Os pintores de D. João V e a invenção do retrato de Corte». *Revista de História da Arte*, n.º 5. O Retrato. Lisboa: Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

_____, 2009. «D. Tomás de Almeida (1716-1754)», in AZEVEDO, D. Carlos A. Moreira (coord.), *Os Patriarcas de Lisboa*. Lisboa: Centro Cultural do Patriarcado, Aletheia Editores.

_____, 2012. «D. João V e a imagem do poder: O terreiro ao revés», in FARIA, Miguel Figueira de (coord.), *Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio, História de Um Espaço Urbano*. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 73-91.

_____, 2013. «Um patriarca em Lamego: D. Tomás de Almeida (1706-1709)», in SARAIVA, Anísio Miguel de Sousa, e BRAGA, Alexandra (coord.), *Espaço, Poder e Memória. A Catedral de Lamego, Sécs. XII a XX*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa - Centro de Estudos Religiosos.

PINTO, Maria Helena Mendes, 1973. «Signed and dated examples of Eighteen-century Portuguese Furniture». *Apollo*, vol. XCVII, n.º 134, abril. Londres: The Apollo Press, pp. 416-422.

Portugal, Lisboa e Corte nos Reinados de D. Pedro II e D. João V. Memórias Históricas de Tristão da Cunha de Ataíde, 1.º Conde de Povolide, (1990). Introd. de António Vasconcelos de Saldanha e Carmen Radulet. Lisboa: Chaves Ferreira.

PRADO, Fr. João de S. Joseph do, 1751. *Monumento Sacro da Fabrica, e Solemnissima Sagração da Santa Basílica do Real Convento, que Junto à Villa de Mafra Dedicou a N. Senhora, e Santo António a Magestade Augusta do Maximo Rey D. João V.* Lisboa: Oficina de Miguel Rodrigues.

QUIETO, Pier Paolo, 1990. *D. João V de Portugal: A Sua Influência na Arte Italiana do Séc. XVIII.* Mafra: Elo.

RAGGI, Giuseppina, 2011. «Filippo Juvarra a Lisboa: un progetto per il teatro del palazzo reale», in RUGGERO, C. (org.), *Filippo Juvarra (1678-1736). Architetto dei Savoia, architetto in Europa.* Actas do congresso, Turim, 13-16 de novembro de 2011. Turim: (no prelo).

_____, 2012. «Filippo Juvarra», in PIMENTEL, A. F. (org.), *A Arquitetura Imaginária. Pintura, Escultura, Artes Decorativas.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 180-183.

_____, 2012. «La circolazione delle opere della stamperia De Rossi in Portogallo», in ANTINORI, A. (org.), *Studio dell'Architettura Civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento.* Roma: Quasar, pp. 143-163.

ROCCA, Sandra Vasco, e BORGHINI, Gabrielle, 1995. *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo.* Roma: Àrgos.

ROCCA, Sandra Vasco, BORGHINI, Gabrielle, e FERRARIS, Paola, 1990. *Roma Lusitana - Lisboa Romana. Guida alla mostra.* Roma: Àrgos.

ROCCA, Sandra Vasco (dir.), e GUEDES, Natália Correia (coord.), 2004. *Thesaurus. Vocabulário de Objectos do Culto Católico. Corredo Ecclesiastico di Culto Cattolico. Objets Religieux du Culte Catholique. Religious Objets of the Catholic Faith.* Vila Viçosa: Fundação da Casa de Bragança.

RODRIGUES, Maria João Madeira, 1988. *A Capela de S. João Baptista e as Suas Coleções.* Lisboa: Inapa.

ROSSA, Walter, 2002. «A imagem ribeirinha de Lisboa - alegoria de uma estética urbana barroca e instrumento de propaganda para o Império», in *A Urbe e o Traço.* Coimbra: Almedina, pp. 87-123.

_____, 2011. «L'anello mancante: Juvarra, sogno e realtà di un'urbanistica delle capitali nella Lisbona settecentesca», in RUGGERO, C. (org.), *Filippo Juvarra (1678-1736). Architetto dei Savoia, architetto in Europa.* Actas do congresso, Turim, 13-16 de novembro de 2011. Turim: (no prelo).

SACRAMENTO, Fr. António do, 1929. *Memorias Curiosas em que, por Estes Annos de 1778, se Acham as Principaes Cousas da Corte de Lisboa.* Lisboa: Oficina do Tombo Historico.

SALDANHA, António Vasconcelos de, e RADULET, Carmen M. (introd.), (1990). *Portugal, Lisboa e a Corte nos Reinados de D. Pedro II e D. João V. Memórias Históricas de Tristão da Cunha de Ataíde, 1.º Conde de Povoaide.* Lisboa: Chaves Ferreira.

SALDANHA, Nuno, e ROCCA, Sandra Vasco, 1994. «Giorgio Domenico Duprà», in *Joanni V Magnifico.* Catálogo de exposição. Lisboa: IPPAR.

SANSONE, Sandra, 2012. «Filippo Juvarra e i Vanvitelli. Una rilettura dei disegni per il palazzo reale di Lisbona». *Annali di architettura*, 24. Vicenza: CISA (no prelo).

SANTA MARIA, Fr. Agostinho de, 1721. *Santuário Mariano.* Lisboa, t. VII.

SANTANA, Fr. João de, 1828. *Real Edifício Mafrense, Visto por Fora, e por Dentro...* . Mafra. [ms. Biblioteca PNM].

SCOTTI, Aurora, 1973. «L'Accademia degli Arcadi in Roma e i suoi rapporti con la cultura portoghese nel primo ventennio del 1700». *Bracara Augusta*, XXVII, 63 (75). Braga: Câmara Municipal, pp. 115-130.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos, 1939-1941. *O Carmo e a Trindade: Subsídios para a História de Lisboa.* Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, vol. III.

SILVA, A. Vieira da, apresent., 1925. *Planta da Cidade de Lisboa antes do Terramoto de 1755* (José Valentim de Freitas, reconst. e A. J. Pedroso copiou).

SILVA, Francisco Xavier da, 1750. *Elogio Fúnebre e Histórico do Muito Alto... Rei de Portugal, o Senhor D. João V.* Lisboa.

SILVA, José Soares da, 1933. *Gazeta em Forma de Carta.* Lisboa: Biblioteca Nacional, t. I.

SIMOENS, Pe. Matheus, 1762. *Inventário de todas as Joyas preciosas, Peças de Ouro, e Prata doirada, e branca com q se acha a S.ta Igreja de Lx. em o 1º d'Ag.to d'1762.* Lisboa: Arquivo da Sé de Lisboa.

SMITH, Robert C., 1936. «João Frederico Ludovice, an eighteenth century architect in Portugal». *Art Bulletin*, vol. XVIII, 3. Chicago, pp. 354-361.

SOARES, Ernesto, 1971. *História da Gravura Artística em Portugal.* Lisboa: Livraria Sam Carlos, vol. III.

SOUSA, Conceição Borges de, 2005. «Mobiliário. Do palácio de Belém», in *Pintura e Mobiliário do Palácio de Belém* (separata). Lisboa: Museu da Presidência da República, pp. 81-166.

TEIXEIRA, José de Monterroso, 1993. «Paramento. Capa de asperges, Dalmática e Casula», in TEIXEIRA, José de Monterroso (comissário científico), e MACEDO, Jorge Borges (comité científico), *O Triunfo do Barroco.* Catálogo de exposição. Lisboa: Fundação das Descobertas/CCB, pp. 248-249.

TEIXEIRA, José de Monterroso (comissário científico), e MACEDO, Jorge Borges (comité científico), *O Triunfo do Barroco.* Catálogo de exposição. Lisboa: Fundação das Descobertas/CCB.

VITERBO, Sousa, (1904), 1988. *Diccionario Histórico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Construtores Portugueses ou ao Serviço de Portugal.* Ed. fac-similada. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. II.

VITERBO, Sousa, e ALMEIDA, R. Vicente de, (1902) 1997. *A Capela de São João Baptista e as Suas Coleções.* Lisboa: Livros Horizonte.

WITTKOWER, Rudolf, (1989). *Arte y Arquitectura en Italia, 1600-1750.* Madrid: Ediciones Catedra.

EXPOSIÇÃO**COMISSÁRIO**

António Filipe Pimentel

COMISSÁRIA-ADJUNTA

Teresa Leonor Vale, Instituto de História da Arte – CI, Faculdade de Letras - UL

COORDENAÇÃO

José Alberto Seabra Carvalho
Teresa Morna, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa – Museu de São Roque

ASSESSORIA

Miguel Soromenho
João Miguel Simões, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa – Museu de São Roque
Nuno Martins, Tesouro da Sé Patriarcal de Lisboa

INVESTIGAÇÃO

Celina Bastos

COLABORAÇÃO TÉCNICA

Alexandra Reis Gomes Markl
Ana de Castro Henriques
Anísio Franco
Joaquim Oliveira Caetano
José Manuel Martins Carneiro
Luís Montalvão
Luisa Penalva
Maria da Conceição Borges de Sousa
Maria da Graça Lima, voluntária
Paula Brito Medori
Rui André Alves Trindade
Teresa Pacheco Pereira

PROJETO MUSEOGRÁFICO

Manuela Fernandes, DGPC – DEPOF

DESIGN GRÁFICO

Luis Chimenon Garrido
Ricardo Viegas

CONSTRUÇÃO

J. C. Sampaio

MONTAGEM

Equipa do Museu Nacional de Arte Antiga

ILUMINAÇÃO

Vitor Vajão, Atelier de Iluminação e Electrotecnia, Lda.

SLIDE-SHOW

Capela de São João Batista:
Núcleo de Audiovisuais e Multimédia da SCML – Luis Salzedas, edição
Paulo Cintra & Laura Castro Caldas, fotografia

MULTIMÉDIA

Álbum Weale:
Subvertice – Produções Digitais
École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, microfilme
Desenhos de Juvorra
FBA.
Sedia gestatoria:
MNAA, Ramiro Gonçalves, bolseiro FCT

CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Intervenção no desenho
DGPC – DDMC, Divisão do Laboratório José de Figueiredo:
Ana Maria Fernandes (cat. 20, 49-52, 115, 116)
MNAA:
Agostinho Oliveira

Intervenção no mobiliário (cat. 97)
DGPC – DDMC, Divisão do Laboratório José de Figueiredo:
Elsa Lopes
Margarida Cavaco
Paula Monteiro
Paula Tomaz
MNAA:
Conceição Ribeiro, bolseira FCT

Intervenção na ourivesaria
DGPC – DDMC, Divisão do Laboratório José de Figueiredo:
Belmira Maduro – coordenação
Andreia Ribeiro
Maria José Oliveira, bolseira FCT
Mariana Cardoso, bolseira FCT
DGPC – DDMC, Divisão do Laboratório José de Figueiredo – Laboratório Fotográfico:
Luis Piorro
MNAA:
Maria da Graça Lima, voluntária – coordenação
Conceição Ribeiro, bolseira FCT
Fátima Araújo
Narcisa Miranda

Intervenção na pintura (cat. 1 e 44)
MNAA:
Conceição Ribeiro, bolseira FCT
Susana Campos
Teresa Serra e Moura, bolseira FCT

Intervenção na talha (cat. 4)

Tiago Carias, voluntário

Intervenção nos têxteis (cat. 2, 15 e 28-31)

DGPC – DDMC, Divisão do Laboratório José de Figueiredo:
Luís Filipe Pedro
Paula Monteiro

SEGUROS

Lusitânia C.ª de Seguros, S.A.

TRANSPORTES

Feir' Expo

SEGURANÇA

Luisa Penalva

VIGILÂNCIA

Rui André Alves Trindade

SERVIÇO DE EDUCAÇÃO

Maria de Lourdes Riobom – coordenação
Adelaide Lopes
Ana Rita Gonçalves
Manuela Gallego, voluntária
Marta Carvalho, voluntária

COMUNICAÇÃO

Paula Brito Medori – coordenação
Ana Filipa Sousa, bolseira FCT
Ramiro Gonçalves, bolseiro FCT
Rui Mestre

TRADUÇÃO

John Elliott

REGISTRAR

Sabine Wolkmann, bolseira FCT

SECRETARIADO TÉCNICO

Madalena Thomaz

SECRETARIADO

Emília Marcos

ROTEIRO**COORDENAÇÃO CIENTÍFICA**

António Filipe Pimentel

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Ana de Castro Henriques

ASSESSORIA TÉCNICA

Ana Filipa Sousa, bolseira FCT

TEXTOS

Anísio Franco (AF)
António Filipe Pimentel (AFP)
Celina Bastos (CB)
Giuseppina Raggi (GR), CHAM, FCSH - UNL
José Alberto Seabra Carvalho (JASC)
José de Monterroso Teixeira (JMT), UAL
Luisa Penalva (LP)
Magda Tassinari (MT), investigadora
Maria da Conceição Borges de Sousa (MCBS)
Miguel Soromenho (MS)
Teresa Leonor Vale (TLV), IHA – CI, FL - UL
Teresa Pacheco Pereira (TPP)

REVISÃO

Imprensa Nacional-Casa da Moeda

FOTOGRAFIA

Academia Nacional de Belas-Artes: 34.
ANTONIO GENTILE-Soprintendenza BAPSAE Caserta e Benevento: 18, 193, 194.
Arquivo de Imagens do Museu da Cidade, Lisboa: 7, 8, 26, 42, 99.
BAHOP: 39, 40, 180.
Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra: 179.
Biblioteca Nacional de Portugal: 19, 68, 100, 102, 121, 122, 178, 182-186, 199.
Carlos Vasconcelos e Sá/Palácio Nacional de Mafra: 59.
DGPC/ADF (Coordenação – Alexandra Encarnação. Inventariação – Tânia Olim. Edição e tratamento de imagem – Alexandra Pessoa, Luisa Oliveira e José Paulo Ruas): 25, 133. Arnaldo Soares: 108-111, 113, 114. Carlos Monteiro: 17, 61, 152. Henrique Ruas: 33. José Paulo Ruas: 11, 165. José Pessoa: 10, 16, 49-52, 95, 106, 107, 149, 151, 154-156, 167, 171.
Luís Pavão: 79. Luisa Oliveira, assistida por Alexandra Pessoa: 2, 3, 20, 24, 31, 43-47, 55-58, 62-67, 69-75, 77, 78, 81, 82, 91-94, 101, 103-105, 115-120, 124-132, 134, 136-143, 145, 146, 150, 153, 160, 166, 170, 172-174, 176, 196-198, 200. Manuel Palma: 14, 15, 29, 32, 53, 76, 80, 123. Manuel Silveira Ramos: 1, 98, 144.
Vitor Branco: 6, 188, 189.

DGPC/DMCC/Laboratório José de Figueiredo –
Luís Piorro: 83-90.
Direção-Geral do Território: 27.
Fundação Eugénio de Almeida – Carlos Pombo: 158.
Imagem cedida pelo ANTT: 23, 41.
© J. Real Andrade/FCB: 13.
MNAA – Maria da Graça Lima: 4, 5, 9, 22, 48, 60, 96,
97, 147, 157, 159, 168, 169, 177, 181, 187.
Ramiro Gonçalves: 112.
Museu de Artes Decorativas da Fundação Ricardo do
Espírito Santo Silva: 12.
Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia
de Lisboa: 163-164. Júlio Marques: 54, 161-162, 175.
Museum of Fine Arts, Budapeste: 148.
Per gentile concessione della Fototeca della
Soprintendenza Speciale per il PSAE e per il Polo
Museale della città di Napoli: 190-192, 195.
Studioelletorino – Edgardo Michelotti & Gianluca
Castagno: 35.
Tesouro da Sé Patriarcal de Lisboa: 28, 30, 135.
Torino, Archivio Fotografico della Fondazione Torino
Musei: 36-38.
Tuninho Caetano: 21.

DESIGN

Luis Chimeno Garrido

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

Imprensa Nacional-Casa da Moeda

ISBN

DEPÓSITO LEGAL

N.º DE EDIÇÃO

TIRAGEM

AGRADECIMENTOS

O Museu Nacional de Arte Antiga reconhece o empenho
de todas as entidades públicas e privadas, nacionais e
estrangeiras, que cederam peças para esta exposição:
Academia Nacional de Belas-Artes
Banco Espírito Santo
Biblioteca da Ajuda
Biblioteca e Arquivo Histórico de Obras Públicas
Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra
Biblioteca Nacional de Portugal
Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino
Biblioteca Pública de Évora
Catedral de Coimbra (Sé Nova)
Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas
Direção-Geral do Território
Igreja dos Mártires de Lisboa
Igreja Paroquial São Jorge de Arroios
Jorge de Brito e Abreu
Mario Fiorani Jr. e André Fiorani
Museo Nazionale di San Martino, Nápoles
Museu da Cidade, Lisboa
Museu de Arte Sacra de Elvas – Casa do Cabido
Museu de Artes Decorativas Portuguesas-Fundação
Ricardo do Espírito Santo Silva
Museu de Évora
Museu do Tesouro da Sé, Lisboa
Museu Nacional dos Coches
Museu Nacional Machado de Castro
Museu Nacional Soares dos Reis
Museu-Biblioteca da Casa de Bragança, Fundação da
Casa de Bragança
Ordem Terceira de São Francisco de Elvas
Palácio Nacional da Ajuda
Palácio Nacional de Mafra
Palácio Nacional de Queluz
Palácio Nacional de Sintra
Palazzo Madama – Museo Civico d'Arte Antica, Turim
Palazzo Reale Caserta
Patriarcado de Lisboa, Mosteiro de São Vicente de Fora
Santa Casa da Misericórdia de Lisboa – Museu de
São Roque
Santuário de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa
Seminário Menor de São José de Vila Viçosa
Szépmvészeti Múzeum (Museu de Belas-Artes),
Budapeste

e agradece a colaboração de:

Arquivo Histórico-Diplomático do Ministério dos
Negócios Estrangeiros
Artur Goulart de Melo Borges
Biblioteca da Ajuda
Margarida Lage
Miguel Metello Seixas
Milton Pacheco

A ENCOMENDA PRODIGIOSA

DA PATRIARCAL À CAPELA REAL DE SÃO JOÃO BATISTA

Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa
Museu Nacional de Arte Antiga

A ENCOMENDA
PRODIGIOSA
DA PATRIARCAL À CAPELA REAL DE SÃO JOÃO BATISTA

Sob o alto patrocínio
de Sua Eminência o Cardeal-Patriarca de Lisboa

Dom José da Cruz Policarpo

A ENCOMENDA PRODIGIOSA

DA PATRIARCAL À CAPELA REAL DE SÃO JOÃO BATISTA

**Museu de São Roque –
Santa Casa da Misericórdia de Lisboa**
27 junho – 29 setembro 2013

Museu Nacional de Arte Antiga
18 maio – 29 setembro 2013

Apoios Institucionais



Mecenas



SECRETÁRIO DE ESTADO
DA CULTURA





ÍNDICE

NÚCLEO II

Apresentação	
Pedro Santana Lopes	9
Margarida Montenegro	10
A Encomenda Prodigiosa	13
António Filipe Pimentel	
O Núcleo de São Roque: a Capela Real e o Seu Legado	21
António Filipe Pimentel	
1. A Capela Real de São João Batista	29
2. O Programa Iconográfico e as Artes Decorativas Aplicadas da Capela	43
3. Um Magnífico Senhor	65
4. O Tesouro	71
5. A Herança da Capela Real	89
Totalidade de Peças em Exposição	109
Bibliografia	132

A Santa Casa da Misericórdia de Lisboa tem à sua guarda, desde 1892, a Capela Real de São João Batista e o seu extraordinário tesouro de ourivesaria e paramentaria, considerado universalmente como a maior e melhor coleção de arte italiana fora de Itália do período barroco.

Consciente desta responsabilidade, desde a primeira hora que a Santa Casa tem preservado este valioso património dando-o a conhecer às sucessivas gerações através de variadas iniciativas de índole cultural.

O conhecimento deste património tem proporcionado a sua preservação, como comprova o mais recente restauro da capela, assegurado por equipas pluridisciplinares de restauradores de nacionalidade portuguesa e italiana que devolveram a este monumento singular o seu esplendor original. Paralelamente, tem sido feito um grande investimento no seu estudo, cujos resultados agora se apresentam.

A Capela e o seu tesouro foram a coroa de glória da encomenda do Rei D. João V aos mais reputados arquitetos, pintores, ourives e vestimenteiros romanos para a igreja patriarcal, destruída com o terramoto de 1755, encomenda que pretendeu, logo na sua génese, afirmar em Roma — a cidade onde todas as potências tinham acreditação diplomática — o poder, a riqueza e a influência de Portugal no mundo, desviando assim os interesses das potências estrangeiras sobre o ainda rico e aurífero Brasil. Esteve a capela parcialmente montada em Roma onde foi sagrada pelo papa, com as suas peças de ourivesaria e paramentaria, chegando a Portugal já depois da morte do Rei Magnânimo.

Recuperar este desconhecido mas extraordinário episódio da nossa história é o objetivo da exposição *A Encomenda Prodígiosa. Da Patriarcal à Capela Real de São João Batista*, iniciativa que resulta de uma parceria entre a Santa Casa da Misericórdia de Lisboa e o Museu Nacional de Arte Antiga.

Pedro Santana Lopes

Provedor da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

A Santa Casa da Misericórdia de Lisboa tem-se empenhado ao longo dos séculos no desenvolvimento de uma política de salvaguarda e valorização do património cultural e artístico à sua guarda, colocando-o ao serviço e fruição da sociedade.

Neste enquadramento, a requalificação da galeria de exposições temporárias do Museu, já em curso, irá permitir, quando concluída, o retomar de um programa regular de exposições destinadas a apresentar ao público novas abordagens às suas coleções.

Na evocação da sua missão, o restauro da Capela de São João Batista da Igreja de São Roque, encomenda régia do Magnânimo, representou o primeiro passo de um complexo e rigoroso processo de investigação que tem agora tradução nesta exposição que pretende dar a conhecer a sua história e o seu extraordinário tesouro, bem como o contexto particular desta encomenda, afirmando a relevância nacional e internacional deste conjunto patrimonial.

Para além da exposição, este processo de investigação culminará na publicação de uma monografia atualizada sobre a Capela de São João Batista, que conta com a participação de conceituados especialistas nacionais e estrangeiros.

Este grandioso projeto expositivo que se inicia no Museu Nacional de Arte Antiga com o tema da Patriarcal, prossegue depois na Igreja de São Roque onde se ergue a verdadeira *Encomenda Prodigiosa*, a Capela de São João Batista, e o núcleo do Museu de São Roque dedicado ao seu tesouro e à influência exercida por esta *Encomenda* na arte portuguesa, especialmente no domínio da ourivesaria.

No caso particular deste último núcleo, registre-se a presença de um conjunto único de custódias, de que merece especial referência a Custódia da Sé de Lisboa, inspirada na custódia da Capela de São João Batista e que aqui é, pela primeira vez, apresentada ao público numa exposição.

Menção especial, merecem ainda os vários desenhos do *Álbum Weale*, organizado pelo encarregado de negócios em Roma e coordenador das encomendas reais joaninas para a Patriarcal e Capela de São João Batista e que constitui uma das fontes mais importantes para o conhecimento das encomendas artísticas para esta capela. Estes desenhos de obras

a produzir ou já em execução, serão expostos pela primeira vez em São Roque.

Por esta razão e consciente da relevância desta obra para a História da Arte em Portugal, a Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, vai assumir o restauro deste álbum, continuando deste modo a apoiar a cultura nacional.

Convocar a presença de todos para a descoberta de mais esta página da nossa História, é o nosso convite.

Uma última palavra para agradecer a todos os que, pelo seu generoso empenho, permitiram a realização desta grandiosa exposição.

Margarida Montenegro

Diretora da Cultura da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa



A Encomenda Prodígiosa

Edificada por iniciativa de D. João V, como revestimento total de um vão já existente na antiga Igreja de São Roque — reconfigurado na sua invocação em homenagem ao monarca promotor —, com realização integral em Roma, a cargo dos mais afamados artistas e artífices e posteriores transporte e montagem peça a peça (numa extraordinária operação logística, cujo efeito final, quando da inauguração em 1751, o soberano, morto meses antes, não poderia já fruir), a sumptuosa Capela de São João Batista em associação com o magnífico acervo de alfaia adstrito ao seu serviço (conhecido como *tesouro* ou *coleções*) há muito estimulam, na verdade (desde logo pela associação insólita que promovem entre qualidade e extensão), tanto a curiosidade como (pouco a pouco) a atenção da historiografia.

Milagrosamente poupado na catástrofe de 1755 — que, com a parte central e mais monumental de Lisboa, quase apagaria as marcas do que fora a persistente intervenção do Rei Magnânimo na sua capital —, semelhante acervo seria desde cedo assumido como monumento singular do período histórico-artístico que exemplarmente ilustra, essa sua dimensão patrimonial o preservando, por quase três séculos (e a despeito de algumas perdas de especial valor e significado, como a custódia ou o cálice de ouro) dos avatares do tempo e da fortuna e das alterações do gosto. Numa consciência pouco a pouco difundida do seu caráter de *encomenda prodígiosa*, credora, como tal, de atenção e proteção.

Apesar disso, o caráter extraordinário da empresa, seja do ponto de vista da riqueza inultrapassável das matérias-primas utilizadas na modelação do pequeno mas sumptuoso templo (com o investimento financeiro que tal representou) seja ainda da extravagância do seu próprio processo executivo (realização em Roma e posterior transporte para Lisboa), ou do complexo unitário formado com o seu tesouro (onde se contemplam, nos mais sumptuosos moldes, todas as necessidades do culto litúrgico pontifical), inquinaria, desde a origem, a sua compreensão, como metáfora exemplar do consagrado desperdício da riqueza nacional em obras improdutivas, que haveria longamente de colar-se à ideia feita que a historiografia tradicional

acalentaria sobre o seu régio promotor. Assim, Sousa Viterbo, a quem se deve, no declinar de Oitocentos, o primeiro olhar de genuína atenção ao conjunto patrimonial protagonizado pela capela (exumando, na Biblioteca Real da Ajuda, as fontes primárias que ainda hoje iluminam o seu estudo), não se eximiria, com a confissão de ser ela, inquestionavelmente, «um goso ineffável para os sentidos», a uma peculiar redenção utilitária de semelhante investimento, encerrada na justificação de poder ele constituir sempre «escola prática para os artistas e até um museu geológico pela riqueza e variedade dos materiais de que é formada» (Viterbo e Almeida, 1997: 8).

A par, uma abordagem ensaiada de um ponto de vista estritamente filológico redundaria, por seu turno, desde logo no que respeita à capela propriamente dita, no seu consolidado entendimento espúrio em relação a uma *História da Arte Portuguesa* compreendida em sentido estrito, atenta a sua natureza de obra de importação, «informada, quanto a espírito e sentimento, por uma cultura italiana» — semelhante condição lhe outorgando, necessariamente, o caráter de «peça isolada no contexto artístico português» (Rodrigues, 1988: 17) (com objetivas consequências do ponto de vista da sua remissão para um lugar periférico nas preocupações dos investigadores). Entendida, aliás, mais como *objeto de arte* que como *obra de arte* (à luz de uma interpretação da arte joanina no seu conjunto, «em que conta sobretudo o interior, pela riqueza da decoração, pela atmosfera sensual». França, 1987: 49), a capela não deixaria, apesar disso, igualmente de afirmar-se (no contexto operativo de uma *História da Arte em Portugal*) na mais-valia resultante das novidades estéticas de que seria portadora, enquanto «monumento que anuncia já o neoclassicismo» (França, 1987).

À luz dessa premissa, na verdade, se incorporaria de igual modo a peculiar violência do diálogo luso-italiano que envolveu a sua execução (e as fontes documentam), ilustrativo da oposição estética entre a tradição barroca nacional, conservadora, e os pressupostos classicizantes e renovadores que, por então, dominariam já em Roma a criação artística (Gomes, 1988: 97 e ss., e 1992: 101 e ss.). Desta visão, que os desenhos de projeto subsistentes minuciosamente contradizem, se distinguiria apenas, longamente isolada, a valorização pioneira feita por Robert Smith (Smith, 1936) do contributo nacional no quadro dessa *encomenda prodigiosa*: valorização que pouco a

pouco iluminaria, já em anos próximos, a reavaliação da ação artística (e, em geral, governativa) de D. João V e dos desígnios estratégicos que a nortearam e em cujo quadro, como outros silenciosos empreendimentos (Mafra, a Patriarcal), a Capela de São João Batista adquire, enfim, verdadeira eloquência. Mas é nesta visão, justamente, que merece especial atenção a sentença lapidar exarada por Jörg Garms, já em anos recentes: «forse... la capella più ricca mais construita... Uno scrigno di straordinaria eleganza e unita» («La Capella...»: 1995).

Isolada, assim, afinal, por este modo, ainda no plano do próprio contexto romano de encomenda, de que seria, na aparência, natural projeção, parece dever impor-se a consciência de tratar-se, de facto, de um objeto singular, no seu caráter de *encomenda prodigiosa* (na riqueza, na escala, na harmonia do programa), original e solitária no próprio quadro da matriz a que esteticamente se reporta e credora, por conseguinte, de crítica atenção. Por seu turno, a afirmação consensual de constituir a capela peça isolada no contexto artístico português mais não é que o fruto incontornável do manto espesso de sombra e de silêncios que, por longos anos, desceria sobre a empresa que ocupa o epicentro do sistema simbólico e ideológico da Monarquia de D. João V (por essa via, de resto, justificando a centralidade que igualmente ocupa do ponto de vista do investimento estético e financeiro): a Basílica Patriarcal, instituída em 1716 e sediada na capela real do Paço da Ribeira. Empreendimento que igualmente se perfila por detrás dos ambiciosos projetos encomendados pelo Rei, seja a Vanvitelli seja a Juvarra e desde logo, dessa outra extraordinária empresa que constituiria o Real Edifício de Mafra.

Empreendimentos esses, na verdade, todos realizados sob a direção daquele que seria, pelo longo decurso do reinado, o instrumento central da política artística joanina (o ourives-arquiteto germânico, porém romanizado, João Frederico Ludovice), sendo que, no que à Patriarcal respeita, justamente assistiria esta, ao menos a partir de 1743 (a par, pois, da encomenda do conjunto patrimonial de São João Batista), a uma espetacular renovação, que redundaria numa nova sagração, em 1746: ano também da conclusão da capela, embarcada na primavera imediata para Lisboa (Pimentel, 2000). E o que hoje se sabe dessa magna empresa, que incluía, com o templo, o

complexo patriarcal adjacente (configurando, pelo recurso ao revestimento precioso de pedras duras, levado a cabo com o auxílio das grandes oficinas romanas de ourives, bronzistas, escultores, pintores e de um sem-número de especialidades artísticas e técnicas, o tema arquitetónico das chamadas *capelas de mosaico*), obriga a reconhecer, tanto pela quase incrível similitude de partido e soluções estéticas como pela sua escala, incomensuravelmente superior, constituir a capela de São Roque, inquestionavelmente, uma *fase anexa*, uma sua extensão, para usar a expressão feliz de Marie-Thérèse Mandroux-França (Mandroux-França, 1989, 1993 e 1995), compreensível à luz da romanização de Lisboa encenada por D. João V e que tem hoje o valor superlativo de constituir o solitário (e magistral) testemunho do esplendor perdido da Patriarcal. Mas que obriga a uma compreensão integrada dessa *encomenda prodigiosa*, no quadro de uma viagem mais ampla, necessariamente desenhada *Da Patriarcal à Capela Real de São João Batista*.

Desse modo, pois, uma vez apurada a solidariedade original das duas empresas — São João Batista e a Patriarcal —, a relevância política de que, por natureza, gozaria a capela real estende-se objetivamente ao pequeno templo inaciano e seu extraordinário tesouro, situação que inequivocamente se patenteia na apropriação onomástica levada a cabo pelo Rei em relação à invocação original, de dedicação única ao Espírito Santo: como se patenteia igualmente em Mafra, na apropriação pelo Real Edifício, enquanto basílica real, do primigénio templo de serviço monástico, com reflexos planimétricos de afinidades vaticanas, que ecoariam ainda nos planos de Eugénio dos Santos da Praça do Comércio, no quadro idealizado de conservação nesse local da Santa Igreja Patriarcal. Mas é nesta, com efeito — o magno empreendimento que absorve a um tempo o monarca e Ludovice —, que se produz, sob direção deste, a síntese central das coordenadas da política artística do reinado: no meticuloso colecionismo de obras e colaborações romanas (especialmente impostos pela ambição de visibilidade internacional e afirmação, igualmente internacional, de solidez financeira), porém submetidas a um princípio não somente estético mas também ideológico: o do classicismo, indispensável, de facto, a uma *arquitetura de poder*. E é essa a fonte do conflito epistolar entre Lisboa e Roma (Pimentel, 2008a).

Com efeito, uma vez desvendada a oculta matriz do teor conflitual que adquiriu o processo da encomenda (entre Ludovice e os responsáveis locais do empreendimento: Nicola Salvi e Luigi Vanvitelli) e que tanto atravessa o processo de São Roque como o da Patriarcal, de igual modo se elucida a razão por que a direção de Ludovice se estende tanto ao plano dos projetos arquitetónicos como ao da ourivesaria-escultura, em que, de igual modo, estribava a sua própria formação: e se não presente (quase) ao invés — nos domínios da pintura/iconografia e nesse outro, assaz específico, da paramentaria e múltiplos adereços funcionais. Certo é, porém, que no contexto geral da Patriarcal, como projeto, e no seu estatuto de extensão (ou *fase anexa*), a Capela Real de São João Batista, a um tempo pela escala arquitetonicamente diminuta (e pelas potencialidades que tal desvendava a uma indeclinável aposta no esplendor sem falhas de materiais e ornatos) e ainda pela coerência do acervo a ela afeto (o tesouro litúrgico destinado ao seu particular serviço), lograria atingir-se, em grau superlativo, o caráter que faria dela, verdadeiramente, uma *encomenda prodigiosa*: pela associação sem precedentes de qualidade e quantidade — «forse... la capella più ricca mais construita... Uno scrigno di straordinaria eleganza e unita». Talvez por isso, perspetivada inversamente a questão, não seja descabido afirmar que Ludovice se empenharia, em quase quatro décadas de aturado labor, em impor ao casco indócil da antiga capela do Paço Real, onde as circunstâncias sediariam a Basílica Patriarcal, o grau de coesão formal e sofisticação plástica que em São Roque alcançaria por fim ilustrar: sendo que nem a ele, partido dos vivos em 1752, seria dado vir a contemplá-lo.

Singular, pois, no próprio contexto da arte italiana — «forse... la capella più ricca mais construita...» —, fruto como é de um intenso diálogo criativo entre Lisboa e Roma; singular, ainda, no plano do extraordinário acervo a ela associado (de igual modo sem réplica italiana em tal extensão e qualidade e uma vez tragicamente perdido o tesouro acumulado na Patriarcal), a Capela adquire, assim olhada, o seu estatuto claro no notável capítulo da arte joanina, entendida como arte de Corte, ao estrito serviço do poder. E se persiste em ser peça isolada no contexto artístico português, tal decorre, tão-somente, do caráter, não menos prodigioso, do lastro

financeiro indispensável a tal encomenda, mesmo, em fim de contas, no plano internacional, cujo confronto ambicionava.

Mas inquestionavelmente se deve a Ludovice — e, especificamente, às campanhas artísticas dinamizadas na Patriarcal e em São Roque — a introdução em Portugal da estética peculiar das *capelas de mosaico*, que aqui radicariam o sumptuoso mote, depois glosado de Queluz à Bemposta (e num sem-número de réplicas menores) e de Mateus Vicente de Oliveira, seu discípulo, a Manuel Caetano de Sousa, sucessor de Mateus, entre o rococó e o neoclassicismo — transportando para a arte da talha a simulação faustosa dos mármore e do bronze dourado, declinando-se numa sensibilidade outra, feita de luxo e intimismo, que na segunda metade da centúria haveria de opor-se com êxito ao culto, cívico e massivo, das frias igrejas pombalinas: e que em São João Batista diretamente bebe. Como bebe em São Roque (e na Patriarcal dos anos de 1740) um gosto novo pela plasticidade das formas e dimensão escultórica na modelação da ourivesaria, que objetivamente se surpreende em desenhos ludovicianos e revolucionaria a ourivesaria portuguesa dos meados ao terceiro quarto da centúria. E, muito em concreto, é a sumptuosa custódia de ouro, dramaticamente desaparecida do tesouro subsistente da Capela, que inquestionavelmente se declina nas mais extraordinárias obras deste domínio (na exibição, esplêndida e íntima, do Corpo de Deus transubstanciado), produzidas nesse *classicismo gracioso* em que, ao longo do terceiro quartel do século, evolui a lição de Ludovice, num processo onde (e é novidade grande) avulta a personalidade de Mateus Vicente, prolongando o estro do seu mestre, como ele ourives e arquiteto.

É nesta nova atenção ao extraordinário valor representativo do conjunto formado pela Capela de São João Batista e respetivas coleções, e no quadro de um projeto que há anos se vem desenvolvendo, mobilizado pela Santa Casa da Misericórdia de Lisboa — Museu de São Roque, sob cuja tutela o monumento se encontra — e de que emergirá em breve uma monografia atualizada, fruto de um trabalho de equipa transdisciplinar e internacional, dedicado, nos últimos anos, às várias frentes de estudo e reabilitação —, que ganharia forma o ambicioso projeto de coroá-lo de uma exposição que, abrindo o leque interpretativo, cimentasse em definitivo, no plano

da crítica como no da fruição dos públicos, a relevância deste conjunto patrimonial em absoluto ímpar na sua dimensão de encomenda prodigiosa.

Só assim, com efeito, compreendida na sua plenitude e no contexto histórico, cultural e espiritual em que se inscreveu a sua produção, seria possível cumprir o desiderato central de conquistar o lugar que de direito lhe pertence na arte portuguesa — com tal reforçando a sua projeção internacional. A inquestionável relevância do projeto e a complexidade e extensão da problemática em que se inscreve justificariam a mobilização de uma parceria entre a Santa Casa da Misericórdia de Lisboa — Museu de São Roque e o Museu Nacional de Arte Antiga, por molde a que a exposição pudesse decompor-se por dois núcleos, um em cada instituição, beneficiando das especificidades de cada uma e criando e promovendo, por esse modo, um grande evento cultural. Dele emergirá uma história esquecida mas objetivamente relevante, que trágicas vicissitudes (o magno terramoto seria, de facto, apenas a primeira) fizeram quase sepultar nas páginas remotas de antigas memórias: a da instituição da Real Basílica Patriarcal e do seu esplendor peculiar. É nas dobras deste processo fascinante que alcança o seu real sentido *A Encomenda Prodígiosa* e é esse quadro que o alto patrocínio de Sua Eminência o Cardeal-Patriarca de Lisboa vem hoje, justamente, reconhecer e coroar.

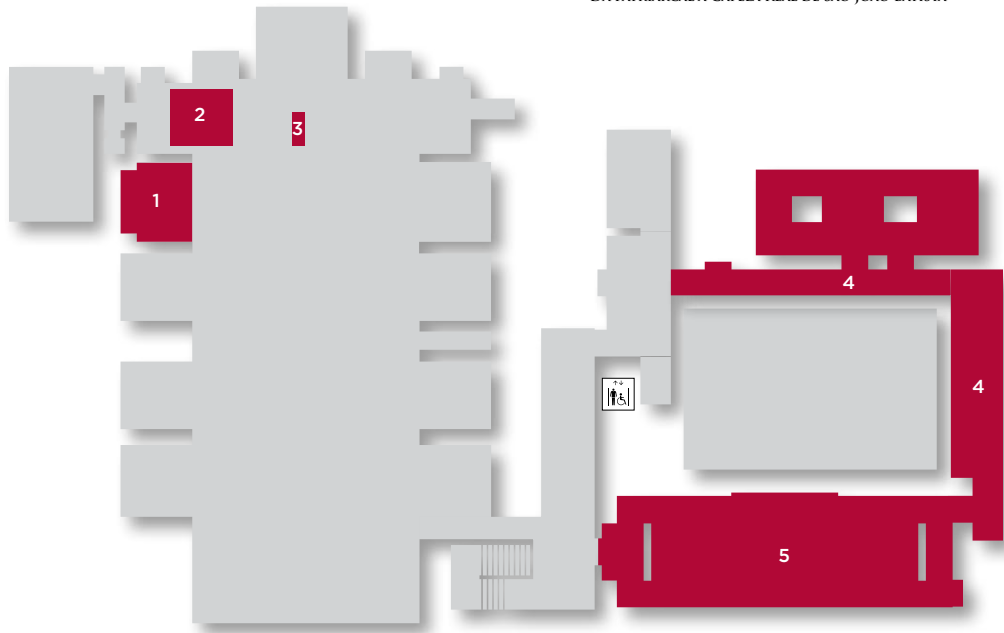
António Filipe Pimentel

Diretor do Museu Nacional de Arte Antiga



O Núcleo de São Roque: a Capela Real e o Seu Legado

A ENCOMENDA
PRODIGIOSA
 DA PATRIARCAL À CAPELA REAL DE SÃO JOÃO BATISTA



Igreja de São Roque

Museu de São Roque (Piso 1)

Núcleo 1

A Capela Real de São João Batista

Núcleo 2

O Programa Iconográfico e as Artes Decorativas Aplicadas da Capela

Núcleo 3

Um Magnífico Senhor

Núcleo 4

O Tesouro

Núcleo 5

A Herança da Capela Real

Quando, em 30 de junho de 1752, se contratavam em Roma o mosaísta Domenico Bossoni e o *engenheiro maquinista* Giovanni Corsini para procederem à instalação dos painéis de mosaico do *Batismo de Cristo* e *Pentecostes* da Capela Real de São João Batista (a *Anunciação* fora o único presente na inauguração, em 13 de janeiro de 1751) (Viterbo, 1997: 15-16), fechavam-se dez anos sobre a carta do P.^e Carbone (secretário de D. João V para os empreendimentos artísticos), de 26 de outubro de 1742, que pusera em marcha o insólito processo de encomenda do pequeno mas sumptuoso templo: «huma Capella de Mosaico, o melhor que fosse possível» (Conceição, 1827: 40). Do mundo dos vivos desaparecera entretanto o soberano (falecido em 1750) e o próprio arquiteto Ludovice, peça central de todo o processo conceptual, que acabara de morrer em 8 de janeiro desse ano de 1752.

Decorridos dois anos e meio, Lisboa convertia-se num montão de escombros, de onde avultava, quase incólume, no Bairro Alto, a Igreja de São Roque, onde se ocultava o presente real do Rei Magnânimo. Entre tantas riquezas destruídas na opulentíssima cidade, o terramoto reduzira a pouco mais que pó a Basílica Patriarcal, a sumptuosa matriz, a um tempo cerimonial e artística, desse nicho de esplendor que a vontade real fizera brotar na antiga igreja dos inicianos. Quanto à união pretendida entre ambos os polos do roteiro cortesão, no quadro do Vaticano particular de D. João V e que havia levado, no já longínquo ano de 1718, à instituição, «imitando-se o estilo de Roma, em que se dão graças a Deos por se ter chegado ao fim do ano», de uma sumptuosa função, com assistência da Corte, em 31 de dezembro, não duraria, na sua ambicionada harmonia estética, mais que um par de anos, transferida a cerimónia, com o terramoto, para a nova capela real da Ajuda, «tambem com grande pompa, e assistencia das Pessoas Reaes» (Povolide, 1990: 314).

Fazendo a ponte entre os dois tempos, o escultor Alessandro Giusti, aportado com a capela para dirigir-lhe a instalação, realizou, logo à chegada, em 1747, antes de instalar-se em Mafra, sob a proteção de D. José I, a imagem-testamento do monarca, que em pouco tempo haveria de finir-se: *D. João V Protetor das Artes e das Ciências* — de que uma cópia, por isso mesmo, se entendeu dever fechar a exposição (cat. 159) —

representação iniciada entre imagens exuberantes da sua já remota juventude. Perdidos na memória se quedavam também, obliterados na inofismável coerência do produto final, a polémica violenta que envolvera a sua projeção e esse fascinante diálogo Lisboa-Roma em que se fundara e onde o peso da intervenção de Ludovice, imposta por escritos e desenhos, alcançara dobrar as propostas originais de Nicola Salvi e Luigi Vanvitelli aos critérios teóricos com que estruturara a criação em Portugal de uma *arte de Corte* cosmopolita e eficaz e que ele mesmo formulara, no calor da refrega, como *nobre, séria e rica* e desprovida de *caprichos pitorescos* (Pimentel, 2008a: 229-230). Caprichos que, com efeito, evitaria em Évora e Mafra, e decerto na Patriarcal, de que a luxuosa capela deveria constituir tão-só declinação, impermeável, por conseguinte, à intrusão de outro partido estético.

É tudo isto que, ao reverter os termos da apreciação tradicional — revelando afinal na interlocução portuguesa a defesa do postulado clássico, violentamente imposto ao programa original tardo-barroco —, reverte igualmente a valorização hierárquica entre os participantes do programa, do mesmo passo que contradiz o seu entendimento como «peça isolada no contexto artístico português [...] informada, quanto a espírito e sentimento, por uma cultura italiana» (Rodrigues, 1988: 17). Ao invés, é no quadro estrito da História da Arte Portuguesa — e, nele, no notável capítulo da arte de Corte de D. João V — que esta *encomenda prodigiosa* deve ser plenamente entendida, a um tempo no âmbito da obra de João Frederico Ludovice (de quem lucidamente escrevia Robert Smith que *deserves to be numbered among the great architects who worked in the eighteenth century* «merece ser referido entre os grandes arquitetos que trabalharam no século XVIII») (Smith, 1936: 281) e da necessária mobilização, por ele coordenada, da colaboração exógena fornecida pelo mercado artístico de Roma, indeclinável dos objetivos, simultaneamente estéticos e políticos, do mecenato régio que servia.

No caminho percorrido *Da Patriarcal à Capela Real de São João Batista*, importa, pois, que nos centremos nesta e no seu integral esplendor, única base que hoje alicerça a possibilidade de reconstituir o processo complexo de que emergiria. Idealizando (mais não é possível) o seu próprio caráter performativo, não somente na interação de arquitetura e artes aplicadas

mas, especialmente, na aliança original entre templo e tesouro, no quadro ritual para que foi elaborada, cenário como é de esplendor pontifical: na diuturna sucessão do culto, no âmbito teatral da cultura do barroco, entre tempos comuns, festivos e solenes, na fulgurante interação dos múltiplos adereços. E, por seu intermédio, idealizar também, amplificando, o fausto sem limites que, noutra ponta da urbe, se polarizava na capela régia e aqui conhecia simetria e eco. E em ambos os recintos, finalmente, convir com Courtills que «Não se vai nunca aí que se não note qualquer nova beleza. O mínimo raio de Sol faz revelar as que haviam escapado ao primeiro olhar» (Bourdon, 1965: 154).

Sem perder de vista, porém, no intrincado *puzzle* que configura o esforço de justaposição das múltiplas peças, o caráter político que presidiu à sua conceção — como *arte de Corte* que realmente é. De facto, a intenção original de erigir «huma Capella de Mosaico, o melhor que fosse possível», não tardaria a dobrar-se da obsessão em convertê-la em objeto único, fosse pela indeclinável aposta no esplendor material fosse pelo seu meticoloso apetrechamento dos meios suscetíveis de apoiar, miudamente, as mais conspíquas necessidades rituais (não procederia Bento XIV, em pessoa, à sua sagração, decerto mobilizando o conjunto de alfaias ao seu serviço adstritas). Esta a razão, seguramente, da encomenda do tesouro, ano e meio mais tarde, em 9 de março de 1744, satisfeitas já, no essencial, as encomendas da Patriarcal: quando é expedida de Lisboa a *Relação das pessos de Ouro, e prata, etc^a, que se mandam vir de Roma para Serviço da nobilissima Capella do Espírito Santo e São João Baptista da Igreja de São Roque, e cazo de não virem antes que a Capella, a devem acompanhar* (Vale, 2008: 236).

Encomenda política como é, não pode, pois, ser desgarrada do contexto de que emerge: o das negociações tenazes que, em 1748, culminariam na atribuição aos soberanos portugueses do título de *Majestade Fidelíssima*; o dos perturbadores boatos sobre a precariedade dos recursos lusos, que se impunha atalhar pela mobilização do palco diplomático romano na exibição de uma *encomenda prodigiosa*: assim amplificando a sua negação (Pimentel, 2008: 220). Donde a bênção papal, donde a concorrida exposição, com o tesouro, por todo o mês de abril de 1747, no Palácio Capponi-Cardelli — «Domingo, 23 do corrente irá ver S. Sant.e a Capella, e mais comissões,

que se devem embarcar tanto que cheguem os navios de Veneza», escrevia o encarregado português, Manuel Pereira de Sampaio (Viterbo, 1997: 148) —, como o fora já, em 1744, no palácio do cardeal Cienfuegos, o impressionante conjunto de *exposições do Santíssimo*, copiadas de São Pedro de Roma, com destino à Patriarcal, e cujo transporte se repartira por 108 caixas (Garms, 1995: 119).

Dividido por uma plêiade vastíssima de artistas e artífices das mais diversas disciplinas, entre os melhores da Cidade Eterna, apenas subsidiariamente se descortina, no conjunto de alfaias mobilizado pela capela, a intervenção de Ludovice, não obstante a sua condição de arquiteto-ourives. Mas tudo indica terá sido, como a arquitetura, igualmente objeto de um *diálogo desenhado* (Pimentel, 2000: 160) — e terá tido, certamente, voz ativa na escolha dos autores, onde se cruzam de contínuo os nomes que em paralelo reconhecemos na magna empresa da Patriarcal. E é hoje claro o impacto gerado em Portugal pela chegada do tesouro (em quadro obviamente partilhado com as encomendas da Patriarcal).

De facto, na declinação tardo-barroca da estética ludoviciana — e na sua formulação de uma arte de Corte *nobre, séria e rica* —, às disciplinas subsidiárias competiria, na sinfonia final, imprimir o desejado fausto, em associação com o esplendor dos materiais (riqueza) e em contraponto com a sobriedade clássica do desenho arquitetónico, a cargo do qual ficavam as componentes de nobreza e seriedade que entendia indeclináveis ao caráter régio das empresas que lhe eram confiadas: um refinamento alojado no detalhe. Talvez por isso, pelo seu papel em boa parte estrutural, a pintura de Agostino Masucci respondesse, no seu barroco moderado de recorte clássico, à harmonia que intimamente idealizava e alcançou plasmar na obra da capela, não obstante ser harpa tangida a tantas mãos, no seio da mais acesa discussão conceptual. Daí a sua seleção preliminar, em quadro de diáfana encomenda da obra estrutural (ao «melhor *architecto*, que presentemente se acha em Roma»); daí a plácida execução dos três painéis (Viterbo, 1997: 105-106), realizados, aliás, a par do batistério da Patriarcal; daí, enfim, a fortuna crítica da poética *Anunciação* (a primeira a chegar) deixando lastro português pela mão de André Gonçalves, pintor *romano* de consumo local (Machado, 1996: 166-167).

A par, porém, do impacto do tesouro na história posterior da ourivesaria nacional ou do êxito objetivo do programa iconográfico, é no próprio tema das *capelas de mosaico*, em hábil transposição de fingidos de talha, que poderá seguir-se, pelo século além, o lastro profícuo do partido estético imposto por Ludovice à mais sumptuosa joia do mecenato real de D. João V. E é tudo isso — da esplêndida capela e do conjunto de inter-relações de que emergiu à relevância do legado que gerou — que importava evocar, detidamente, neste núcleo segundo de *A Encomenda Prodigiosa*.

Na longa e fascinante viagem que esta exposição busca evocar — *Da Patriarcal à Capela Real de São João Batista* —, a esta última, com efeito, milagrosamente salva da grande catástrofe de 1755, se deve hoje poder recriar, em materialidade plena, o insólito esplendor que rodeou a Corte de Lisboa na primeira metade da centúria, cortado cerce pelo magno cataclismo. O qual, com rigor de arqueólogo, parece ser possível devolver, outorgando-lhe enfim o lugar que é seu, a um tempo na história, na arte e na cultura. **AFP**



1. A Capela Real de São João Batista

Em 26 de outubro de 1742, enviava o P.^e Carbone para a Cidade Eterna, ao cuidado do encarregado de negócios português, Manuel Pereira de Sampaio, um levantamento completo da primeira capela, ao lado do Evangelho, da Igreja de São Roque dos padres da Companhia, com instruções de produzir-se localmente um novo revestimento interno, no gosto das designadas *capelas de mosaico* (isto é, de pedras duras com aplicações de bronze), e a pretensão de que «se faça logo um desenho pelo melhor *architecto*, que presentemente se acha em Roma» (Viterbo, 1997: 130). A escolha, aparentemente, recairia em Sampaio, o qual terminaria por confiar o encargo a uma parceria constituída por Nicola Salvi (celebrizado na realização da *Fontana di Trevi*) e Luigi Vanvitelli (recém-nomeado arquiteto de São Pedro), os quais, de facto, colaborariam mais tarde na empresa de ampliação do *Palazzo Odescalchi*, onde haviam trabalhado já Maderno e Bernini, sendo que Vanvitelli se envolveria ainda (ou ambos), em paralelo, no projeto do batistério novo da Patriarcal. Quanto ao pequeno recinto inaciano, dedicado até então ao Espírito Santo, era agora amplificado ao culto de Nossa Senhora e de São João Batista, em homenagem ao monarca reinante, D. João V.

Se, de princípio, se confiava no critério local — «a forma do ornato d'esta Capella toda se deixa na caprichosa ideia do *architecto*», escrevia Carbone) — mesmo que fosse «sujeita logo no principio a algumas circunstâncias a que S. Magestade manda atender» (na essência o programa iconográfico e a indicação de Masucci como autor dos painéis), o facto de dever ser o projeto (ilustrando «tudo miudamente, não só de claro-escuro, mas pintando as cores dos mármore e bronzes dourados o mais próprio que for possível») enviado a Lisboa à aprovação real impunha, por natureza, a intromissão de uma nova personagem: o alemão romanizado Ludovice, coordenador local do mecenato régio. A chegada dos riscos, elaborados em quadro de encomenda de urgência («se faça logo um desenho», escrevia-se) e objetivamente ideados com recurso a receituários colhidos na tradição borrominiana (cat. 190-191 e 194-195, núcleo MNAA), confrontar-se-ia com uma severa apreciação do arquiteto lisboeta, remetida para Roma por Carbone, logo em 8 de fevereiro de 1743, com o título de *Advertências para o Architecto* (Pimentel, 2008: 224).

Seria o início de uma violenta controvérsia, que, temperada em

advertências, dúvidas e respostas, envenenaria todo aquele ano. À retórica da argumentação, porém, marcada pela lição da arquitetura italiana e em especial romana do último meio século — em eloquente exibição de que «il cliente portoghese era straordinariamente ben informato» (Garms, 1995: 119) —, acrescia um dado de relevo: a expedição, em 9 de março de 1744, indexado em *rol* (cat. 196, núcleo MNAA), de um amplo conjunto de desenhos, compondo um projeto alternativo, concebido em Lisboa pelo alemão: planta, alçado, corte e pormenores ornamentais, enviados com a indicação explícita de Carbone de que «procure V. S.^a que se executem» (Viterbo, 1997: 137). De então em diante, com efeito, a história da capela é a da irresistível submissão do projeto inicial de Vanvitelli à *ideia* de Ludovice — ou, como resumiria Robert Smith, o que nela existe hoje e não consta dos desenhos de 1742 é inquestionavelmente a obra deste (Smith, 1936: 362). A irrepreensível coerência do produto final — «forse... la capella più ricca mai costruita... uno scrigno di straordinaria eleganza e Unita» (Garms, 1995: 113) — ilustra o êxito alcançado na superior articulação de ideias e atitudes.

É bem possível que devam ainda ser-lhe creditados o baldaquino — incluído desde logo na encomenda e «conforme ao desenho», diz (de *planta, frente e perfil*), que envia para Roma com os outros riscos, com explícita instrução de que «absolutamente se manda que se faça» (Viterbo, 1997: 127) — e mesmo o lampadário, com a sua suspensão única (como os de Mafra e da Patriarcal), que lhe merece longos parágrafos e a respeito do qual se indigna com o silêncio do *sublime artifice* (Vanvitelli): «Do lampadário não fala palavra, como se fora peça incógnita ou nome novo» (Viterbo, 1997: 127). Certo, porém, é ser somente em 9 de março de 1744, satisfeitas, no essencial, as encomendas da Patriarcal e em paralelo à expedição do seu projeto, que se dobra a arquitetura da *Relação das pegas de Ouro, e prata, etc^a, que se mandam vir de Roma para Serviço da nobilissima Capella do Espírito Santo e São João Baptista da Igreja de São Roque, e cazo de não virem antes que a Capella, a devam acompanhar* (Vale, 2008: 236). Apenas então, quando o programa do pequeno templo se submetera já ao princípio ideológico que norteava o seu conceito de arquitetura de poder (*nobre, séria e rica*) (Pimentel, 2008: 229-230), a capela se ergue em obra de arte total, como hoje a conhecemos, no esplendor harmónico do sumptuoso cenário e do majestático tesouro dos adereços: configurando em plenitude a *encomenda prodigiosa*. AFP

O Projeto de Conservação e Restauro da Capela de São João Batista

A beneficiação da Capela de São João Batista inscreve-se num ambicioso programa que a Santa Casa da Misericórdia de Lisboa definiu como prioridade na requalificação do seu património artístico, com o intuito de promover a renovação do seu conhecimento científico e colocá-lo à fruição do público. Neste projeto incluiu-se a meticulosa operação de restauro com o envolvimento de uma equipa pluridisciplinar internacional de conservadores-restauradores, historiadores da arte e profissionais das áreas das ciências físicas e químicas.

O decurso do tempo e as condições ambientais do interior da Igreja de São Roque alteraram o esplendor original da capela real de São João Batista, conduzindo a uma progressiva oxidação e escurecimento dos seus materiais de revestimento, verificando-se, no caso dos mosaicos vítreos, a presença de produtos de alteração de tonalidade acinzentada de fina espessura que, no decurso dos tempos, se depositaram nas tonalidades cromáticas com maior percentagem de chumbo. Os elementos decorativos em latão dourado apresentavam também uma camada obscurecida de produtos de oxidação sobre a superfície, ocultando o brilho e a magnificência original deste monumento.

A partir de 2007, a Santa Casa da Misericórdia de Lisboa iniciou um rigoroso processo de análise do estado de conservação dos revestimentos que integram a capela, concedendo prioridade àqueles que se encontravam mais deteriorados, designadamente as composições em mosaico vítreo, um tipo específico que em Portugal apenas existe na Igreja de São Roque e que em Itália é também raro, executado por mestres que exerciam a sua atividade na Fábrica de São Pedro, em Roma. A coordenação do restauro dos mosaicos foi confiada ao conservador-restaurador Carlo Stefano Salerno, do Istituto Centrale di Restauro de Roma, que procedeu à análise de pequenas amostras de tesselas através da Estação Experimental para o Vidro de Murano (Veneza), cujos resultados laboratoriais foram publicados no *Journal of Cultural Heritage* (AA. VV., 2008), permitindo definir a adequada metodologia de intervenção. Em setembro de 2011 iniciou-se a limpeza nas zonas das composições parietais, onde se verificavam alterações cromáticas decorrentes de reações químicas às condições ambientais, consolidando-se as zonas do pavimento que apresentavam problemas estruturais. A intervenção ao nível das composições dos mosaicos beneficiou também do apoio do Departamento de Conservação e Restauro da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, através da realização de um estágio curricular sob a orientação científica da Prof.^a Doutora Solange Muralha, da Unidade de Investigação VICARTE, em cujo plano de estudos se incluiu a caracterização físico-química dos mosaicos, bem como dos produtos de degradação, o que permitiu melhor enquadrar esta obra na construção italiana de mosaicos de vidro da época barroca.

Atendendo à diversidade de materiais que compõem o revestimento decorativo desta capela, em 2009 foi celebrado um acordo de colaboração com o então Instituto dos Museus e da Conservação (IMC) para a coordenação do restauro nas áreas da pedra, do metal e da madeira. Neste âmbito, foi efetuado o levantamento do estado de conservação, identificaram-se as patologias existentes nos revestimentos pétreos e metálicos e foram estudados os materiais e as técnicas construtivas pelo Departamento de Conservação e Restauro e Laboratório José de Figueiredo do IMC, e pelo Centro HERCULES da Universidade de Évora. Em 2010, uma equipa de conservadores-restauradores, coordenada pela conservadora-restauradora do IMC, Belmira Maduro, iniciou os trabalhos de conservação e restauro nos variados materiais de revestimento, operação que consistiu na desmontagem de elementos, na limpeza das camadas orgânicas e de oxidação, colagens e reforços, recolocação de elementos, preenchimentos e integrações, com a posterior aplicação de uma camada de proteção. No decurso da intervenção foi possível observar e documentar o processo de montagem da capela, através de marcas e numerações feitas durante a sua execução em Roma para que tudo encaixasse na perfeição na armação final em Lisboa.

O tratamento do supedâneo, excepcional exemplar de marchetaria que se distingue pela qualidade das técnicas, materiais e efeitos decorativos, foi coordenado pela conservadora-restauradora Margarida Cavaco, do Departamento de Conservação e Restauro do IMC, com a coordenação científica de Isabel Ribeiro e António Candeias, do Laboratório José de Figueiredo. Desmontado e intervencionado no Departamento de Conservação e Restauro do IMC, o seu tratamento consistiu na limpeza, revisão de assemblagens e fixação de elementos, com ulterior preenchimento e nivelamento de lacunas.

Simultaneamente, um estudo aprofundado da capela, do contexto da encomenda à execução, permitiu confrontar a informação técnica e científica com as fontes escritas, trazendo à luz novidades absolutamente relevantes para a compreensão da evolução deste soberbo empreendimento artístico, o que possibilitou devolver à «Encomenda Prodigiosa» o seu esplendor original. **TM**

9. a 11.

Antonio Vendetti (1699-1796), ativ. Roma, 1737-1760?

Sacras de Uso Quotidiano da Capela de São João Batista

Roma, c. 1744-1750

Bronze dourado e pergaminho

52 cm – central; 32 cm – laterais

Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, MPr 31, 32 e 33

O processo da encomenda do conjunto de obras de ourivesaria da Capela de São João Batista é desencadeado por um documento emanado de Lisboa em 9 de março de 1744 e intitulado *Relação das pessos de Ouro, e prata, etc⁹, que se mandam vir de Roma para Serviço da nobilíssima Capella do Espirito Santo e São João Baptista da Igreja de São Roque, e cazo de não virem antes que a Capella, a devem acompanhar*. Neste minucioso documento surgem mencionadas quase todas as obras que vieram a ser efetivamente realizadas. A encomenda não ficava todavia encerrada com esta missiva, pois em 21 de maio seguinte partia de Lisboa uma advertência à encomenda de março, com indicações específicas. Há, contudo, que assinalar algumas ausências, ou seja, as peças que não constam dos documentos referidos, mas que a documentação logo a seguir nos permite constatar que começaram a ser elaboradas, sensivelmente ao mesmo ritmo daquelas constantes da encomenda. É o caso das sacras — três em prata e três em bronze —, da autoria do ourives Antonio Vendetti (1699-1796). Com efeito, a verdade é que, logo em dezembro de 1745, Vendetti recebia um primeiro pagamento (à semelhança do que se verificava com outros ourives envolvidos na realização de peças consagradas na encomenda), pelo que pode presumir-se como plausível que as sacras teriam sido encomendadas num momento posterior, próximo às datas das duas cartas mencionadas.

O conjunto de sacras, destinado ao uso quotidiano, foi realizado em bronze dourado, sendo os textos em pergaminho.

Estas três sacras apresentam-se, do nosso ponto de vista, mais interessantes do que aquelas de prata dourada destinadas às solenidades, no que ao dinamismo dos emolduramentos concerne, os quais, porque menos complexos e dotados de menor densidade quanto à carga do programa iconográfico veiculado, se revelam mais característicos do gosto barroco, numa bem ritmada alternância de perfis contracurvados e animados por movimentadas figuras.

A sacra central, de maiores dimensões, apresenta ao centro da arquitrave, sustentada por pilastras, um medalhão de forma sensivelmente circular, com a figuração de Moisés e o regresso à Terra Prometida, encimado por um frontão triangular. A arquitrave, em cujos extremos parecem reconhecer-se os arranques de um frontão curvo, sobre os quais se observam anjinhos, precede o



corpo da sacra, onde o texto (ao centro) é enquadrado por moldura mistilínea, ladeada por anjos esvoaçantes. A base exhibe apoios laterais de enrolamentos decorados com anjos, observando-se no centro as armas reais portuguesas, que sublinham o caráter régio da encomenda.

As sacras do Evangelho e da Epístola apresentam composição idêntica à da sacra central, ainda que numa versão simplificada. TLV

12.

Giovanni Palmini

Confessionários (par) da Capela de São João Batista

Roma, c. 1750

Madeira (nogueira) com ralos de bronze dourado

85 x 81 x 44 cm

Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. MB 349 e 350

No contexto da encomenda global que é a obra da Capela de São João Batista, também se reconhece um par de confessionários em madeira de nogueira, cuja realização foi confiada ao marceneiro Giovanni Palmini, depois de, segundo Sousa Viterbo, terem sido rejeitados outros efetuados por Giuseppe Palmis (autor da maqueta da Capela).

De facto, para além da Capela e suas coleções, o denominado tesouro, é também expedido para Lisboa um conjunto de objetos e utensílios destinados a assegurar o que poderia designar-se o funcionamento da capela. São assim enviados armários (para acondicionar alfaia e paramentos), varões para suspender as porteiros, utensílios para a limpeza (vassouras e escovas), etc.

No âmbito de um conjunto de listagens de caixas expedidas para Lisboa entre 1741 e 1752 (que integram o acervo documental da Biblioteca da Ajuda), contendo inúmeras obras de arte, livros e outros objetos, para a Capela de São João Batista e não só, podem reconhecer-se esses dois confessionários, os quais foram enviados para a capital em fevereiro de 1750 ou já depois de findo o reinado do Magnânimo, em 1751 ou 1752. A incerteza quanto à data da sua expedição para Lisboa reside na circunstância de os mesmos constarem como conteúdos de diferentes caixas (lista 5, caixas 91 e 92, e lista 6, caixa 34), o que terá sido um lapso ou corresponderá, então, ao efetivo envio dos dois confessionários em dois momentos distintos.

Peças de pequenas dimensões, destinadas a ser colocadas sobre a balaustrada que separa a capela régia da nave da igreja jesuíta — «da levarsi, e mettersi, che va posto sù la balaustrata della cappella, ornato di metalli dorati» —, os confessionários constam hoje do acervo do Museu de São Roque. **TLV**



13.

Faldistório da Capela de São João Batista

Com cobertura pertencente ao paramento litúrgico branco para missa solene (Giuliani Saturni, bordador e Francesco Giuliani, alfaiate)

Roma, 1744-1749

Latão dourado, seda, fio metálico prateado e fio metálico dourado (cobertura)
87,5 x 66,5 x 54 cm

Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. MPr. 36

Nas celebrações solenes o patriarca celebrava sentado sobre o faldistório, revestido da sua riquíssima cobertura bordada, tendo nos pés as cáligas e as sandálias, as mãos envoltas nas luvas, sobre a cabeça a mitra, sobre os joelhos o gremial, sobre os ombros a estola e no braço o manípulo, de molde a que toda a sua pessoa estivesse envolta em seda e ouro.

Entre os onze conjuntos litúrgicos que constituem a coleção têxtil da Capela, o mais importante é o «branco solene», destinado às missas de pontifical, excepcional, tanto pela notável componente decorativa como pelo número considerável de elementos que o compõem, na atualidade trinta e um, ainda que originalmente fossem mais de cinquenta. Elegante e refinado, graças à mestria técnica e ao gosto com que o artífice Giuliano Saturni, propõe os motivos, declinados nos mais variados modos, adaptando-os perfeitamente à forma dos diversos elementos. O desenho principal, uma espécie de pequena *candelabra*, é organizado segundo um eixo central a partir do qual se dispõem, na vertical, uma palma, uma inflorescência e um par de volutas; a partir destas derivam, em disposição simétrica direcionada para os lados, varas de flores exóticas, com botões e folhagem, enrolamentos e volutas mais pequenas. A estrutura da decoração filia-se na tradição tardo-maneirista reelaborada com soluções barrocas, ainda vivas em Roma, que remontam às invenções de Bernini e à rica produção decorativa do seu ateliê. Já a tipologia dos vários elementos, das flores estilizadas aos pequenos e refinados ramos, relaciona-se com esse desenvolvimento mais livre e ligeiro que caracteriza a decoração à Berain (Jean Berain, 1638-1711), em sintonia com o mais atualizado gosto francês. Pelas estreitíssimas analogias estilísticas e técnicas reconhecíveis, o paramento «branco solene» deve estar relacionado com um pluvial do papa Bento XIII (1724-1730), que, na atualidade, se conserva na Igreja de Santa Maria in Vallicella, em Roma. **MT**



14.
Lucino Cittadini
**Supedâneo do Altar da Capela
de São João Batista**

Roma, 1743-1747

Madeiras de várias essências (nogueira, carvalho, ébano, pau-violeta, espinheiro, buxo, mogno, etc.), latão e marfim

186 x 69 x 5,5 cm

Lisboa, Igreja de São Roque

Para o último plano dos degraus que conduzem ao altar da Capela de São João Batista é encomendado, em carta de 6 de fevereiro de 1743, «um estrado encaixilhado de madeiras de várias cores distribuídas em forma, e com tal artifício, que fique vistoso e de bom gosto» (Viterbo e Almeida, 1997: 110). Este supedâneo, ou estrado de altar, seria executado pelo marceneiro-ebanista Lucino Cittadini, entre 1743 e 1747, constituindo-se como a única superfície visível em madeira no interior da Capela, onde predominam pedra e metal. A sua materialidade responde a um dos requisitos da encomenda, o de proporcionar conforto ao «evitar o frio dos pés ao celebrante» (*idem, ibidem*).

Engastado na plataforma de pedra, quase desconhecido do observador, o supedâneo apresenta um painel de marchetaria em madeiras de várias espécies europeias e tropicais, marfim e latão, que tira partido das qualidades e contrastes entre os materiais para desenvolver um elaborado motivo decorativo. Baseado na centralidade predominante dos três grandes medalhões octogonais, rodeados por intrincadas formas de geometria curvilínea que se entrelaçam e conjugam, o padrão ritmado conseguido por uma estrutura modular é interrompido pela moldura que o delimita.

O método de construção do supedâneo indicia preocupações com a sua estabilidade e durabilidade. A marchetaria é suportada e estabilizada por uma camada em madeira de medronheiro, assentando todo o conjunto sobre uma sólida base em madeira de nogueira e carvalho. A composição de marchetados, executada com grande perícia técnica, faz uso dos veios naturais das madeiras empregues (pau-violeta, ébano, espinheiro e buxo, entre outras) para ampliar o seu valor decorativo, sendo identificáveis várias formas de conjugação de veio



para a criação de efeitos espelhados, radiantes ou de «ponta de diamante». O painel é finalizado com embutidos de formas circulares e elípticas em madeira e marfim que, executados após a marchetaria, pontuam e enriquecem a composição. TD



2. O Programa Iconográfico e as Artes Decorativas Aplicadas da Capela

A encomenda e conceção da Capela de São João Batista foi um processo articulado e complexo. O Rei, D. João V, deteve um papel indiscutível, tanto nas escolhas iconográficas como nas artísticas, evidenciando uma particular sensibilidade na orientação e no que ao gosto concerne. Bastará neste contexto recordar a sua particular predileção pelo pintor romano Agostino Masucci. Quanto aos aspetos iconográficos, o soberano socorreu-se, como é sabido, dos conselhos do padre jesuíta Giovanni Battista Carbone, desenvolvidos depois no âmbito artístico pelo arquiteto régio João Frederico Ludovice, o qual acompanhou todo o complexo desenvolvimento do projeto, estabelecendo, em diversas ocasiões, um diálogo, por escrito, com os dois arquitetos romanos responsáveis pela obra, Nicola Salvi e Luigi Vanvitelli. Nas suas intervenções, Ludovice discutia o mérito das escolhas iconográficas e formais, propondo variantes, enviando os seus próprios desenhos aos arquitetos romanos, o que suscitava não poucas reações, e impondo, de facto, alterações por vezes bastante significativas, das quais são exemplo a morfologia e as dimensões (que desejava maiores) das composições pictóricas em mosaico do altar e das paredes laterais, ou a substituição da cornija, mais simples e não suficientemente áulica, por um entablamento. Por seu turno, os arquitetos romanos, empenhados no desenvolvimento da parte criativa do projeto, tentavam, não sem dificuldade, ir satisfazendo as diretivas emanadas desde Lisboa, quanto à *bizzarria dell' arte*, como constava dos documentos portugueses. Assim, Salvi e Vanvitelli modificaram por mais de uma vez os seus projetos, mesmo nas suas componentes mais originais, de forma que a obra se enquadrasse nos parâmetros mais classicistas, áulicos e formais propostos por Lisboa, apesar das reduzidas dimensões da capela.

O programa iconográfico da capela procura dar resposta ao triplo orago da mesma, o Espírito Santo, Nossa Senhora e São João Batista, e desenvolve-se em duas vertentes: nas composições em mosaico (no altar e nos muros laterais) e na escultura, em concreto nos dois medalhões que se observam ao centro do arranque da abóbada, tanto no lado da Epístola como no do Evangelho, figurando respetivamente a *Pregação de São João Batista no Deserto* (da autoria de Bernardino Ludovisi) e a *Visitação de Nossa Senhora a Santa Isabel* (do escultor Carlo Marchionni).

Quanto aos mosaicos, eles figuram o *Batismo de Cristo* (no altar), a *Anunciação* e o *Pentecostes* (nas paredes laterais) e neles se fez sentir o papel interventor do encomendador no que respeita à presença da Virgem, especialmente requerida no mosaico do altar (por rara ou mesmo estranha que tal presença fosse), de molde a sublinhar os estreitos laços de Maria com o Espírito Santo, já patentes na *Anunciação* e no *Pentecostes*, os quais haviam igualmente sido ampliados, por vontade de Lisboa, relativamente à proposta inicial dos arquitetos, traduzindo decerto o desejo de conferir um maior protagonismo à componente pictórica e à atenção concedida ao programa iconográfico no âmbito da obra da capela.

Importará, porém, sublinhar que pintura e escultura, para além de se assumirem como veículos de um determinado programa iconográfico, se constituem sobretudo como parte de um todo que é a capela, enquanto obra de arte total.

Já no âmbito das artes decorativas aplicadas deve destacar-se a componente em metal dourado que com particular harmonia dialoga com a policromia dos materiais pétreos eleitos (os alabastros floridos dispostos na forma denominada *macchia aperta* e sobretudo o dispendioso lápis-lazúli) e ainda com o branco do mármore de Carrara das obras de escultura, contribuindo de forma decisiva para esplendoroso efeito de cor e brilho que caracterizam a globalidade da obra.

Com efeito, toda a superfície arquitetónica da Capela de São João Batista se apresenta pontuada pela presença dos metais, sendo os vocábulos que a constituem sublinhados e, por vezes, mesmo enfatizados por esses mesmos metais. O brilho do ouro, que reveste esses elementos metálicos, empresta luminosidade a bases, fustes e capitéis de colunas e pilastras, confere maior relevância a frisos, arquivoltas e arcos, anima, recorrendo a profusa gramática ornamental, intercolúnios e outros espaços de respiração da superfície parietal.

Para a realização da componente ornamental em metal da Capela de São João Batista contribuíram vários intervenientes, pertencentes a diversas categorias profissionais, todas elas relacionadas com a manipulação dos metais. Reconhecem-se, assim, como seria de esperar, metalistas e fundidores, mas também ourives e, ainda, serralheiros e ferreiros.

Todos estes profissionais, bem como os mosaicistas, os escultores e mesmo o pintor Agostino Masucci, responsável pela realização das pinturas que serviram de base às composições em mosaico, trabalharam sob a direta coordenação e supervisão dos dois arquitetos, os quais eram responsáveis pela globalidade dos projetos gráficos (desenhos) destas componentes. Uma vez mais deve reconhecer-se e sublinhar-se o papel determinante do soberano encomendador, nada escapando ao seu controlo (e ao de Ludovice, seu diretor artístico), que discutia e aprovava os mais ínfimos pormenores, nas diferentes versões que eram sujeitas ao seu escrutínio, fosse do ponto de vista iconográfico fosse do ponto de vista formal. Os arquitetos coordenavam os diversos profissionais envolvidos na concretização da obra, que trabalhavam de modo articulado mas em diferentes pontos da cidade de Roma, aprovavam os modelos, o seu desenvolvimento e a obra acabada. Deste modo, o controlo do projeto, ainda que gradual, era absoluto.

Este processo de trabalho encontra tradução na maquete da Capela, que se conserva no Museu de São Roque, a qual foi elaborada copiando as diferentes partes da capela à medida que as mesmas iam sendo realizadas em diferentes pontos da cidade pontifícia, pelo que se constitui como testemunho da concretização do projeto mais do que, como se supunha, um modelo destinado a ser submetido à apreciação e consequente aprovação do encomendador.

Realizou-se, assim, uma capela única, pela qualidade artística e formal que o encomendador desejou reunir à preciosidade dos materiais e à sua durabilidade. A luz dourada, símbolo do divino e do eterno, é o elemento unificador que está presente na globalidade da capela, nas paredes, na abóbada, nas colunas e lápis-lazúli, com as respectivas bases e capitéis em metal dourado, no pavimento, até, no qual correm filetes de latão, cujo brilho claro foi recentemente recuperado com o restauro. **CSS e TLV**



15.
Agostino Masucci (1691-1768)

Anunciação

Roma, 1742-1743

Óleo sobre tela

223 x 175 cm

Museu de Aveiro, inv. 42 A

Esta pintura foi publicada pela primeira vez por M. da Câmara Fialho (1951), que considerou ser a tela atualmente patente no Museu de São Roque o modelo para a composição em mosaico da Capela de São João Batista. Porém, como provou V. Casale, é precisamente esta tela de Aveiro, entre todas as variantes conhecidas, aquela que foi tida como modelo para a execução dos mosaicos. Com efeito, e comparativamente às outras versões da pintura realizadas ao longo de um arco temporal bastante amplo — que tem início com a obra da igreja romana de Santa Maria in Via Lata e prossegue com a de Monteleone di Spoleto, de 1732 —, a tela de Aveiro é a única que apresenta o anjo na posição com a qual surge no mosaico. Em todas as outras versões, incluindo na tela pertencente ao acervo do Museu Nacional de Arte Antiga, que esteve em Maфра e atualmente se encontra no Museu de São Roque, as asas do anjo surgem numa postura menos vertical. Na tela do MNAA reconhece-se também a figuração do Padre Eterno, ausente na composição em mosaico, bem como nas outras versões, Minneapolis, Copenhaga, Veroli e Museu de Aveiro. Como bem recorda Pier Paolo Quieto, na advertência enviada de Lisboa para Roma em 1743, foi especificamente requerido o acrescento de alguns querubins, ao modo de Francesco Albani, mas não se verifica qualquer referência à figura do Padre Eterno. Diferentemente das restantes, a tela de Aveiro apresenta um remate superior curvo, que a aproxima da forma oval do mosaico. Todas as outras pinturas, a de Minneapolis, bem como as mais tardias, de Copenhaga (1748) e de Veroli, ostentam algumas diferenças relativamente ao mosaico e à pintura de Aveiro. A comparação da paleta cromática presente na pintura e aquela imortalizada pelo vidro do mosaico proporciona uma ocasião quase única de poder confrontar as cores originais, ainda observáveis no mosaico, e as alterações que os naturais processos de envelhecimento imprimiram na pintura a óleo sobre tela. A datação da *Anunciação* do Museu de Aveiro deve ser fixada num momento anterior a 1743. **CSS**



16.

Filippo Gabrielli, Cosimo Paternostro e Giuliano Saturni (?)

Cortina para Cobrir o Quadro Central da Capela de São João Batista na Semana Santa

Roma, 1748-1749

Seda e fio metálico dourado

386 x 218 cm

Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. MT 155

As medidas e a forma mistilínea das três cortinas correspondem às das molduras dos quadros da capela, para os quais as cortinas foram realizadas a fim de cobrir, em sinal de luto, as imagens durante a Semana Santa, prática de então e de hoje nas igrejas de culto católico no decurso da liturgia daqueles dias, nos quais é previsto o uso da cor roxa. Aos instrumentos da Paixão de Jesus (escada, lança, flagelos, coluna, pregos e martelo, esponja, coroa de espinhos, cálice e cruz) aludem, efetivamente, os sumptuosos motivos bordados em relevo que ocupam o centro dos véus, emoldurados por uma rica e elaborada decoração floral animada por volutas barrocas e motivos *rocaille*. Os três belíssimos grandes trabalhos foram encomendados em Roma, juntamente com os restantes têxteis da capela, por carta de 9 de março de 1744: «Véus ou cortinas de cor roxa para cobrir o painel do altar e os dois painéis laterais na Semana de Paixão; conforme as mais ricas e de melhor gosto que se usarem em Roma, já preparada com cordões, etc., para se descobrirem os painéis no sabbado santo» (Viterbo e Almeida, 1902, 1997: 54); a sua execução foi confiada a Giuliano Saturni (BA, ms. 49-VIII-25, fl. 25, 29 de agosto de 1745). Todavia, foram de facto Filippo Gabrielli e Cosimo Paternostro a realizar estas peças tão prestigiosas: respetivamente a cortina central, o primeiro, e uma das laterais, o segundo, como se pode constatar da leitura das notas de pagamento, registadas entre 1748 e 1749: «a Filippo Gabrielli ricamatore à conto del ricamo d'oro che al presente stà facendo al Panno dà coprire il Quadro dell'Altare maggiore nella settimana Santa di colore pavonazzo» e «à Cosimo Paternostro altro ricamatore à conto del ricamo d'oro che presentemente stà facendo ad altro panno da ricoprire un quadro della settimana Santa colore Suddetto» (BA, ms. 49-IX-22, cc. 805 seg.). As duas cortinas custaram 1323 e 710 escudos romanos (Viterbo e Almeida: 58, n.º 12, e 59, n.º 13). O custo da outra cortina lateral, paga a Saturni, foi de 711 escudos (BA, ms. 49-VIII-19, fl. 179). **MT**



18.

Agostino Masucci (1691-1768)

Anunciação

Roma, c. 1742

Desenho sobre papel

36,4 x 26,4 cm

Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, inv. 03.Des.1357

Este desenho, vendido pela casa leiloeira Christie's em 2003, foi adquirido pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto como obra de Agostino Masucci, sendo proveniente da coleção de Ruth Rubinstein. Trata-se de uma composição para uma *Anunciação*, que evidencia uma estreita relação com aquela que se observa na Capela de São João Batista, sobretudo pelo posicionamento do anjo, igualmente colocado à direita, e ostentando panejamentos tratados com evidentes semelhanças. Diferente é a figuração da Virgem, colocada numa posição frontal relativamente ao anjo, que surge como que suspenso, enquanto no mosaico caminha sobre o pavimento. Eduardo Batarde publicou (2006) o desenho como obra de Masucci, efetuando uma comparação com diversas *Anunciações* setecentistas e sublinhando o seu caráter de esboço, com vista à elaboração de uma pintura. Posteriormente (2007), Zahira Véliz propôs uma diferente atribuição, em concreto ao pintor de corte espanhol Claudio Coello (1642-1693), relativamente a cuja obra notou uma particular afinidade quanto à dinâmica das formas e ao movimento dos panejamentos. Do nosso ponto de vista, esta última atribuição afigura-se incerta, sobretudo porque assenta essencialmente no tratamento concedido aos panejamentos do anjo. Com efeito, a sobreposição da primeira versão, realizada a sanguínea, e da posterior, efetuada a grafite, sugere um sentido de movimento apenas aparentemente semelhante ao do pintor espanhol e distante da maneira clássica e comedida de Agostino Masucci. De facto, na restante composição é reconhecível a maneira do pintor romano, designadamente no rosto do anjo, nos *putti* da parte superior da composição, no modo de conceber os panejamentos. Assim, consideramos estar perante um estudo para a *Anunciação* que serviu de modelo ao mosaico da Capela de São João Batista, pelo qual o pintor procurava uma solução relativamente ao posicionamento do anjo, aqui suspenso no ar, em voo, e que depois foi abandonada a favor de uma opção mais comedida e classicista, em busca, afinal, de um equilíbrio que as numerosas versões da pintura evidenciam. **CSS**



19.

Agostino Masucci (1691-1768)

Batismo de Cristo

Roma, c. 1742

Desenho a tinta sobre papel

30,5 x 21,1 cm

Budapeste, Szépművésti Múzeum (Museu de Belas-Artes), inv. K 88.2

O desenho foi publicado em 1958 por Fenoye e então considerado como sendo relativo à pintura oval da igreja romana de Santa Maria in Via Lata, que com a composição da Capela de São João Batista partilha o tema e o formato. Foi um dos primeiros contributos para o conhecimento da «mão» de Masucci, ainda que não tenha sido desde logo relacionado com o *Batismo de Cristo* de Lisboa. Esta relação é todavia reconhecível pelo formato oval e, sobretudo, pela presença da figura da Virgem, a qual correspondia a uma exigência específica da encomenda régia, insólita nas habituais figurações do tema e, com efeito, ausente no *Batismo* da Igreja de Santa Maria in Via Lata (alguns anos anterior: 1721-1724). Foi Andrea Czére quem notou a relação com a composição da Capela de São João Batista, realizada muitos anos mais tarde do que aquela destinada à mencionada igreja romana. Com efeito, ainda que atualmente a datação da série de telas de Santa Maria in Via Lata se encontre fixada nos anos de 1721-1724, subsiste uma grande distância temporal (relativamente à obra de Lisboa), durante a qual Masucci repetiu composições semelhantes, como se verifica, aliás, no que à *Anunciação* concerne, e que um elevado número de desenhos atesta.

Este desenho de Budapeste apresenta uma elaboração formal que se afigura anterior à do desenho da Galeria Albertina, de Viena. Com efeito, como observa Casale, no nó do panejamento preso pela mão do Batista, surgem diversos traços a lápis, depois confirmados à pena, evidenciando uma solução idêntica à que se reconhece no desenho de Viena.

A esta série do *Batismo*, documentada por este desenho de Budapeste, pelo desenho da Galeria Albertina, pela tela da Igreja de Santa Maria in Via Lata e pela variante realizada para a capela régia da Igreja de São Roque, que conhecemos também através do desenho do denominado *Álbum Weale*, e ainda pelo mosaico realizado por Mattia Moretti a partir do modelo de Masucci, deve ainda juntar-se a versão a óleo que se conserva na capela do Monte de São Miguel, publicada por Delaforce, de composição análoga ao mosaico da Capela de São João Batista.

Refira-se, igualmente, uma versão posterior pintada a óleo sobre tela, inédita, existente na Catedral de Terni. Apesar das difíceis condições de luz e da aplicação de um verniz que adultera a sua leitura, pode afirmar-se que se trata de uma tela de grandes dimensões, não uma versão última para a Capela de



São João Batista mas sim uma nova proposta da composição de Santa Maria in Via Lata. Tal circunstância evidencia como o modelo de Andrea Sacchi foi tomado como referência, não tendo a composição sofrido as alterações que Casale considerava terem sido introduzidas devido ao formato oval imposto por Santa Maria in Via Lata, o qual se reconhece, aliás, no modelo que Sacchi pintou para o batistério da Basílica de São João de Latrão, que na atualidade se encontra na Pinacoteca Vaticana. Tal facto deve ser entendido como um testemunho daquela procura da graça «correggesca» (de Correggio) que a corrente classicista desde logo propunha no início de Seiscentos. **CSS**

20.

Agostino Masucci (1691-1768)

Pentecostes

Roma, c. 1742

Desenho a tinta sobre papel

22,4 x 13,2 cm

Budapeste, Szépművésti Múzeum (Museu de Belas-Artes), inv. 2342

Este desenho foi pela primeira vez publicado por Czére e desde logo relacionado com o mosaico da Capela de São João Batista da Igreja de São Roque. A investigadora sublinhou a vibrante qualidade do desenho, o qual parece remontar a um momento anterior ao de Budapeste, que ostenta um aspeto mais acabado.

Segundo Casale, o desenho apresenta-se bastante seguro quanto à composição, reconhecendo-se, todavia, uma certa hesitação da parte do autor quanto ao posicionamento de alguns elementos, à esquerda. Casale nota ainda a ligação entre este desenho e a composição de Guido Reni para o fresco da abóbada da Sala das Damas do Palácio Vaticano. Trata-se de uma citação do modelo de Reni, ao qual o autor permanece fiel, não por incapacidade mas por receio de danificar um modelo então tido como perfeito.

Contudo, Masucci impõe ao modelo de Guido Reni uma simplificação da composição, marcada por um nítido classicismo, equilibrado e gracioso.

É de sublinhar neste estudo realizado a tinta sobre papel o traço vivaz e seguro, não obstante as pequenas correções introduzidas durante a construção da composição.

A datação deste exemplar pode obviamente fixar-se em torno de 1742, ano da encomenda do mosaico. **CSS**



21.

Agostino Masucci (1691-1768)

Pentecostes

Roma, c. 1742

Desenho aguarelado a sépia

41,3 x 27,4 cm

Amélia, Fundação Marcello Aldega, inv. 515/1981

O desenho a lápis negro e tinta castanha ostenta em baixo, ao centro, a seguinte inscrição: «Agostinus Masucci inven. et delin. Palmi romani d'architetto altezza palmi dodici scarsi, larghezza palmi sette». Trata-se, claramente, do desenvolvimento do modelo para o *Pentecostes*, que segue o precedente desenho a tinta, conservado no Museu de Budapeste. A deslocação da cabeça do apóstolo à direita da Virgem, já sugerido no desenho de Budapeste, constitui-se como a alteração mais significativa relativamente à versão anterior. Casale notou o nível de acabamento do desenho, com linhas de contorno e de claro-escuro que contribuem para a versão final da pintura. O classicismo evidencia-se no modo de conceber isoladamente as figuras, que surgem nítidas e distintas, como estátuas, seguindo as propostas de autores como Rafael e Guido Reni. A técnica e o nível de acabamento são comparáveis com os do desenho do *Batismo*, pertencente às coleções da Albertina de Viena, com o qual partilha, aliás, a nítida linha de contorno e o suave efeito de claro-escuro aguarelado.

A sua datação deverá ser fixada em torno a 1742, ano da encomenda e entrega da realização das três composições destinadas à Capela de São João Batista da Igreja de São Roque. **CSS**



22. a 24.

Anunciação («Quadro Laterale della Cappella»), **Batismo de Cristo** («Quadro del Retabolo della Cappella») e **Pentecostes** («Quadro Laterale della Cappella») **da Capela de São João Batista**

Representações dos painéis em mosaico de Agostino Masucci (1691-1768)

Libro degli Abozzi de Disegni delle Commissioni che si fanno in Roma per Ordine della Corte [di Portogallo], vulgo *Recueil Weale* ou *Álbum Weale*

Roma, 1744-1745

Desenhos à pena

22 x 31,4 cm

Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, Ms. 497, des. n.ºs 9, 8 e 10, fls. 27, 25 e 29

Entre as fontes iconográficas (mais ou menos) diretas para conhecer as encomendas de ourivesaria para a Basílica Patriarcal e para a Capela de São João Batista destacam-se os desenhos constantes, sobretudo, das coleções do Museu Nacional de Arte Antiga e da Secção de Iconografia da Biblioteca Nacional de Lisboa. No entanto, a peça mais importante é, indiscutivelmente, o denominado *Álbum Weale*. O volume em questão, após vicissitudes várias, que fizeram mesmo equacionar uma sua eventual destruição, consta, na atualidade, dos fundos da Biblioteca da École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris. Composto por 160 folhas numeradas (frente e verso) de 1 a 319, sob o título de *Libro degli Abozzi de Disegni delle Commissioni che si fanno in Roma per Ordine della Corte*, o *Álbum* consiste no minucioso registo, escrito e desenhado, das encomendas de obras de arte italianas destinadas a Lisboa e muito particularmente à Capela de São João Batista, que na globalidade do volume merece cerca de oito dezenas de desenhos.

Assim, e no que à obra da Capela concerne, dos desenhos das composições pictóricas de Agostino Masucci, a executar em mosaico para o altar e para os muros laterais, à componente escultórica — no contexto da qual emergem os relevos figurando a *Pregação do Batista no Deserto* e a *Visitação*, respetivamente de Bernardino Ludovisi e Carlo Marchionni —, passando pelos metais, que, pelo brilho, sublinham e enfatizam os vocábulos arquitetónicos a que se associam, tudo encontra expressão nos desenhos do *Álbum Weale*.

Todavia, é relativamente à coleção de ourivesaria da Capela que este *Libro degli Abozzi de Disegni...* se revela e assume como uma fonte preciosa que clarifica autorias das obras, pois no fólio que precede os desenhos a informação escrita refere explicitamente o ourives a quem a feitura da peça seria confiada. A articulação dessa informação com as marcas dos ourives e com aquelas da Contrastaria de Roma (Reverenda Câmara Apostólica), que as obras ostentam, permite fixar indubitavelmente autorias e estabelecer a respetiva datação com





22

precisão de um biénio (ritmo a que a marca da contrastaria da cidade pontificia era alterada).

Porém, e no que à coleção de ourivesaria da Capela de São João Batista diz respeito, a relevância do *Álbum Weale* e dos desenhos que o constituem reside essencialmente na possibilidade de permitir a visualização das peças desaparecidas, que, recorde-se, num total de 130, ascendem a 84, ou seja, quase o dobro das 46 sobreviventes. Só através dos desenhos do *Álbum* podemos hoje conhecer — na medida em que um registo desenhado o permite — peças tão importantes como, por exemplo, a custódia de ouro realizada pelo ourives Tommaso Politi (que foi também responsável, juntamente com Giovanni Felice Sannini, pela feitura de quatro dos seis castiçais da banquetta destinada ao uso solene, elaborada segundo projeto global de Angelo Spinazzi), a qual deteve notável impacto na produção nacional, facto que os diversos exemplares tipologicamente afins, datáveis da segunda metade de Setecentos e da autoria de ourives portugueses, bem evidenciam.



24

Quanto à questão da autoria dos desenhos constantes do *Álbum*, e como contributo à clarificação da mesma, importa recordar a afirmação de Jennifer Montagu, de 2007, de que muitos desses desenhos, correspondendo a obras a realizar por diferentes ourives, pertencem a uma mesma mão. Com efeito, a mesma autora identifica e associa vários desenhos ao ourives e incansável desenhador Giovanni Bettati, por exemplo. Ou seja, não pode estabelecer-se uma correspondência linear entre a autoria das peças, que o registo escrito revela, e a autoria dos desenhos (embora tal se verifique em alguns dos casos). Uma situação que coloca tal circunstância em evidência é a observação comparativa da lâmpada de Francesco Smith (desenho n.º 56, fl. 173) e daquela de Francesco Beislach (desenho n.º 63, fl. 189), que evidencia serem os desenhos feitos pela mesma mão ainda que correspondendo a duas obras de dois ourives distintos. **TLV**



3. Um Magnifico Senhor

Referido, na correspondência diplomática do núncio apostólico Mons. Lucas Tempí, como «um grande e magnífico senhor, afável e cheio de equilíbrio» (Chaves, 1983: 239), a D. Tomás de Almeida, primeiro patriarca de Lisboa, creditava-o um currículo notável na hora de ser designado, por indicação de D. João V, para ocupar o novo sólio prelatício lisboeta, que Clemente XI acabara de erigir, em 7 de novembro de 1716: nascido em 1670, filho dos condes de Avintes e graduado em Cânones pela Universidade de Coimbra, passara depois pelo Desembargo do Paço, pela Relação do Porto, pela Casa da Suplicação e pela Mesa da Consciência e Ordens, sendo elevado, em 1704, a chanceler-mor do Reino, por D. Pedro II, o que o integra por natureza, aos 33 anos, no círculo da governação. Ainda nesse ano assume as funções de secretário das Mercês e Expediente, em articulação com o secretário de Estado Diogo de Mendonça Corte-Real, no quadro da regência de D. Catarina de Bragança, rainha-viúva de Inglaterra, por ausência do monarca, a braços com a campanha da Guerra da Sucessão de Espanha, ofício exercido «com tal modo, e acolhimento das partes, que huma e outra Magestade se derão por tão bem servidas» (Sousa, 1953: 496), que, regressado o soberano, se vê provido em secretário de Estado, enquanto igualmente exerce, em paralelo, outra função numa área para a qual parecia revelar gosto especial: a de provedor das Obras do Paço e Casas Reais de Campo, na menoridade do seu titular, o conde de Soure (Pimentel, 2009a: 9-10).

Apresentado por D. Pedro II para a mitra de Lamego, onde seria confirmado em fins de 1706, logo vinte e um meses mais tarde seria nomeado, agora por D. João V, para a diocese do Porto, em ambas deixando rasto, a um tempo de uma elevada têmpera de governo e de um caráter munífico, refletido num mecenato fortemente personalizado, que não tardará a converter-se em marca pessoal (Pimentel, 2013: 8-19). Por esses anos, todavia, e a pretexto das mortes de D. Catarina (1705) e D. Pedro II (1706) e da aclamação, em inícios de 1707, do seu sucessor, uma nova faceta do prelado começa a ilustrar-se: a de coreógrafo das grandes cerimónias régias, fossem elas fúnebres ou festivas, atuação que desenvolve com o sentido agudo da sua relevância no exercício do poder. Na memória, com efeito, quedaria a *extraordinária pompa* com que realiza a sua entrada pública

no Porto, em novembro de 1709 (Sousa, 1953: 499), onde exerceria um grau de autoridade nunca antes concentrado num prelado, afinal o primeiro ensaio para a que, em 13 de fevereiro de 1717, haveria de fazer em Lisboa, formalizando a sua elevação à *excelsa dignidade* que D. João V acabava de criar (Sousa, 1953: 376-377).

De facto, nos 37 anos que haverão seguir-se, D. Tomás de Almeida deixaria, em torno da sua ação, um rasto eloquente de grandeza e de magnificência, como se esperava de quem devia assumir-se como materialização da própria majestade régia, tal como o *Rei Fidelíssimo* a idealizara. Polarizando a extraordinária máquina cerimonial que o monarca concentrava na Patriarcal, converter-se-ia numa *espécie de papa* (Carrère, 1798: 290) para uso particular da Corte portuguesa, corporizando as suas aparições públicas verdadeiros acontecimentos, na lógica de outorgar, por essa via, ao espetáculo áulico, o brilho que o monarca ambicionava e se via impedido de procurar nas grandiosas funções mundanas que, além-fronteiras, constituíam o seu cerne (Pimentel, 2003: 93-95). Assim o testemunharia Merveilleux, pelos meados do reinado, ao afirmar que «[a] magnificência com que o patriarca de Lisboa oficia ultrapassa a do Papa nos dias de maior solenidade. E posso dizê-lo com conhecimento de causa porque vi officiar um e outro» (Chaves, 1983: 222). É ainda essa aura que surpreendemos, anos mais tarde, no lastro já da herança que deixou: «Chegou o patriarcha. E que patriarcha! Tirante o papa, não ha no mundo senhor ecclesiastico que se apresente com tamanha pompa.» (Baretti, 1896: 30).

Morto aos 83 anos, em 1754, pouco mais de ano e meio antes de o terramoto de Lisboa reduzir a cinzas o que fora a opulentíssima sede do seu não menos magnífico sólio (a Basílica Patriarcal do Paço da Ribeira, convertida por Ludovice no luxuoso cenário da *Roma do Ocidente*), descansaria, por determinação sua, em campa rasa, no cruzeiro da Igreja de São Roque, a casa-mãe dos Jesuítas, de quem fora sempre confesso discípulo intelectual e aos quais, por isso mesmo, deixaria em legado a livraria. A curtos passos da Capela Real de São João Batista, que haveria de sobreviver ao cataclismo como padrão votivo do esplêndido palco do qual, por longos anos, ocupara o centro. **AFP**

25.

Tampa de Sepultura

Inscrição funerária e armas de D. Tomás de Almeida (1670-1754),
1.º Patriarca de Lisboa (1716) e Cardeal (1737)

c. 1754

Mármore negro, aplicações em latão

266 x 126 cm

Lisboa, Igreja de São Roque

O túmulo do patriarca de Lisboa, D. Tomás de Almeida, morto em 1754, uma luxuosa e digna laje, ornada do imponente escudo das suas armas, coroadas da tiara *papal*, seria obra da piedade de seus dois sobrinhos: o marquês de Lavradio e o homónimo D. Tomás, o *principal* Almeida, como membro, também ele, da sumptuosa cúria patriarcal. E a instâncias de ambos comporia o lente de Coimbra Filipe Maciel o competente e extenso epitáfio latino, onde — contas feitas ao seu imenso e complexo percurso terreal; ao singular papel que lhe coube desempenhar; aos seus dotes naturais; às circunstâncias em que houve de exercê-los e à trajetória inalterável que soube manter de *grande e magnífico senhor* — se inscreve a afirmação, provavelmente justa: «Estão de luto os príncipes, gemem os pobres, chora Portugal inteiro, entristece-se a religião. Só a piedade exultaria, se não temesse, mesmo sepultado, este homem tão ilustre.» AFP





4. O Tesouro

O denominado tesouro da Capela de São João Batista consiste nas coleções — de ourivesaria, têxteis, rendas e outros objetos — constantes da régia encomenda da própria Capela. A encomenda joanina de uma capela a ser realizada na cidade pontifícia na década de 40 de Setecentos foi um projeto global, muito além da obra a construir, e na qual se previa a aquisição de um importante conjunto de alfaias e paramentos que assegurasse o seu funcionamento num nível condizente com o desejável para uma capela régia do soberano Magnânimo. Nada na encomenda é descurado, nem mesmo os armários para acondicionar alfaias e paramentos quando os mesmos não estivessem em uso, os instrumentos necessários à feitura e corte de hóstias, os utensílios de manutenção das lâmpadas e outros destinados à limpeza, para além de pedaços de pedras várias pertencentes à obra da capela, reserva de elementos de substituição caso se danificasse alguma parte da dita. Com efeito, como conteúdo de uma das caixas, pode ler-se o seguinte: «*Varie Pietre mischie, dure, e tenere di tutte le qualità, che sono andate in opera della Cappella, e che si mandano per provvedimento, e supplemento, in caso che potessero bisognare.*»

O tesouro que se guardava numa sacristia própria da Capela — cuja localização foi recentemente determinada no contexto do complexo arquitetónico da Santa Casa da Misericórdia — encontra-se na génese do próprio Museu de São Roque. De facto, a administração da Capela — que ficou sempre a cargo de um elemento designado pelo Ministério da Fazenda — só é entregue à Santa Casa em 21 de setembro de 1892, pois a partir dessa data o tesouro passaria a estar exposto em permanência no «Museu do Tesouro da Capela de São João Batista». Foi em torno deste Museu do Tesouro — instalado na sacristia da Igreja de São Roque e aberto ao público em agosto de 1898 — que se concebeu o Museu de São Roque, tendo a renovação, que culminou na reabertura de 2008, recentrado o programa museológico nas coleções que constituem o tesouro da Capela.

Num texto publicado por Anna Candiago, em meados da década de 60 do século XX, podia ler-se que a coleção de ourivesaria da Capela de São João Batista da Igreja de São Roque se constituía como um conjunto artístico «di valore incalcolabile sia per ricchezza di materia che di perfezione di stile e di tecnica» e acrescentava-se que nem em Itália, em geral, ou mesmo em Roma, se pode encontrar — por estranho que possa

parecer — um conjunto de ourivesaria do *Settecento* capaz de proporcionar tão perfeita e harmoniosa fusão de elementos artísticos.

Com efeito, o conjunto de obras de ourivesaria barroca italiana que integra o tesouro da Capela de São João Batista revela-se único. As eventuais comparações com obras coevas e ou dos mesmos autores — fundamentais para um seu estudo e valorização plenos — só podem concretizar-se a título individual. Naturalmente que se encontram em Itália — e em Roma, em particular — obras coevas, realizadas pelos mesmos autores, pertencentes a idênticas tipologias e com evidentes afinidades morfológicas e decorativas; não se encontra todavia um conjunto que o seja verdadeiramente — desde o momento da sua idealização até à sua efetiva concretização — e possa, enquanto tal, funcionar como termo de comparação.

A situação mais aproximada, embora não se trate de um conjunto mas sim de uma reunião de peças cronologicamente muito próximas e que partilham algumas autorias com as da coleção da Capela de São João Batista, é a que se verifica com as obras de ourivesaria oferecidas pelo papa Bento XIV à Catedral de São Pedro de Bolonha, sua cidade natal. No tesouro da catedral reconhecem-se algumas peças afins às realizadas para a Capela de São João Batista, sendo que um turíbulo e uma naveta, do ourives Antonio Gigli, foram mesmo realizados para a capela de Lisboa, tendo depois — por ordem de D. João V, executada pelo embaixador Manuel Pereira Sampaio — sido oferecidos ao Sumo Pontífice, que, por sua vez, os ofertou à Catedral de Bolonha.

Encontramo-nos, assim, perante um conjunto excecional — talvez o mais relevante em termos nacionais e internacionais, destruído que foi o riquíssimo recheio da Patriarcal de Lisboa.

Por seu turno, o conjunto de paramentos têxteis revela-se igualmente excecional, não apenas pelo elevadíssimo número total de exemplares mas sobretudo por outros três fatores: o de existirem conjuntos (organizados segundo as cores litúrgicas e o uso, quotidiano, festivo ou solene) completíssimos quanto ao número de peças que os constituem; a sua qualidade artística (reconhecendo-se, através dos assentos de pagamento constantes dos livros de contabilidade da embaixada de Portugal em Roma, conservados na Biblioteca da Ajuda, os autores de cada peça); o seu notável estado de conservação (resultante do pouco uso que tiveram). TLV

44.

Luigi Vanvitelli (1700-1773) (arquiteto, autor do projeto), Felice Scifone (metalista), Lucino Celladini (carpinteiro) e Agostino Anciedoni (serralheiro)

Baldaquino da Capela de São João Batista

Roma, 1749-1750

Cobre dourado

275 x 275 x 92 cm

Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. MPr. 35

Realizado pelo metalista Felice Scifone, pelo serralheiro Agostino Anciedoni e pelo carpinteiro Lucino Celladini, o baldaquino destinado à Capela de São João Batista terá tido projeto do próprio arquiteto Luigi Vanvitelli.

Não se tratando de uma obra de ourivesaria, o baldaquino realizado em Roma para a Capela de São João Batista era, todavia, uma peça fundamental do cerimonial e do (inerente) aparato associados à capela régia da Igreja de São Roque. O baldaquino de altar, objeto entre a arquitetura e a escultura, destinava-se a cobrir (e proteger) a mesa de altar onde se celebrava a eucaristia.

Surgido nos primeiros tempos do Cristianismo (o primeiro de que há notícia teria sido erigido por Constantino para o altar da basílica romana de São João de Latrão, o qual assentaria em quatro colunas de prata), o tempo conferiu-lhe um crescente protagonismo, que culminou na realização do monumental baldaquino concebido para a Basílica de São Pedro do Vaticano por Gian Lorenzo Bernini (c. 1624-1633), obra que conheceu um sucesso que foi responsável pela proliferação e repetição de inúmeras variantes deste objeto.

O baldaquino da Capela de São João Batista apresenta uma decoração de caráter naturalmente simbólico (presença da pomba do Espírito Santo ao centro de um resplendor rodeado por nuvens, na parte interna da cobertura), mas também marcada pelas alusões têxteis (como aliás se verifica no próprio baldaquino berniniano da basílica vaticana), as quais conhecem particular tradução nas borlas que inferiormente rematam os lambrequins.

Devido ao seu caráter arquitetónico, o baldaquino foi uma das peças cuja execução em contexto romano foi mais estreitamente acompanhada desde Lisboa, sabendo-se que terá sido realizado de acordo com um desenho



daqui enviado (não se excluindo a eventual existência de um desenho prévio elaborado em Roma, depois redefinido na capital do reino, naturalmente).

Tal como outras peças destinadas à Capela, o baldaquino estava concluído em 1749 e a ele aludia Luca Antonio Chracas no *Diario Ordinario*, de 9 de agosto de 1749 (n.º 5001, p. 11): «Il celebre Professore Felice Scifone ottonaro ha terminato di lavorare un Baldachino di rame dorato, di eccellente disegno, e di grandezza per ogni parte riquadrato di pal. 11. L'Opera è riuscita di tal perfezione e maestria, che ha tirato il concorso delle genti geniali e intendenti ad osservarlo.» TLV

49.

Luís Francisco Xavier Teles de Melo

Inventário da Fábrica da Real Capela de São João Batista

1784

Livro manuscrito, encadernado e dourado

22 x 33,6 cm

Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, cota SCML/IG/SJB/01/Lv001

A Capela de São João Batista e o seu tesouro eram geridos por um administrador nomeado pelo Ministério do Reino. Assim foi até ao dia 21 de setembro de 1892, quando as chaves da Capela foram entregues à Santa Casa da Misericórdia de Lisboa. Na base desta cedência esteve a urgência do Estado em cortar despesas, devido à crise de 1892, e a recusa, desde 1888, de várias individualidades, como o bispo de Portalegre ou o chantre da Sé de Lisboa, em assumir a administração.

O período dos administradores (1760-1892) é fundamental para se entender o percurso que o tesouro teve até aos nossos dias. Foram cinco os administradores: Martinho Afonso de Sousa (1760-1776); Luís Francisco Xavier Teles de Melo (1784-1812); António de Lancastre Baharem (1812-1817); Joaquim Manuel de Moura e Mendonça (1817-1853), e José Maria de Almeida e Araújo Correia de Lacerda (1854-1888).

Este *Inventário* foi redigido em 20 de outubro de 1784 e assinado por Teles de Melo com o objetivo claro de documentar as existências no ato de posse. A mudança na administração não parece ter sido pacífica. O administrador anterior era um homem ligado a Pombal, autor de contas rigorosas, mas interrompidas, abruptamente, em 1777. A Capela parece ter ficado sem governo até à nova tomada de posse, em 1784. Durante esse interregno, muita coisa desapareceu, e é para salvaguardar Teles de Melo dessas faltas que se redigiu o *inventário*. O documento assume hoje uma grande importância no estudo do tesouro, pois revela que houve peças que desapareceram antes de 1784 e outras que desapareceram depois.

No primeiro caso incluem-se as peças mais valiosas: as de ouro maciço (a custódia, o cálice e patena, as duas galhetas, a píxide), as maiores, de prata dourada (a cruz processional, quatro lanternas, seis varas de palio, o lampadário com três lâmpadas, a maquina de exposição da custódia) e o sacrário em metal dourado. No segundo, temos os quatro relicários de prata branca, um apagador dourado, um vaso com tampa, derretido pelos franceses em 1808, e o frontal de altar em prata (incompleto já em 1784), derretido em 1815 para financiar o restauro de outras peças. **JMS**



56.

Antonio Ravazzi

**Caixa de Transporte das Alfaias da Capela de São João Batista
Encomendadas em Roma**

1741-1752

Madeira, veludo, couro e latão

62 x 102 x 50 cm

Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. Mb 812

Localizada por Maria João Madeira Rodrigues, foi atribuída a António Ravazzi, autor de caixas e contra-caixas para diversas peças, incluindo as da Patriarcal. A ser correta esta atribuição, será a única sobrevivente das 328 caixas, identificadas por Teresa Vale, que trouxeram de Roma o tesouro da Capela, entre 1741 e 1752.

Este transporte foi um processo logístico imenso. Os Alpes e os Pireneus, além dos salteadores de estrada e das dificuldades aduaneiras da França e da Espanha, determinaram que o percurso mais cómodo e seguro para Lisboa fosse por barco, partindo dos portos de Génova e Ripa de Roma.

O primeiro conjunto de 108 caixas foi expedido de Génova, em novembro de 1741, por Paolo Niccoli, procurador do Embaixador de Portugal em Roma, o Comendador Manuel Pereira de Sampaio. Em 21 de março de 1747, a Santa Sé isentou de direitos alfandegários o envio das remessas relacionadas com esta campanha, que passaram a ser feitas pelo porto de Ripa de Roma. A última remessa de 44 caixas ocorreu em 1752, já sob a gestão do padre jesuíta António Cabral, que sucedeu ao comendador Pereira de Sampaio, falecido em 1750.

Sendo obras de arte de grande qualidade e valor, houve um especial cuidado no seu acondicionamento, para evitar desastres. As peças de ourivesaria foram inseridas em estojos individuais, revestidos por dentro a veludo ou seda, por fora a marroquim avermelhado e com uma fechadura de segurança. Foram executados com a qualidade necessária para as manter acondicionadas no futuro, durante o tempo que não estivessem a uso, e, provavelmente, com uma estrutura onde as peças encaixariam na perfeição, de forma a evitar que se amassassem ou roçassem entre si durante o transporte. Estes estojos eram depois acondicionados em caixas individuais, que se pensa serem semelhantes ao exemplar que se preserva no Museu de São Roque, pois possui o interior amplo e revestido a veludo, e o exterior em couro com rebites metálicos. Finalmente, estas caixas com os seus estojos eram inseridas em outras caixas toscas de madeira, preenchidas no interior com desperdícios de tecidos e algodão, que serviam para o transporte no porão dos navios. **JMS**



57. e 58.

Leandro Gagliardi (1729-1804), ativ. Roma, 1749-1798

Turíbulo e Naveta da Capela de São João Batista

Roma, 1749-1751

Prata dourada

33 x 12,5 cm (98,5 cm – com corrente) – turíbulo; 19,5 x 21,5 x 8,8 cm – naveta;

13 cm – colher da naveta

Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. MPr. 21 e 22

A designação «turíbulo» deriva do termo latino *t(h)uribulum*, que significava vaso de incenso. O turíbulo é formado por três componentes: o recipiente em forma de vaso (contendo as brasas), a respetiva tampa (em torre), dotada de orifícios e que é passível de ser movida ao longo de correntes, e o manípulo.

Os primórdios da incensação com o turíbulo registam-se em Roma, nos séculos VII-VIII, como gesto honorífico ao papa, a outros dignitários eclesiásticos e ao livro dos Evangelhos, mas só a partir do século IX se passou a incensar o altar da missa, o clero e as oferendas. O gesto de incensar com o turíbulo assumiu um valor profundamente simbólico na alta Idade Média e manteve-se durante a Idade Moderna: o corpo do turíbulo aludia ao corpo de Cristo, as quatro correntes de suspensão simbolizavam as virtudes cardeais, enquanto o fogo se reportava ao Espírito Santo e o fumo perfumado significava as preces dos fiéis dirigindo-se ao trono de Deus. O turíbulo realizado pelo ourives Leandro Gagliardi (provavelmente com a colaboração de seu irmão Filippo) para a Capela de São João Batista apresenta uma profusa e generalizada ornamentação, constituída por folhas de acanto e cabeças de anjo. A parte intermédia ou central ostenta tratamento arquitetónico, com um corpo formado por colunas toscanas e entablamento de planta circular. A tampa surge coberta por conchas, folhas de acanto e cabeças de anjo, sendo esta decoração em tudo idêntica à que se observa no manípulo.

A naveta (do latim *naviculla*, diminutivo de *navis*, nave) relaciona-se funcionalmente com o turíbulo, na medida em que se constitui como o contentor do incenso. O uso da naveta como porta-incenso remonta aos séculos XIV e XV, substituindo, a partir de então, outras formas de recipiente. A naveta de Gagliardi apresenta a forma de um galeão com as armas portuguesas, e surge decorada com *putti*. Sobre o castelo da popa reconhece-se uma alegoria da Fé Católica; na proa observa-se uma cabeça de anjo, enquanto nos costados, cinzelados, se identificam representações de ondas. Na tampa, cujo remate se efetua com uma cabeça de anjo, reconhece-se um medalhão no qual se representa uma figura masculina segurando uma taça de onde se elevam chamas.



As peças estavam concluídas no mês de abril de 1750, a fim de substituírem idênticos objetos já realizados para a Capela de São João Batista pelo ourives Antonio Gigli e que haviam sido entretanto oferecidos pelo embaixador Pereira de Sampaio a Bento XIV, o qual, por sua vez, os ofertou à Catedral de São Pedro de Bolonha, em cujo tesouro ainda se podem apreciar. **TLV**

62.

Carlo Guarnieri (1710-1774?), ativ. Roma, 1745-1774

Relicário de São Félix da Capela de São João Batista

Roma, 1753-1754

Prata dourada

81 x 30 x 34 cm

Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. MPr. 17

Foram oito os relicários encomendados desde Lisboa por carta de 9 de março de 1744, constando da missiva detalhadas instruções quanto às formas a adotar e às relíquias que deveriam conter. Na carta enviada podia ler-se: «Para as funções festivas em que se quiser o altar com mayor pompa se querem oito ostensorios ou reliquiarios de prata dourada do melhor gosto, e com variedade na idéa, assim do Ornato como da forma, que he certo deverá de Algum modo seguir a figura das relíquias, as quaes se recomenda muito sejam não somente insignes, mas tãobem de sufficiente tamanho, para que se Conheça que houve igualmente empenho na especialidade das relíquias, e na grandeza do ornato.»

Os respetivos desenhos foram remetidos de Roma para o reino em 23 de janeiro de 1745, pelo embaixador Manuel Pereira Sampaio. No *Álbum Weale* reconhecem-se os desenhos de oito relicários, organizados segundo quatro tipologias, todos associados a Carlo Guarnieri (1710-1774?), a quem terá sido inicialmente confiada a sua execução. Porém, em data que se desconhece mas que será posterior a maio de 1748, a realização de quatro deles, em prata branca (hoje desaparecidos), foi confiada a Giuseppe Gagliardi. Os quatro relicários sobreviventes eram efetivamente dois pares de distinta morfologia e composição: um par concebido *ad urna* (de São Valentim e de São Próspero) e outro *ad tempio* (de São Félix e de Santo Urbano).

O relicário de São Félix, *ad tempio*, apresenta um corpo arquitetónico de quatro faces limitado por colunas helicoidais. Enquanto as faces anterior e posterior ostentam uma figuração de pórtico, nas laterais abrem-se nichos que albergam alegorias da Caridade e da Igreja Triunfante. Nas bases, entre grinaldas e conchas, reconhecem-se medalhões com cenas da vida do santo.

Quanto à componente figurativa — ou mais evidentemente escultórica, dos relicários realizados por Guarnieri —, Jennifer Montagu aventa a hipótese de que a mesma tenha sido concretizada com base em modelos executados por escultores, o que se revela muito provável tendo em consideração as características eminentemente escultóricas das bases das peças. Mais recentemente, foi-nos possível apurar com certeza o envolvimento de Giovanni Battista Maini na realização dos modelos da componente escultórica dos relicários e, muito concretamente, naqueles efetuados por Leandro Gagliardi



(embora seja nossa convicção que o mesmo se passou com os que foram realizados por Guarnieri, pois as oito peças eram idênticas e a elaboração dos modelos terá sido prévia ao trabalho dos ourives em qualquer delas). Com efeito, é integrada numa nota de despesa dos herdeiros de Giuseppe Gagliardi (m. 1749), de 24 de abril de 1752, que se reconhece a seguinte passagem: «Tutta la scultura delle Figure, e Putti di detti reliquiarij è Opera del Celebre Maini» e se identifica uma verba no montante de 150 escudos, relativa ao pagamento dos modelos dessas mesmas figuras «fatti dal Celebre Signor Maini». TLV

64. a 86.

Girolamo Mariani, bordador, e Francesco Giuliani, alfaiate

Paramento Litúrgico Vermelho para Missa Solene da Capela de São João Batista Composto por Pluvial, Pluviais (6), Casula, Dalmáticas (2), Estolas (3); Manípulos (2), Véu de Ombros, Véu de Cálice, Porteiras (2), Véus de Estante (3) e Pano de Púlpito

Integram também este paramento a Bolsa de Corporais (cat. 99), o Manípulo (cat. 100) e a Almofada de Missal (cat. 122)

Roma, 1744-1749

Seda, fio metálico prateado e fio metálico dourado

180 x 300 cm - pluvial; 145 x 290 cm - pluviais; 116 x 72 cm - casula;

106 x 140 cm - dalmáticas; 246 x 30 cm - estolas; 105 x 30 cm - manípulos;

240 x 100 cm - véu de ombros; 75 x 72 cm - véu de cálice;

250 x 175 cm - porteiras; 65 x 80 cm - véus de estante;

125 x 300 cm - pano de púlpito

Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. MT. 1, 3-8, 17-19, 29, 63-67, 106, 123, 124, 158-160 e 164

○ segundo dos aparatos solenes para a Capela foi realizado por Girolamo Mariani. Este mestre evidencia uma maneira encorpada e incisiva, propondo uma decoração preferencialmente geométrica e um relevo evidente, caracterizado pelo desenvolvimento de robustas folhas de acanto dispostas *a candelabra* (partindo estas de pequenos cestos, no pluvial maior) e pela presença de molduras, obtidas pela repetição de um motivo de voluta, de forma semicircular, ornada internamente, de um ou dos dois lados, por uma pequena flor de corola aberta. A voluta alterna ou enlaça-se com elementos mais caprichosos, constituídos por linhas assimétricas, quebradas e angulosas, filiadas num repertório próximo do rococó. Também a estrutura compositiva deste trabalho deriva da tradição do barroco romano, cuja linguagem característica fica bem expressa nas franjadas e encorpadas folhas de acanto, envoltas em amplas espirais, e nas volutas dispostas geometricamente, como se verifica, por exemplo, numa casula seiscentista profusamente bordada a ouro pertença da Igreja de San Marcello al Corso de Roma. Na Catedral de Bolonha conserva-se um aparato litúrgico solene muito semelhante, na cor e no número de peças que o constituem mas também pelos aspetos técnicos e formais que evidencia, designado *Parato di San Pietro*, doado em 1747 por Bento XIV, o qual foi realizado pelos mesmos anos e quase certamente pela mesma manufatura romana que elaborou as peças têxteis da Capela de São João Batista [Varignana (coord.), 1997: n.º 108]. **MT**



97. a 132.

Giuliano Saturni, Nicolo Bovi, Filippo Salandri, Filippo Gabrielli, Cosimo Paternostro, Carlo (e Margherita?) Abbondio, Giovanni Batta Salandri, Benedetto Salandri, bordadores, e Francesco Giuliani, alfaiate

Peças de Paramento - Bolsa de Corporais (12), Manípulos (12) e Almofadas de Missal (12) de Todos os Paramentos Litúrgicos da Capela de São João Batista

(branco e vermelho de missa solene; branco, vermelho, verde, roxo e rosa de missa festiva; branco, vermelho, verde, roxo e preto de missa quotidiana)

Roma, 1744-1749

Seda, fio metálico prateado e fio metálico dourado

30 x 30 cm - bolsas de corporais; 105 x 30 cm - manípulos;

53 x 41 cm - almofadas de missal

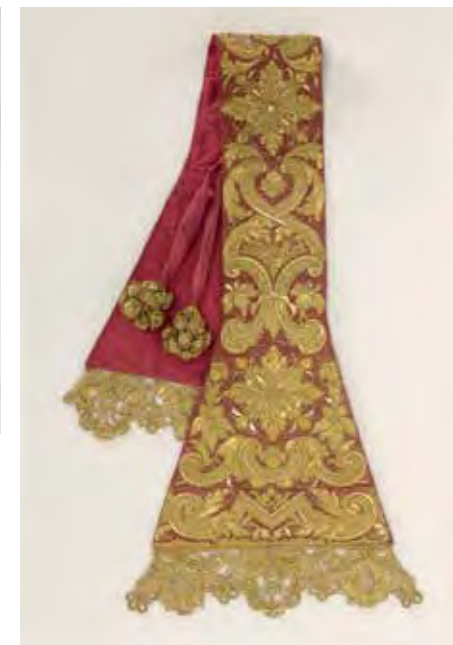
Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. MT. 26, 29-34, 36-47, 50, 51, 58, 60, 61, 68, 71, 73, 79, 80, 82, 84, 86 e 101-103

Do ponto de vista da sua utilização, a coleção têxtil da Capela de São João Batista preenche integralmente o espaço e o tempo da liturgia, dos faustosos cerimoniais em pontifical às funções quotidianas. A coleção é constituída por paramentos destinados ao uso solene, ao uso festivo e ao uso quotidiano.

Os dois paramentos para as funções solenes, completos e de idêntica riqueza, destinados às festividades correspondentes às duas dedicações da Capela são de cor branco-ouro (34 peças) — São João Batista (24 de junho) e de cor vermelho-carmesim (26 peças) — o Espírito Santo (*Pentecostes*).

Outros cinco conjuntos festivos de casula existem nas seguintes cores litúrgicas: branca (7 peças), vermelha (7 peças), verde (9 peças), roxa (10 peças) e rosa (9 peças), cada um com o respetivo frontal de altar. O tecido utilizado, tanto para os paramentos solenes como para aqueles festivos, todos bordados a ouro, é a seda laminada (*lama*) em prata e ouro.

Já os conjuntos para uso quotidiano (compostos de 40 peças), de cores branca, vermelha, verde, roxa e preta, são realizados em seda (*gorgorão*), com bordados também em seda amarela, cor do ouro, e dotados dos respetivos frontais de altar. Para além das vestes sacras, acompanhadas dos



elementos menores e daqueles destinados a vestir o altar, devem juntar-se ainda os aparatos destinados à decoração da Capela: em pares de porteiros brancas e vermelho-carmesins, bordadas a ouro, para combinar com os dois paramentos solenes e com os festivos de cor branca e vermelha, e ainda em outros pares, nas cores respetivas, para fazer conjunto com os outros paramentos de uso festivo (roxo, rosa e verde) e quotidiano, nos tecidos e cores correspondentes, ou seja, em seda laminada (*lhama*) para os primeiros e em seda mais simples (*amuer*) para os últimos. Integram ainda a coleção três «véus» ou cortinas para cobrir os quadros da Capela e de outras tantas bolsas para cobrir os crucifixos, a utilizar durante a Semana Santa.

A coleção evidencia um léxico ornamental oriundo dos mais variados e complexos motivos produzidos pela exuberante criatividade decorativa setecentista. Com efeito, aí se conjugam as *chinoiseries* com os caprichosos elementos do gosto *rocaille* francês, decantado a partir do rico repertório de arabescos e grotescos, então muito difundido nas oficinas e nas academias através das estampas dos *maitres ornemantistes*, com a medida, a harmonia e o naturalismo típicos da tradição renascentista italiana, de inspiração clássica, estes últimos interpretados e elaborados ao gosto barroco. **MT**



5. A Herança da Capela Real

Longamente entendida como obra espúria no meio artístico nacional, produto do consumo artístico joanino e da sua capacidade aquisitiva, «peça isolada no contexto artístico português [...] informada, quanto a espírito e sentimento, por uma cultura italiana» (Rodrigues, 1988: 17); dotada, quanto muito, de valor instrumental, na sua qualidade de «monumento que anuncia já o neoclassicismo» (França, 1987: 49), enquanto obra de importação, expoente de outro horizonte artístico, a história da Capela Real de São João Batista seria, sabemos-lo hoje, mais rica e complexa. Dinamizada a partir de 1742, como encomenda de extensão das encomendas, já de si prodigiosas, mobilizadas pela Patriarcal, num quadro onde se entrecruzam as delicadas negociações com Roma para obtenção do título de *Majestade Fidelíssima* (1748) e a inconveniência que para as mesmas resultava dos crescentes rumores sobre a baixa de rendimentos da Coroa portuguesa, seria submetida, desde a sua conceção, à disciplina imposta por Ludovice, o qual deverá ser associado à autoria do esplêndido recinto (Pimentel, 2000; Pimentel, 2008a).

Com o mesmo escopo, também a escolha de Masucci para a realização do programa iconográfico — colaborador de eleição dos projetos reais desde a década de 1720 e envolvido em paralelo no batistério da Patriarcal (Quieto, 1994a: 349-353) — obedece a igual critério. Enfim, a Ludovice, que tudo indica interviu já na projeção do baldaquino e lampadário, caberia a coordenação do reforço (de novo político) da encomenda, que resultaria, em 1744, da decisão de dotar a Capela de um esplêndido tesouro, consumada na expedição, em 9 de março, da *Relação das pegas de Ouro, e prata, etc^a, que se mandam vir de Roma para Serviço da nobilíssima Capella* (Vale, 2008: 236), por cujo intermédio, se associariam, em escala nunca vista, as dimensões de quantidade e qualidade: domínio este onde, não por acaso, se entrecruzarão muitos nomes que reconhecemos na Patriarcal.

Assim submetida no domínio arquitetónico ao padrão estético que há muito Ludovice implementara na programação das obras régias — por isso insiste no caráter *real* da Capela e no inegociável postulado de uma arquitetura *nobre, séria e rica* e despida de *caprichos pitorescos* —, não poderia a Capela Real deixar de contaminar o ambiente estético nacional, cujo centro ideológico partilhava com a Patriarcal a que se unia em congénita solidariedade.

E ambas, com efeito (ou a lição de Ludovice), se configurarão na origem da difusão, em Portugal, da estética particular das *capelas de mosaico* no âmbito de uma cadeia profissional que, entre o rococó e o neoclassicismo, de Mateus Vicente de Oliveira, discípulo de Ludovice, a Manuel Caetano de Sousa, sucessor de Mateus, e de Queluz à Bemposta, logrará transportar para a arte da talha a simulação faustosa dos mármore e do bronze dourado, fornecendo ao aro cortesão uma alternativa ao ambiente normalizado e cívico da arquitetura religiosa da Reconstrução (Pimentel, 2000: 161-162). Em simultâneo, e sempre nos limites da disponibilidade orçamental, André Gonçalves, romanizado, sem sair da pátria, na lição de seu mestre Temine e na contemplação da pintura italiana massivamente disseminada na capital pela magnanimidade régia, apropriar-se-ia, em reiteradas réplicas, da *Anunciação* masucciana, que reproduzia para uma clientela ávida do *romano*, mas resignada a um consumo de segunda mão (Machado, 1995: 166-168).

É, porém, na ourivesaria, que mais se comprova o enorme impacte da *encomenda prodigiosa* num legado que o é também do arquiteto-ourives: na obra, hoje criticamente firmada, do seu discípulo dileto, que lhe replicaria estro e formação — Mateus Vicente de Oliveira — e na influência renovadora gerada pela chegada da sumptuosa custódia de ouro da Capela, modelada por Angelo Spinazzi e que o tempo consumiu. Portadora de novidades formais (desde logo no caráter aéreo da glória que rodeia o viril e numa modelação mais ágil do vocabulário arquitetónico de herança seiscentista), repercutir-se-ia na própria evolução de Mateus, no sentido de um *classicismo gracioso* em que transfigura a lição do mestre, Ludovice. E que se glosa, em sinfonia deslumbrante, nos mais sumptuosos exemplares subsistentes, replicados da Sé à Bemposta e de Coimbra a Lervão: com isso fornecendo à arte de Corte em Portugal um último fulgor, a cruzar (como com o alemão) com a sua própria obra arquitetónica e o papel central que lhe competiria na passagem à talha da arte *de mosaico* (Pimentel, 2009b: 48-56). Monumento anunciador, pois, a Capela Real; mas de igual modo, coroa final da obra consolidada de Ludovice, em 43 anos de serviço a D. João V, «debuxando plantas, porfís e ornatos e fazendo modelos para as principais obras que o mesmo Senhor mandou fazer, assim neste Reino como for a dele» (Viterbo, 1988: vol. II, p. 101). **AFP**

133. e 134.

Manuel Caetano de Sousa, atrib.

Projetos para Uma Capela com Mármore Coloridos, n.º 1 e n.º 2

1801-1802

Desenhos à pena e aguada de tinta da China, aguarela a cores

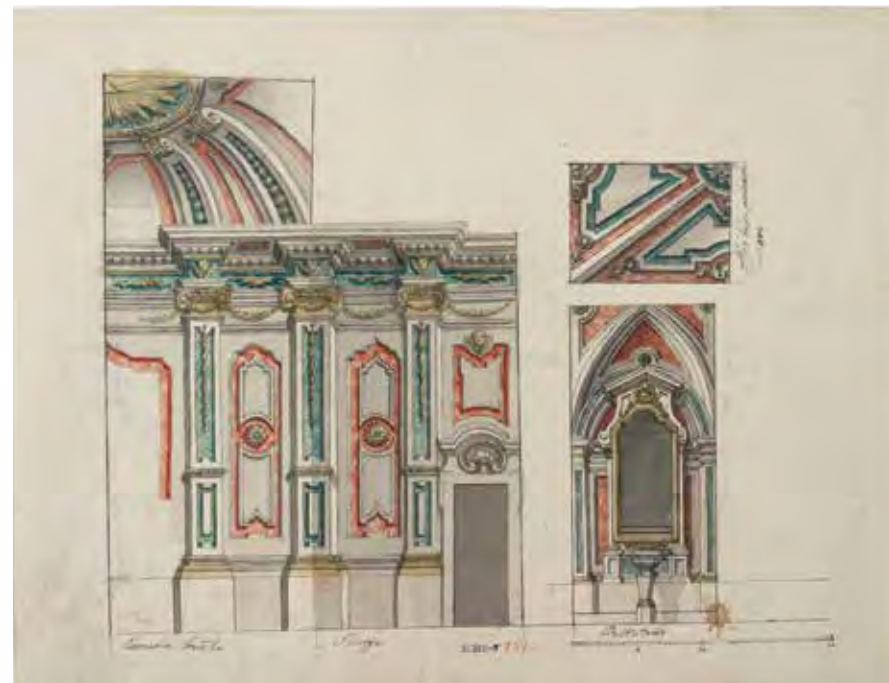
28,8 x 37,1 cm; 24,7 x 50,5 cm

Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 251 e 260 Des

Relacionados ao que tudo indica com programas não realizados, estes dois projetos, datáveis, pela marca de água presente num deles (cat. 133), referente a 1801, do ano que imediatamente antecede a morte do seu presumível autor, Manuel Caetano de Sousa, ocorrida em 1802, ilustram dois recintos eclesiais elaborados na mesma afinidade estética, de sedução pela interação dos mármore coloridos (com ou sem aplicações de bronze dourado), que Ludovice introduzira em Portugal, na esteira da sua formação romana e se difundiria na órbita do mecenato régio — de Évora a Mafra e da Basílica Patriarcal à Capela de São João Batista: num gosto progressivo por uma arquitetura intimista, onde a grandeza residia no esplendor dos materiais.

Semelhante conceito, que viria a desembocar nas designadas *capelas de mosaico* (compostas de pedras duras e semipreciosas entre aplicações de bronze), de que os dois últimos empreendimentos constituiriam os expoentes centrais, teria uma primeira transposição para o domínio (de sofisticada prática nacional) da arte da talha, em habilíssima simulação de *trompe l'oeil*, em anos próximos à dupla campanha da Patriarcal e de São João Batista e às ordens do delfim real, D. Pedro, no esplêndido interior da capela do Paço de Queluz, sua propriedade, realizada segundo projeto de Mateus Vicente de Oliveira, discípulo e auxiliar de Ludovice, com virtuosa execução de Silvestre de Faria Lobo — e, se a transposição à madeira fingida, em contexto de tal opulência patrimonial, denuncia o custo inatingível do autêntico *mosaico*, a diminuta (mesmo que persistente) disseminação destes interiores integrais fingidos bem comprova o circuito, ainda assim elitista, que semelhante prática exigia.

Na traça de Mateus Vicente, a arte de Ludovice, suspensa agora num *classicismo gracioso*, onde a herança romana se liberta pela manipulação das proporções, adquire agilidade e uma esbelteza nova, que denuncia o ambiente rococó em que se move, em franca expansão até ao terramoto e após ele refugiado no aro cortêsão. Em ambiente claramente epigonal, Manuel Caetano de Sousa prolongará ainda esta linhagem formal, ilustrando a fortuna clientelar do tema, tudo indicando serem seus ambos os desenhos e destinarem-se à transposição à madeira das propriedades plásticas dos mármore. **AFP**



137.

Joaquim Caetano de Carvalho (ourives)

Custódia da Patriarcal

Lisboa, 1758-1759

Ouro, diamantes, rubis, safiras, safiras rosas, esmeraldas, hessonites, vidros*
90,5 cm; Ø 32,5 cm

Lisboa, Sé Patriarcal - Tesouro, inv. 118

Um documento de 6 de abril de 1760 comprova a entrega que o ourives lisboeta Joaquim Caetano de Carvalho fez de uma «costodia de ouro de figura coadrada, com armas Reais e patriarcais nas fassias do pé...», hoje no tesouro da Sé de Lisboa, não permitindo, contudo, identificar o autor do seu risco. Pela documentação publicada (*Documentos*, 1935-1936) sabemos que um outro ostensório fora encomendado a Thomas Germain, patriarca da dinastia de ourives franceses (Silva, 2000), tendo o seu elogiado debuxo chegado a Lisboa em 12 de outubro de 1743 e começado a ser executado pelo ourives Pedro Silva. O terramoto de 1755 impediu a conclusão desta obra que, assim, não teve repercussão nos modelos e tipologias de custódias executadas nos anos seguintes em Portugal. A sua destruição bem como o desaparecimento do projeto e do executante impuseram nova encomenda, tendo sido reaproveitado o que restou das pedras preciosas da peça original, mas optando-se por diferente modelo.

É neste contexto e pela análise tipológica da custódia executada por Joaquim Caetano de Carvalho que encontramos o elo indiscutível entre esta peça e um outro exemplar executado para a Capela de São João Batista, do qual apenas nos resta o desenho que integra o *Álbum Weale* (cat. 135). A desaparecida alfaia de São João Batista deverá ter sido produzida antes de 1744 (data de compilação do referido *álbum*), sendo nela evidente um gosto à *romana* favorecido por João Frederico Ludovice, que terá feito anotações para adaptar este exemplar aos desejos da Corte portuguesa. Essas indicações garantiram o sucesso e propagação desta tipologia, depois replicada na custódia que virá a substituir o exemplar desenhado por Germain e que desapareceu no terramoto. Assim, a base da peça do tesouro da Sé de Lisboa, assente em quatro pés, caracteriza-se pela forte componente de escultura isenta mas, o que efetivamente a caracteriza, é a desmaterialização dos vários componentes da sua estrutura permitindo a sobreposição de três espaços vazados, tal como a descreve Vitorino dos Santos em 1760: «... hê composto, e transparente com coatro coarsellas, e nellas os coatro Evangelistas E no meyo arca do testamento... e na vasa mais acima que também hê transparente com a figura do pellicano no meyo... e o balallauste que também hê transparente, e tem o bom pastor no



meyo...». Esta tipologia funcionará como verdadeira cabeça de série, repetida em exemplares como os do Mosteiro do Lorvão (cat. 136) e da Igreja de Nossa Senhora do Socorro, hoje na Igreja de São João de Deus, em Lisboa (cat. 138). **LP e AF**

*Gemas identificadas por Rui Galopim de Carvalho.

141.

Mateus Vicente de Oliveira, atrib.

Custódia da Bemposta

Portugal, c. 1777

Desenho a lápis

72,5 x 33 cm

Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 473 Des

O rigor arquitetónico do desenho preparatório para a custódia da Bemposta levou a que muitos autores o aproximassem da obra do arquiteto João Frederico Ludovice. Efetivamente, não é descabida esta atribuição, visto que se pode colocar na tradição arquitetónica que será continuada pelo seu discípulo Mateus Vicente de Oliveira.

Na evolução tipológica das custódias do século XVIII os elementos que mais radicalmente se irão alterar são a base e o nó, que se densificam, sendo carregados por motivos diretamente transcritos da linguagem arquitetónica, tais como frontões contracurvados e grandes óculos, que facilmente podemos aproximar dos remates das torres-campanário da Basílica da Estrela, desenhadas pelo mesmo Mateus Vicente.

A fórmula encontrada por este mestre parece ter tido sucesso, na medida em que é possível deparar com uma sucessão de objetos litúrgicos que bebem inspiração direta neste modelo. Na própria Basílica da Estrela, um ostensório do Sagrado Coração de Jesus (cat. 143) replica numa versão mais contida o perfil do exemplar da Bemposta. Para além desta, as custódias da Igreja de Santo António da Sé (cat. 144), para onde Mateus Vicente também trabalhou, bem como da Igreja da Conceição Velha (cat. 145) e de São Vicente de Fora, da coleção do MNAA (cat. 148), comungam do mesmo modelo primitivamente criado por este arquiteto.

O cuidado que este desenho revela chega ao detalhe de apontar o espaço para a colocação das pedras preciosas, escolhendo-as, com rigor, pelo seu sentido eucarístico mais do que apenas decorativo e, assim, de acordo com o próprio programa eucarístico dos elementos escultóricos, sobrando ainda espaço para uma harmonia cromática que se coaduna de forma perfeita com o gosto da joalheria da época.

Do confronto que se pode estabelecer entre este desenho preparatório e a custódia da Bemposta revelam-se algumas alterações, nomeadamente a nível da seleção final das pedras preciosas, que se explica pela liberdade do joalheiro Adam Gottlieb Pollet e pelas gemas que estariam disponíveis, de facto, à data da execução da peça. **LP e AF**



142.

Mateus Vicente de Oliveira, atrib., e Adam Gottlieb Pollet

Custódia da Bemposta

Portugal, c. 1777

Prata dourada, diamantes, rubis, esmeraldas, safiras, ametistas, crisoberilos, topázios, topázios rosas, topázios incolores*

97 x 33 cm

Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1 Our

O recorte formal da custódia proveniente da igreja do Palácio da Bemposta entronca numa genealogia de desenhos que teve longa fortuna ao longo do século XVIII.

É conhecido e documentado o trabalho do arquiteto Mateus Vicente de Oliveira (Pimentel, 2009) como desenhador de ourivesaria na esteira de seu mestre, João Frederico Ludovice, para, pelo menos, três peças: a custódia e a cruz processional da capela da Universidade de Coimbra (cat. 140 e 149) e a custódia do Mosteiro do Lorvão (cat. 136). Tendo como ponto de partida o exemplar da Patriarcal, constata-se que esta tipologia tenderá a evoluir para um desenho mais arquitetónico, bem evidente na custódia da Bemposta, acompanhando a importância dos encargos projetuais de Mateus Vicente e a sua responsabilidade na conceção de interiores, das alfaias e de todo o mobiliário litúrgico associado.

Como arquiteto da Casa do Infantado, Mateus Vicente encontrava-se, à época, a trabalhar no projeto do Palácio de Queluz, sendo assim natural a encomenda do desenho para uma custódia da capela do Paço da Bemposta. Já em 1759 tinha desenhado a base e respetiva peanha para assentar uma custódia nesta capela, como será revelado por Eduardo Alves Marques (no prelo). Ambos os palácios pertenciam à Casa do Infantado, encabeçada, à altura, pelo infante D. Pedro — referido como o comitente da «custódia rica» pelo joalheiro Adam Gottlieb Pollet (Silva, 2000). Este joalheiro orgulha-se, no seu testamento (Sousa, 1997), de ser o executante da custódia da Bemposta, sendo esta autoria recentemente confirmada pela descoberta na base da peça da sua assinatura, da referência a D. Pedro III e da data «13 Mayo 1777», dia da aclamação deste monarca. **LP e AF**

*Gemas identificadas por Rui Galopim de Carvalho.



149.

Mateus Vicente de Oliveira

Cruz Processional da Capela da Universidade de Coimbra

1758

Prata

238,6 cm

Universidade de Coimbra, inv. MASUC III. 13

A importância a um tempo formal e epistemológica da cruz processional da capela da Universidade de Coimbra resulta da possibilidade rara da sua completa documentação. Por esta, com efeito, se comprova que a determinação do reitor-reformador D. Francisco da Anunciação, em 1754, de mandar fazer «hum novo Ostensorio p.^o a Exposição do Santíssimo Sacram.^{to}» e, bem assim, «huma cruz de prata á moderna p.^o hir nas procissões da capella como a q ha no Rial mosteiro de Santa Cruz», viria a ser satisfeita em 1758, ano em que são pagos a Mateus Vicente de Oliveira, respetivamente, 123 475 réis «para a importância da custódia p.^o a Capp.^o» e 85 040 réis «para a despeza da Crus p.^o a mesma Cap.^o» e, bem assim, que igualmente a custódia deveria ser feita «á moderna [...] como a que ha no Rial mosteiro de Santa Cruz» — felizmente subsistente.

Por esta via, com efeito, adquiria nova consistência a relação já estabelecida pela historiografia sobre a participação de Mateus Vicente (sobre o qual, em finais da década de 40, o respetivo processo de habilitação para familiar do Santo Ofício esclareceria que «vive de sua ocupação que tem de riscar em casa de Frederico»), à semelhança de seu mestre Ludovice, na projeção de obras de ourivesaria, desde logo no âmbito dos seus sucessivos cargos profissionais e das empresas com eles relacionadas (como a Universidade de Coimbra ou o Mosteiro de Lorvão) — do mesmo passo que, a súbita comprovação da sua autoria sobre duas importantes custódias (Universidade e Santa Cruz) e o reportório formal entre ambas ilustrado (glosado com objetiva versatilidade mas em quadro de encomenda sucessivamente emulativa), a que acresce a documentada autoria da custódia do Paço Real de Salvaterra (perdida), projeta uma luz súbita sobre uma ampla panóplia de obras desta natureza, que se contam entre as melhores que em Portugal se produziram no 3.^o quartel do século XVIII — e onde, não por acaso, se surpreende o lastro da extraordinária custódia de ouro da Capela de São João Batista.

Mais vincadamente arquitetónica na modelação do nó, de secção triangular e nítida fidelidade borrominiana, a cruz processional de Coimbra, cuja linguagem, não obstante, repercutiria na modelação das custódias, tem a objetiva virtude de alargar o círculo das obras ideadas por Mateus para além do esplendoroso núcleo de magníficos ostensórios que se procurou reunir nesta mostra. **AFP**



152.

Píxide

c. 1750-1770

Prata dourada

34,1 cm; Ø 13,1 cm

Coimbra, Museu Nacional de Machado de Castro, inv. MNMC 6715

Datável de c. 1750-1770, a píxide do Museu Nacional de Machado de Castro, ostentando a marca da Contrastaria de Lisboa, constitui-se como bom exemplo da influência italiana reconhecível entre os ourives da capital, resultante não apenas da circulação de gravuras e desenhos mas, também, da presença das próprias peças italianas entre nós.

Esta influência da ourivesaria barroca italiana sobre a produção nacional de Setecentos fez-se sentir em diferentes níveis, nomeadamente: um nível mais generalizado, que consiste na utilização de vocábulos e soluções decorativas importados das peças italianas, entre as quais emerge com naturalidade a presença de uma componente escultórica evidente, e que poderá designar-se, por comodidade operativa, «influência genérica»; um outro, situado já no âmbito da reprodução (mais ou menos próxima do modelo original italiano), de morfologias e soluções de composição, e que poderá ser referido como «reprodução de modelos».

Esta píxide, realizada por um ourives da capital, não identificado por a sua marca se apresentar ilegível, evidencia, assim, aspetos que traduzem uma influência genérica da ourivesaria italiana da primeira metade de Setecentos: a presença de uma componente escultórica evidente, acima referida, como as figurações antropomórficas, por vezes em *ronde bosse* (anjinhos, virtudes, etc.); uma composição inspirada de forma direta em peças ou em gravuras de peças italianas (não sendo sempre possível reconhecer com clareza ou precisão a fonte, mas compreendendo-se com facilidade a existência de um modelo de composição que funcionou como «guião»); o recurso a uma gramática ornamental específica, utilizada no âmbito da produção italiana.

Não deixando de se constituir como uma peça particular — sobretudo do ponto de vista da morfologia, muito concretamente da copa, cujo corpo se apresenta cilíndrico —, a píxide do museu de Coimbra assume-se, igualmente, como um exemplo de influência italiana pela componente escultórica que ostenta e, em particular, pelo tratamento volumétrico e dinâmico dessa mesma decoração esculpida. **TLV**



158.

André Gonçalves (1685-1754)

Anunciação

1751-1760

Óleo sobre tela

178 x 110 cm

Coimbra, Seminário Maior da Sagrada Família

A *Anunciação*, realizada por André Gonçalves (1685-1762) na década de 1750 para a capela da mesma invocação do Seminário Maior de Coimbra, edificado a partir de 1748 pelo bispo-conde D. Miguel da Anunciação (ex-cónego regente de Santa Cruz), constitui, com a que se guarda no Museu Nacional de Machado de Castro e a da Misericórdia conimbricense, a mais perfeita das três versões realizadas pelo pintor para três instituições da mesma cidade, a partir da que Agostino Masucci criara, por encomenda de D. João V, para a Capela de São João Batista e que Mattia Moretti passaria ao mosaico — grupo a que deverá ainda acrescentar-se a da Igreja das Mercês de Lisboa, provável encomenda da família Pombal. Seguindo de perto (por incluir a representação do Padre Eterno) a versão do MNAA (em depósito no Museu de São Roque) (cat. 45), esta recorrente reprodução da pintura ilustra exemplarmente o êxito público da obra (ilustrado ainda na ampla série de variantes e modelos conservada), após a sua chegada a Portugal, ainda na década de 1740, constituindo, aliás, a *Anunciação* o único mosaico presente na inauguração da Capela, em 13 de janeiro de 1751.

Efetivamente, à escolha de Masucci como executante do programa iconográfico do pequeno mas sumptuoso templo (bem como do batistério da Patriarcal, que a doença o impediu de executar), não terá sido estranha a harmonia, idealizada por Ludovice, entre a sua expressão, de um barroco temperado de acentuado classicismo e o seu próprio conceito de *arquitectura nobre, séria e rica*, e que explica ser este, na verdade, o único ponto do empreendimento isento de tensões. Por outro lado, Gonçalves, iniciado com 16 anos na oficina de António de Oliveira Bernardes, mas que consolidaria a sua formação com o genovês Giulio Cesare Temine, constituiria o mais prestigiado artista português da sua geração, ilustrado por encomendas reais para Mafra (1730) e pelo exercício de cargos oficiais, desde logo na Irmandade de São Lucas, cuja mesa integra desde 1712 a 1754 e, nesse sentido, amplamente solicitado pelas mais ricas instituições, como seria justamente o caso do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.

Sem sair do Reino, a sua facilidade compositiva e virtuosismo cromático e a formação que adquire no convívio com a grande pintura italiana que alimentava a encomenda régia convertem-no no pintor dileto do círculo



aristocrático-eclesiástico que gravitava na orla da Corte e que, sem capacidade para a aquisição direta no mercado italiano, beneficia, por seu intermédio, da atualização estética que objetivamente ambicionava. A reprodução pelo artista da poética *Anunciação* de Masucci cumpriria esse papel mediador, respondendo à pressão do mercado, ao mesmo tempo que ilustra cabalmente o impacto no domínio da pintura religiosa do prestígio adquirido pela *encomenda prodigiosa* de São Roque. **AFP**

159.

D. João V, Protetor das Letras, Artes e Ciências

Reprodução do original em mármore (1748), de Alessandro Giusti (1715-1799)

1902

Gesso e madeira dourada

120 x 80 cm

Museu Militar de Lisboa, inv. MML00391

Em 1747, no próprio ano da chegada de Giusti, realizaria o artista, com destino à livraria do complexo monástico palatino das Necessidades, o busto marmóreo do monarca, assente em plinto provido da competente legenda laudatória (hoje no Palácio Nacional de Mafra), figurado como protetor das letras, artes e ciências, constituindo imagem epigonal e eloquente do longo reinado, prestes a findar: por esse modo adquirindo o sentido explícito de um testamento moral e visual, atenta a relevância que estas três matérias haviam ocupado na sua ação governativa.

Discípulo de Sebastiano Conca (a quem caberia concluir, por impedimento deste, o projeto de Masucci para o grande quadro do batistério da Patriarcal) e tendo sido responsável por quatro relicários do tesouro da capela real, o escultor seria contratado com o objetivo de coordenar a montagem do esplêndido recinto, aportando a Lisboa nesse mesmo ano, precedido de encomiásticas referências. Assim sendo, é bem possível que a obra fosse ainda trabalhada em Roma, mediante modelo (perdido) que funcionaria no mesmo quadro de *carte-visite* que se afigura possível reconhecer, trinta anos antes, no retrato de *D. João V com a Batalha do Cabo Matapão*, de Domenico Duprà, presente nesta exposição (MNAA). Efetivamente, foram já ressaltadas as relações da figuração real com arquétipos havia muito fixados e de circulação corrente, como em gravuras ou na dobra de ouro de 16 escudos, cunhada em 1731.

Imagem poderosa, teatral, quase obsessiva, na sua ilustração voluntariosa do monarca absoluto, senhor de *auctoritas* e *potestas*, que simbolicamente quis legar-se à posteridade no papel de protetor das letras, artes e ciências, figuradas na panóplia que rodeia a base, em óbvia sintonia com a retórica gravada das alegorias, a passagem ao mármore (obviamente já praticada localmente) comprova a eficácia da proposta. Sobre a valorização de autor e obra, por seu turno, testemunha exemplarmente o opulento soldo de 60 000 réis mensais com que, concluída a instalação da Capela, seria estabelecido em Mafra, por D. José I, à frente da magna empresa de substituição das pinturas danificadas da basílica: em eloquente contexto ainda do mecenato real de D. João V. A escultura que nos ocupa será a cópia, em madeira e gesso, feita a partir do original de mármore (com



destino a servir à elaboração do competente molde em terracota), no quadro da réplica do busto, em bronze, autorizada por D. Carlos I, em 1902, por iniciativa de Francisco Ribeiro da Cunha, no âmbito da exposição do tesouro da Capela de São João Batista, que entre 1898 e 1906 estaria patente na sacristia da Igreja de São Roque. **AFP e JMS**



Totalidade de Peças em Exposição



1.
Peter Anton von Verschaffelt (c. 1710-1793), escultor autor do projeto, e Simone Miglié (1679-1752), ativ. Roma, 1720-1752, ourives

Lampadário da Capela de São João Batista

Roma, 1749-1751

Prata dourada

125 cm

Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. MPr 29



2. a 8.
Antonio Arrighi (1687-1776) ativ. Roma, 1733-1776

Banqueta de Uso Quotidiano da Capela de São João Batista

Roma, c. 1749-1750?

Bronze dourado e lápis-lazúli

164 cm - cruz; 119 cm, 114 cm e 106 cm - castiçais maiores, médios e menores

Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. MPr 37 ao 43



9. a 11.
Sacras de Uso Quotidiano da Capela de São João Batista

Destaque p. 34

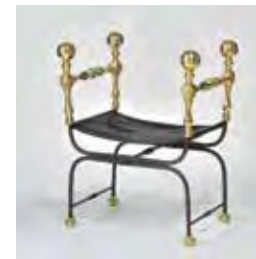


12.
Confessionários (par) da Capela de São João Batista

Destaque p. 36

13.
Faldistório da Capela de São João Batista

Destaque p. 38



14.
Supedâneo do altar da Capela de São João Batista

Destaque p. 40



15.
Anunciação
Destaque p. 48



16.
Cortina para cobrir o Quadro Central da Capela de São João Batista na Semana Santa

Destaque p. 50





17.
Filippo Gabrielli, Cosimo Paternostro
e Giuliano Saturni (?)
**Cortina para Cobrir os Quadros Laterais
da Capela de São João Batista na Semana Santa**
Roma, 1748-1749
Seda e fio metálico dourado
290 x 215 cm
Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia
de Lisboa, inv. MT 156



18.
Anunciação
Destaque p. 52



19.
Batismo de Cristo
Destaque p. 54



20.
Pentecostes
Destaque p. 56

21.
Pentecostes
Destaque p. 58



22. a 24.
Anunciação («Quadro Laterale della Cappella»),
Batismo de Cristo («Quadro del Retabolo della
Cappella») e **Pentecostes** («Quadro Laterale della
Cappella») da **Capela de São João Batista**
Destaque p. 60



25.
Tampa de Sepultura
Destaque p. 68



26.
**Placa com a Autorização de Reprodução do Busto
de D. João V**
1902-1906
Prata e madeira
29,5 x 16,2 cm
Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia
de Lisboa, inv. Or. 692





27.
Alessandro Giusti (1715-1799)
Busto de D. João V Protetor das Artes e das Ciências
Cópia do original em mármore de 1748
Lisboa, 1902
Bronze
110 x 85 cm
Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. Esc. 151



28.
Antonio Gigli (c. 1704-1761?), ativ. Roma, 1724-1756
Cálice da Capela de São João Batista
Roma, 1746-1748
Prata dourada
29 cm
Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. MPr. 24



29.
Antonio Gigli (c. 1704-1761?), ativ. Roma, 1724-1756
Vaso de Comunhão da Capela de São João Batista
Roma, 1749-1751
Prata dourada
36 cm; Ø 16,4 cm
Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. MPr. 23



30.
Antonio Gigli (c. 1704-1761?), ativ. Roma, 1724-1756
Galhetas (par) e Salva da Capela de São João Batista
Roma, 1748
Prata dourada
17,8 x 12 x 6,3 cm - galhetas; 27,5 x 21,2 cm - salva
Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. MPr. 11

31.
Antonio Gigli (c. 1704-1761?), ativ. Roma, 1724-1756
Campainha da Capela de São João Batista
Roma, 1746-1748
Prata dourada
21 cm; Ø 9,2 cm
Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. MPr. 25



32.
Antonio Gigli (c. 1704-1761?), ativ. Roma, 1724-1756
Purificador da Capela de São João Batista
Roma, 1746-1748
Prata dourada
10 cm; Ø 17 cm
Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. MPr. 26



33.
Antonio Gigli (c. 1704-1761?), ativ. Roma, 1724-1756
Apagador da Capela de São João Batista
Roma, 1746-1747 ou 1748-1749
Prata dourada
12 cm; Ø 8 cm
Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. MPr. 30



34.
Francesco Smith (1702-1770), ativ. Roma, 1723-1770
Hostiário da Capela de São João Batista
Roma, 1748
Prata dourada
8 cm; Ø 9 cm
Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. MPr. 34





35.
Agostino Speranza, tapeceiro, e Biaggio Chicci,
pintor

Tapeçaria da Capela de São João Batista

Roma, c. 1747-1750

Sedas policromas, fios metálicos dourados
e prateados

560 x 352 cm

Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia
de Lisboa, inv. MT. 165



36.
Antonio Arrighi (1687-1776), ativ. Roma, 1733-1776
Frontal de Altar (com representação do Apocalipse)
da Capela de São João Batista

Roma, 1749-1750

Prata, bronze dourado e lápis-lazúli

230 x 112 cm

Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia
de Lisboa, inv. MPr. 10



37. a 43.
Angelo Spinazzi (1693-1785/9), ourives, autor e
executante do projeto, Giovanni Felice Sanini
(1727-1787) e Tommaso Politi (1717-1796), ourives
executantes

Banqueta de Uso Solene
da Capela de São João Batista

Roma, 1749-1750 (?)

Prata dourada

202 x 74 x 30cm - cruz; 109 x 36 x 36 cm,
102 x 33 x 33 cm e 91 x 27 x 27 cm - castiçais
maiores, médios e menores

Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia
de Lisboa, inv. MPr. 3 a 9



44.
Baldaquino da Capela de São João Batista
Destaque p. 74

45.
Agostinho Masucci (1691-1768)

Anunciação

1744-1750

Óleo sobre tela

261 x 180 cm

Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia
de Lisboa (depósito do Museu Nacional de Arte Antiga,
inv. 139 Pint)



46. a 48.
Antonio Vendetti (1699-1796),
ativ. Roma, 1737-1760 (?)

Sacras (3) de Uso Solene
da Capela de São João Batista

Roma, 1751-1752

Prata e prata dourada

49 x 53 x 9,5 cm - central; 42 x 33 x 6 - laterais

Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia
de Lisboa, inv. MPr. 18, 19 e 20



49.
Inventário da Fábrica da Real Capela
de São João Batista

Destaque p. 76



50.
Canon Romano da Capela de São João Batista

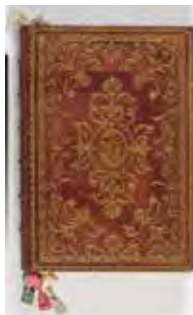
1745

Couro gravado e dourado

30,5 x 43 cm

Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia
de Lisboa (depósito do Arquivo Histórico da Santa Casa da
Misericórdia de Lisboa, cota L.A. Mp XVIII, 113)





51.
Evangelário da Capela de São João Batista
 1746
 Couro gravado e dourado
 30,5 x 42 cm
 Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa (depósito do Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, cota L.A. Mp XVIII, 112)



52.
Missal Romano da Capela de São João Batista
 1735
 Couro gravado e dourado
 27,5 x 40,5 cm
 Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa (depósito do Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, cota L.A. Mp XVIII, 115)



53.
Epistolário da Capela de São João Batista
 1746
 Couro gravado e dourado
 30 x 42 cm
 Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa (depósito do Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, cota L.A. Mp XVIII, 985)



54.
 Vincenzo Belli (1710-1787), ativ. Roma, 1741-1787
Lavanda e Gomil da Capela de São João Batista
 Roma, 1746-1748
 Prata dourada
 54 x 42,5 x 4 cm – lavanda
 28,5 x 14 x 13,5 cm – gomil
 Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. MPr. 27 e 28

55.
 Giovanni Felice Sanini (1727-1787),
 ativ. Roma, 1747-1787
Castiçais (par) de Credência
da Capela de São João Batista
 Roma, 1748 (?)
 90 cm
 Prata dourada
 Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. MPr. 13



56.
Caixa de Transporte das Alfaias
da Capela de São João Batista
 Destaque p. 78



57. e 58.
Turíbulo e Naveta
da Capela de São João Batista
 Destaque p. 80



59.
 Carlo Guarnieri (1710-1774?), ativ. Roma, 1745-1774
Relicário de São Valentim
da Capela de São João Batista
 Roma, 1753-1754
 Prata dourada
 89 x 45 x 35 cm
 Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. MPr. 14





60.
Carlo Guarnieri (1710-1774?), ativ. Roma, 1745-1774
**Relicário de São Próspero
da Capela de São João Batista**
Roma, 1753-1754
Prata dourada
89 x 43 x 35 cm
Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia
de Lisboa, inv. MPr. 15



61.
Carlo Guarnieri (1710-1774?), ativ. Roma, 1745-1774
**Relicário de Santo Urbano
da Capela de São João Batista**
Roma, 1753-1754
Prata dourada
81 x 30 x 34 cm
Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia
de Lisboa, inv. MPr. 16



62.
**Relicário de São Félix
da Capela de São João Batista**
Destaque p. 82



63.
Agostino Valle
**Moldura de Frontal de Altar
da Capela de São João Batista**
Roma, c. 1744-1751
Bronze dourado
228 x 110 cm
Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa,
inv. MPr. 44

64. a 86.
**Paramento Litúrgico
Vermelho para Missa
Solene da Capela
de São João Batista**
Destaque p. 84



87.
**Roda de Alva para a Paramentaria
da Capela de São João Batista**
Bruxelas, Barbante (?), 1744-1745

Linho
364 x 24 cm
Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia
de Lisboa, inv. Rt 5



88.
**Roda de Alva para a Paramentaria
da Capela de São João Batista**
Bruxelas, Barbante (?), 1744-1745

Linho
376 x 34 cm
Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia
de Lisboa, inv. Rt 7



89.
**Roda de Sobrepeliz para a Paramentaria
da Capela de São João Batista**

Itália, Lombardia, meados do século XVIII
Linho
240 x 25 cm
Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia
de Lisboa, inv. Rt 25





90.
Orla de Corporal para a Paramentaria da Capela de São João Batista
Flandres, tipo Valenciennes, 1744-1745
Linho
264 x 6 cm
Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. Rt 59



91.
Orla de Corporal para a Paramentaria da Capela de São João Batista
Flandres, 1744-1745
Linho
316 x 4 cm
Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. Rt 50



92.
Orla de Toalha de Altar da Capela de São João Batista
Flandres, tipo Mâlines, 1744-1745
Linho e seda
496 x 5 cm
Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. Rt 36



93.
Roda de Alva para a Paramentaria da Capela de São João Batista
Bruxelas, Barbante (?), 1744-1745
Linho
364 x 24 cm
Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. Rt 6



94.
Roda de Alva para a Paramentaria da Capela de São João Batista
Bruxelas, c. 1744-1745
Linho
364 x 33 cm
Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. Rt 18

95.
Roda de Alva para a Paramentaria da Capela de São João Batista
Bruxelas, Barbante (?), 1744-1745
Linho
370 x 31 cm
Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. Rt 4



96.
Candela da Capela de São João Batista
Lisboa, Leitão & Irmão, 1900
Prata dourada
32,5 x 8,7 cm
Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, inv. Or. 685



97. a 132.
Bolsa de Corporais (12), Manipulos (12) e Almofadas de Missal (12) de Todos os Paramentos Litúrgicos da Capela de São João Batista
Destaque p. 86



133. e 134.
Projetos para uma Capela com Mármore Coloridos, n.º 1 e n.º 2
Destaque p. 92





135.
Custódia da Capela de São João Batista
 («Ostensorio d'Oro Processionale»)
Libro degli Abozzi de Disegni delle Commissioni che si fanno in Roma per Ordine della Corte [di Portogallo], vulgo Recueil Weale ou Álbum Weale
 Roma, 1744-1745
 Desenho
 22 x 31,4 cm
 Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, Ms. 497, des. n.º 75, fl. 225



136.
 Mateus Vicente de Oliveira
Custódia do Mosteiro de Lorvão
 Século XVIII
 Prata dourada
 87,5 cm
 Museu da Igreja do Mosteiro de Lorvão



137.
Custódia da Patriarcal
 Destaque p. 94

138.
Custódia da Desaparecida Igreja de Nossa Senhora do Socorro
 Século XVIII
 Prata dourada
 114 x 132 cm; Ø 42 cm – hostiário
 Lisboa, Igreja de São João de Deus



139.
Custódia da Igreja de Santa Isabel
 Século XVIII
 Prata dourada
 122 x 38 cm
 Lisboa, Igreja de Santa Isabel, inv. 35



140.
Custódia da Capela da Universidade de Coimbra
 Século XVIII
 Prata dourada
 87 cm
 Universidade de Coimbra, inv. MASUC III. 14





141.
Custódia da Bemposta
Destaque p. 96



142.
Custódia da Bemposta
Destaque p. 98



143.
Ostensório do Sagrado Coração de Jesus
Século XVIII
Prata dourada
67,5 cm; Ø 25 cm
Lisboa, Basílica da Estrela

144.
Custódia da Igreja de Santo António
Século XVIII
Prata dourada
69 cm; Ø 33,5 cm
Lisboa, Igreja de Santo António



145.
Custódia da Igreja de Nossa Senhora da Conceição (Velha)
Século XVIII
Prata dourada
67 x 21 cm
Lisboa, Igreja da Conceição Velha, inv. 11



146.
Custódia do Paço Ducal de Vila Viçosa
Século XVIII
Prata dourada
63 cm
Vila Viçosa, Museu-Biblioteca da Casa de Bragança/
Fundação da Casa de Bragança, inv. PDVV988





147.
Custódia da Igreja da Misericórdia de Grândola
Século XVIII
Prata e prata dourada, topázios brancos e cristal
62,4 x 24,6 cm
Museu de Évora, inv. ME 1077.1



148.
Custódia do Paço do Mosteiro de São Vicente de Fora
Século XVIII
Prata dourada, pedras preciosas e vidro
76 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 388 Our



149.
Cruz Processional da Capela da Universidade de Coimbra
Destaque p. 100



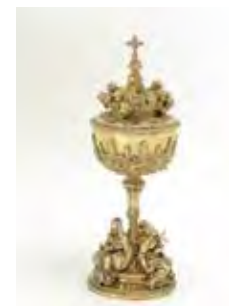
150.
Lavanda e Gomil
c. 1740-1755
Prata dourada
51,6 x 37,7 cm - lavanda; 22,7 x 9,6 x 7,9 cm - gomil
Museu do Tesouro da Sé de Braga, inv. 226 Our. A. e B.



151.
Aquamanil
c. 1740-1755
Prata dourada
22 x 23,5 cm
Viseu, Museu de Grão Vasco, inv. 644 Our



152.
Píxide
Destaque p. 102



153.
Joaquim Miguel Amado, ativ. Lisboa, 1758-1759
Píxide
c. 1750-1770
Prata dourada
36 cm; Ø copa 11,7 cm
Lisboa, Sé Patriarcal - Tesouro, inv. 767



154.
Píxide da Desaparecida Igreja de Nossa Senhora da Conceição (Nova)
Século XVIII
Prata dourada
38 cm; Ø copa 18 cm
Lisboa, Igreja Paroquial de São João de Brito, inv. 5



155.
Francesco Beislach (1702-1762),
ativ. Roma, 1735-1762
Cálice
Roma, c. 1749
Prata dourada
26,5 cm; Ø base 14 cm
Museu de Arte Sacra de Elvas/Casa do Cabido
(depósito do Museu Municipal de Elvas, inv. MME3529-3)



156.
Cálice
Século XVIII (c. 1749?)
Prata dourada
28,5 cm; Ø base 13,4 cm
Évora, Museu de Arte Sacra da Sé, inv. EV.SE.1.060.Our



157.
Cálice
c. 1730 (?)
Prata dourada
29 cm; Ø base 13,3 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 336 Our

158.
Anunciação
Destaque p. 104



159.
D. João V, Protetor das Letras, Artes e Ciências
Destaque p. 106



AA. VV., 2008. «Glass weathering in eighteenth century mosaics: The São João Chapel in the São Roque Church of Lisbon». *Journal of Cultural Heritage*, junho. Issy les Moulineaux: Elsevier Masson SAS.

ALDEGA, Marcello e GORDON, Margot, 1985. *Drawings of the Roman Baroque*. Roma: De Luca, pp. 86-87.

ALMEIDA, Fortunato de, 1968. *História da Igreja em Portugal*. Porto, Lisboa: Livraria Civilização Editora, vol. II.

BARETTI, Giuseppe, 1896. *Cartas Familiares (XV a XXXVIII). Portugal em 1760*. Lisboa: Tipografia Barata & Sanches.

BATARDA, Eduardo, 2006. «Seis novas aquisições para a colecção de desenhos antigos do Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 2002-2005». *Apontamentos*, n.º 4. Porto: Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, pp. 59-71.

_____, 2007. «New Acquisitions for the Museum of the Faculty of Fine Art». *Master Drawings*, n.º 45. Nova Iorque: Master Drawings Association, Inc., pp. 387-390.

BOURDON, Albert-Alain, 1965. «Notes à la "Description de la ville de Lisbonne" du chevalier des Courtils». *Bulletin des Études Portugaises*, nouvelle série, t. 26. Lisboa: Institut Français au Portugal.

CARRÈRE, Joseph-Barthélémy-François, 1798. *Voyage en Portugal et particulièrement à Lisbonne*. Paris: Chez Deterville Libraire.

CASALE, Vittorio, 1976. *La pittura del Seicento e del Settecento: Ricerche in Umbria*. Treviso: Libreria editrice Canova, vol. 1, p. 106.

_____, 1995. «Agostino Masucci, Annunciazione (cat. 52)»; «Agostino Masucci, Pentecoste (cat. 54)», in ROCCA, Sandra Vasco, e BORGHINI, Gabriele (coord.), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la Cultura Romana del Suo Tempo*. Catálogo de exposição. Roma: Árgos, pp. 351-356, 357-360.

CASTRO, João Baptista de, 1870. *Mapa de Portugal Antigo e Moderno*, 3.ª ed. Lisboa: Tipografia do Panorama, t. III, parte V.

CHAVES, Castelo Branco, 1983. *O Portugal de D. João V visto por Três Forasteiros*. Lisboa: Biblioteca Nacional.

CLARK, Anthony, 1967. «Agostino Masucci: a conclusion and a reformation of the Roman baroque», in *Essays in the history of art Presented to Rudolf Wittkower*. Nova Iorque: Phaidon, pp. 259-264.

CONCEIÇÃO, Fr. Cláudio da, 1827. *Gabinete Histórico*, t. XI. Lisboa: Impressão Régia.

CZÉRE, Andrea, 1985. «Zur Zeichenkunst von Agostino Masucci», in *Jahrbuch der Berliner Museen*, vol. 27, pp. 77-100.

DELAFORCE, Angela, 2002. *Art and Patronage in Eighteenth-Century Portugal*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 217, n. 244, p. 432.

DIAS, Tiago, ESTEVES, Lília, e CAVACO, Margarida, 2011. «Please mind the step! Material and technical study of an 18th century footpace from S. Roque Church, Lisbon», in *ICOM-CC 16th Triennial Conference Lisbon 19-23 September 2011: Preprints*. Lisboa: Critério — Produção Gráfica.

Documentos relativos à Ourivesaria Francesa encomendada para Portugal, 1935-1936. Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes, vols I e II. Lisboa.

FENYŐ, Iván, 1958. «Dessins italiens inconnus du XVe au XVIIIe siècle». *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 13. Budapest: Szépművészeti Múzeum, pp. 58-86, in partic. p. 68.

FERRARIS, Paola, 1991. *Roma Lusitana — Lisboa Romana*. Catálogo de exposição. Roma: Árgos, p. 120, n.º 47.

FIALHO, M. A. Câmara, 1951. «A Anunciação de Agostino Massucci e as obras com ela relacionadas». *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, n.º 2. Lisboa, pp. 22-23.

GARMS, Jörg, 1995. «La Capella di San Giovanni Battista della Chiesa di San Rocco a Lisbonna», in *Giovanni V da Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*. Catálogo de exposição. Roma: Árgos.

MACHADO, Diogo Barbosa, 1953. *Biblioteca Lusitana*. Lisboa: Bertrand, t. III e IV.

MACHADO, José Alberto, 1996. *André Gonçalves. Pintura do Barroco Português*. Lisboa: Estampa, pp. 166-167.

MARQUES, Eduardo Alves, 2013. *Palácios Reais*. Lisboa: Esfera dos Livros (no prelo).

OLSEN, Harald Peter, 1961. *Italian paintings and sculpture in Denmark*. Amesterdão: Munksgaard, pp. 75-76.

PEREIRA, José Fernandes, 1989. «Alessandro Giusti», in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Presença.

PIMENTEL, António Filipe, 2000. «Uma jóia em forma de templo. A Capela de São João Baptista». *Oceanos*, julho-setembro. Lisboa: CNCDP, n.º 43.

_____, 2003. *Arquitectura e Poder. O Real Edifício de Mafra*. Lisboa: Livros Horizonte.

_____, 2008a. «A Capela de São João Baptista: política, ideologia e estética», in MORNA, Teresa Freitas (coord.), *Museu de São Roque*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia — Museu de São Roque.

_____, 2008b. «Os pintores de D. João V e a invenção do retrato de Corte». *O Retrato*, Revista de História da Arte, n.º 5, Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

_____, 2009a. «D. Tomás de Almeida (1716-1754)», in SALDANHA, Sandra Costa, e OLIVEIRA, António Pedro Boto (coord.), *Os Patriarcas de Lisboa*. Lisboa: Centro Cultural Patriarcado de Lisboa — Aletheia.

_____, 2009b. «Mateus Vicente de Oliveira, ourives na Universidade de Coimbra». *Actas do II Colóquio Português de Ourivesaria*. Porto: Universidade Católica Portuguesa, pp. 43-60.

_____, 2013. «Um patriarca em Lamego: D. Tomás de Almeida (1706-1709)», in *Espaço, Poder e Memória. A Catedral de Lamego: Sécs. XII a XX*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa — Centro de Estudos de História Religiosa.

POVOLIDE, 1.º Conde de (1655-1728), SALDANHA, António Vasconcelos de (introd.), e RADULET, Cármen (introd.), 1990. *Portugal, Lisboa e a Corte nos Reinados de D. Pedro II e D. João V: Memórias Históricas*. Lisboa: Chaves Ferreira.

QUIETO, Pier Paolo, 1990. *João V de Portugal. A Sua Influência na Arte Italiana do Século XVIII*. Lisboa, Mafra: Edição Elo, pp. 128-132, 142, 146.

_____, 1994a. «Agostino Masucci (Roma, 1692-1758)», in *Joanni V Magnifico. A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V, 1706-1750*. Catálogo de exposição. Lisboa: IPPAR.

_____, 1994b. *Joanni V Magnifico. A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V, 1706-1750*. Catálogo de exposição. Lisboa: IPPAR, p. 360.

Relatório de tratamento de conservação e restauro: Supedâneo da Capela de São João Baptista, Igreja de São Roque, 2012. Lisboa: DGPC - DMCC - Divisão do Laboratório José de Figueiredo [relatório interno de trabalho].

Relatório do estudo material do Supedâneo da Capela de São João Baptista, 2012. Lisboa: DGPC - DMCC - Divisão do Laboratório José de Figueiredo [relatório interno de trabalho].

RODRIGUES, Maria João Madeira, 1988. *A Capela de São João Baptista e as Suas Coleções na Igreja de São Roque em Lisboa*. Lisboa: INAPA.

SALDANHA, Nuno, 1994. «André Gonçalves (1692-1762)», in *Joanni V Magnifico. A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V, 1706-1750*. Catálogo de exposição. Lisboa: IPPAR.

SILVA, Nuno Vassalo e, 2000. «As custódias-jóia setecentistas». *Oceanos*, n.º 43, julho-setembro. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp. 78-91.

SMITH, Robert Chester, 1936. «João Frederico Ludovice, an eighteenth century architect in Portugal», *Art Bulletin*, vol. XVIII, n.º 3, Chicago.

_____, 1962. *A Talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.

SOBRAL, Luís de Moura, 1989. «André Gonçalves (1692-1762)», in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença.

SOUSA, D. António Caetano de, 1953. *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*. Coimbra: Atlântida Editora, t. X.

SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e, 1997. *O Testamento de Gottlieb Pollet*. Separata da Revista *Museu*. Porto, p. 237.

TEIXEIRA, José de Monterroso, 1993. «Busto de D. João V», in *Triunfo do Barroco*. Catálogo de exposição. Lisboa: CNCDP.

VALE, Teresa Leonor, 2008. «Capela de São João Baptista. Do carácter único da colecção de ourivesaria», in MORNA, Teresa Freitas (coord.), *Museu de São Roque*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia — Museu de São Roque.

VARIGNANA, Franca (coord.), 1997. *Il Tesoro di San Pietro a Bologna e Papa Lambertini*. Bolonha: Minerva Edizioni, n.º 108.

VITERBO, Sousa, 1988. *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos e Construtores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. II.

VITERBO, Sousa, e ALMEIDA, R. Vicente d' (1902), 1997. *A Capela de São João Baptista Erecta na Igreja de São Roque*. Lisboa: Livros Horizonte.

VÉLIZ, Zahira, 2007. «Una composición temprana atribuida a Claudio Coello», in *In sapientia libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid: Museo del Prado/Fundación Focus-Abengoa, pp. 493-497.

EXPOSIÇÃO**COMISSÁRIO**

António Filipe Pimentel – Museu Nacional de Arte Antiga

COMISSÁRIA-ADJUNTA

Teresa Leonor Vale, Instituto de História da Arte – CI, Faculdade de Letras – UL

COORDENAÇÃO

Teresa Morna
José Alberto Seabra Carvalho – Museu Nacional de Arte Antiga

ASSESSORIA

João Miguel Simões
Maria do Carmo Lino
Miguel Soromenho – Museu Nacional de Arte Antiga
Nuno Martins, Tesouro da Sé Patriarcal de Lisboa

INVESTIGAÇÃO

João Miguel Simões

COLABORAÇÃO TÉCNICA

António Meira Marques Henriques
Filomena Brito
Sílvia Linhares de Freitas Pereira

PROJETO MUSEOGRÁFICO

Carlos Pietra Torres
Inês de Mello Franco

DESIGN GRÁFICO

Luis Chimeno Garrido
Ricardo Viegas

PRODUÇÃO GRÁFICA

Logotexto, Letras por computador, Lda.

CONSTRUÇÃO

J. C. Sampaio, Lda.

BLOCOS ACRÍLICOS

Acritécnica, Lda.

INSTALAÇÃO ELÉCTRICA

MNB, Lda.

MONTAGEM

Equipa do Museu de São Roque

LUMINOTÉCNIA

Vitor Vajão, Atelier de Iluminação e Electrotecnia, Lda.

MULTIMÉDIA

O Restauro da Capela de São João Batista:
Subvertice – Produções Digitais
Paulo Cintra & Laura Castro Caldas, fotografia
Filipe Lagarde Arraiano, fotografia
Enrico Montanelli, fotografia
Núcleo de Audiovisuais e Multimédia da SCML, fotografia
Carlo Stefano Salerno, fotografia
Instituto dos Museus e da Conservação /
Departamento da Conservação e Restauro, fotografia

Álbum Weale. A Ornamentação da Capela de São João Batista;
Álbum Weale. A Ornamentação da Capela de São João Batista: Os painéis em mosaico;
Álbum Weale. O Tesouro da Capela de São João Batista. Peças existentes:
Subvertice – Produções Digitais
École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, microfilme
Paulo Cintra & Laura Castro Caldas, fotografia

Álbum Weale. O Tesouro da Capela de São João Batista. Peças desaparecidas antes de 1784;
Álbum Weale. O Tesouro da Capela de São João Batista. Peças desaparecidas depois de 1784:
Subvertice – Produções Digitais
École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, microfilme

A Ornamentação da Capela de São João Batista:
Subvertice – Produções Digitais
Paulo Cintra & Laura Castro Caldas, fotografia

FILME

As Capelas de Mosaico na Obra de Talha:
Núcleo de Audiovisuais e Multimédia da SCML –
Luis Salzedas, edição e filmagem
Paulo Cintra & Laura Castro Caldas, fotografia

CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Intervenção no desenho (cat. 22-24, 135)
Coralie Barbe
Laurence Caylux

Intervenção na escultura (cat. 159)

Arte Restauro – Conservação de Bens Culturais, Lda.

Intervenção na ourivesaria

DGPC – DDMC, Divisão do Laboratório José de Figueiredo:
Belmira Maduro – coordenação
Andreia Ribeiro
Maria José Oliveira, bolsista FCT

Mariana Cardoso, bolsista FCT

DGPC – DDMC, Divisão do Laboratório José de Figueiredo – Laboratório Fotográfico:

Luis Piorro
MNAA:
Maria da Graça Lima, voluntária – coordenação
Conceição Ribeiro, bolsista FCT
Fátima Araújo
Narcisa Miranda

SEGUROS

Lusitânia C.ª de Seguros, S.A.

TRANSPORTES

Feir' Expo

SEGURANÇA

Charon – Prestação de Serviços de Segurança e Vigilância, S.A.,

VIGILÂNCIA

Fátima Rodrigues

SERVIÇO DE EDUCAÇÃO

Helena Mantas – coordenação
André Silva
Carla Quintã
Isabel Guedes
Luís Nobre
Mónica Brito
Natália Santos
Ricardo Máximo
Sandra Estaca
Susy Ferreira

COMUNICAÇÃO

Carla Quintã

TRADUÇÃO

John Elliott

SECRETARIADO

Fátima Rodrigues
Elizabete Moreno

ROTEIRO**COORDENAÇÃO CIENTÍFICA**

António Filipe Pimentel

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Ana de Castro Henriques

ASSESSORIA TÉCNICA

Ana Filipa Sousa, bolsista FCT

TEXTOS

Anísio Franco, Museu Nacional de Arte Antiga
António Filipe Pimentel, Museu Nacional de Arte Antiga
Carlo Stefano Salerno, Istituto Centrale per il Restauro di Roma
João Miguel Simões
Luisa Penalva, Museu Nacional de Arte Antiga
Magda Tassinari, investigadora
Teresa Leonor Vale, IHA – CI, FL – UL
Teresa Morna
Tiago Dias, bolsista FCT, DGPC – DMCC, Divisão do Laboratório José de Figueiredo

REVISÃO

Imprensa Nacional-Casa da Moeda

FOTOGRAFIA

Andrea Boccalini: 21
DGPC/ADF (Coordenação – Alexandra Encarnação.
Inventariação – Tânia Olim. Edição e tratamento de imagem – Alexandra Pessoa, Luisa Oliveira e José Paulo Ruas): Carlos Monteiro: 15, 151; José Pessoa: 142, 147, 152; Luisa Oliveira: 133, 134; Luís Pavão: 148; Pedro Ferreira: 45.
École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris: 22-24, 135.
João Lima / Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto: 18
© J. Real Andrade/FCB: 146.
Núcleo de Audiovisuais e Multimédia da SCML: 52-53.
Museu de São Roque – SCML: 87-95.
Museum of Fine Arts, Budapeste: 19,20.
Paulo Cintra & Laura Castro Caldas: 1-14, 16, 17, 25-44, 46-51, 54-86, 96-132, 136-141, 143-145, 149-150, 153-157.

DESIGN

Luis Chimeno Garrido

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

Imprensa Nacional-Casa da Moeda

ISBN

DEPÓSITO LEGAL

N.º DE EDIÇÃO

TIRAGEM

AGRADECIMENTOS

O Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa reconhece o empenho de todas as entidades públicas e privadas, nacionais e estrangeiras, que cederam peças para esta exposição:

Basilica da Estrela, Lisboa
École National Supérieure des Beaux-Arts, Paris
Fondazione Marcello Aldega, Amélia
Igreja Paroquial de Santa Isabel, Lisboa
Igreja Paroquial de São João de Brito, Lisboa
Igreja Paroquial de São João de Deus, Lisboa
Igreja Paroquial de São Nicolau, Lisboa
Igreja de Santo António, Lisboa
Museu-Biblioteca da Casa de Bragança, Fundação da Casa de Bragança, Vila Viçosa
Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto
Museu da Igreja do Mosteiro de Lorvão – Paróquia do Lorvão – Diocese de Coimbra
Museu de Arte Sacra de Elvas – Casa do Cabido
Museu de Arte Sacra da Sé de Évora
Museu de Aveiro
Museu de Évora
Museu de Grão Vasco, Viseu
Museu do Tesouro da Sé de Braga
Museu do Tesouro da Sé, Lisboa
Museu Militar de Lisboa
Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa
Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra
Seminário Maior da Sagrada Família de Coimbra
Szépművészeti Múzeum (Museu de Belas-Artes), Budapeste
Universidade de Coimbra

e agradece a colaboração de:

Artur Goulart de Melo Borges
Eduardo Batarda
James St. Aubyn, St. Aubyn Estates
Sarah Vowles, Christie's London

