
DE
ROMA
PARA
LISBOA

UM ÁLBUM
PARA O REI MAGNÂNIMO





O *ÁLBUM*
WEALE

E A ENCOMENDA ARTÍSTICA
DE D. JOÃO V



António Filipe Pimentel

O *Álbum Weale*... Desde a sua publicitação, há quase vinte anos, por Marie-Thérèse Mandroux-França¹, que a notável colectânea de uma centena de desenhos acompanhados das competentes notas descritivas e contabilísticas², se converteria em elemento incontornável para a história das encomendas portuguesas em Roma, nos anos finais do reinado de D. João V, em particular para a Patriarcal (em menor parte) e (muito especialmente) para a capela real de S. João Baptista que o monarca entendeu edificar na igreja lisboeta de S. Roque: empreendimento longamente ignorado, o primeiro³ e o segundo por muito tempo envolto em espessa névoa interpretativa e mesmo relativamente mal amado da historiografia da arte portuguesa⁴.

Tanto bastaria para que a possibilidade da contemplação em Portugal, em contexto expositivo, do notável códice, entrevisto de raros, assumisse os contornos de um marco de primeira grandeza no quadro do avanço científico do conhecimento e da interpretação da arte portuguesa setecentista, por isso que, entre as origens da sua realização e o impacte ulterior do processo a que directamente respeita, emerge em boa parte (na arquitectura, como na pintura e, muito em especial, nas artes decorativas) a própria dinâmica da produção artística em Portugal, na esfera de influência cortesã, aquém e além do marco miliário que constitui o Terramoto de 1755 – onde, em múltiplos domínios, se reconhecem hoje, de facto, mais continuidades que roturas⁵.

Na história da fortuna crítica do precioso álbum, porém, os anos últimos de 2013 e 2014 constituiriam datas de referência, pela cabal demonstração do seu valor instrumental: ao primeiro, culminando o longo investimento dinamizado pela Santa Casa da Misericórdia de Lisboa (da qual dependem a esplêndida igreja inaciana e o museu anexo) em torno da valorização (científica e física) da sumptuosa capela régia (que hoje ilumina, em todo o seu esplendor, o templo, já de si magnificante, a que o rei Magnânimo entendeu presenteá-la) – e que agora se conclui, com o restauro e exposição do *Álbum Weale* –, corresponderia a organização, em parceria com o Museu Nacional de Arte Antiga, da exposição *A Encomenda Prodigiosa. Da Patriarcal à Capela Real de São João Batista*⁶; ao segundo a produção, pelo MNAA, da pequena mas notável mostra *Splendor et Gloria: Cinco Jóias Setecentistas de Excepção*⁷, possibilitando o aprofundamento um conjunto de premissas decorrentes daquela, em especial do seu último núcleo: e onde, de novo, o lastro do *Álbum Weale* se repercutiria.

Dedicada ao duplo (e complementar) processo da ampla renovação da capela real do paço da Ribeira (a Patriarcal), nos anos de 1742/46 e da edificação da de S. João Baptista, bem como da elaboração do seu impressionante tesouro litúrgico (temas todos que no álbum se declinam), *A Encomenda Prodigiosa* definiria um percurso didáctico que, em si mesmo, ilustra o amplo arco onde, de extremo a extremo, se pode analisar a relevância da notável colectânea no quadro compreensivo da encomenda artística de D. João V: sete capítulos no MNAA (“Em Busca de um Programa Perdido: a Memória da Patriarcal”; “A Invenção da Corte”; “O Real Edifício”; “*Uma Espécie de Papa*”; “A Renovação da Capela Real”; “Esplendor e Magnificência” e “Uma Encomenda Prodigiosa”) e outros cinco articulados entre Igreja e Museu de São Roque (“A Capela Real de São João Baptista”; “O Programa Iconográfico e as Artes Decorativas Aplicadas”; “Um Magnífico Senhor”; “O Tesouro” e “A Herança da Capela Real”), permitiriam, enfim, estabilizar, na sua clara articulação, algumas noções fundamentais na historiografia deste período e disciplina. Por sua vez, a pequena mas importante mostra *Splendor et*

Gloria (Museu Nacional de Arte Antiga, 2014), centrada em *cinco peças de excepção* (as custódias da Sé Patriarcal e da Bemposta; o resplendor do Senhor dos Passos da Graça de Lisboa; o do Senhor Santo Cristo dos Milagres de Ponta Delgada e o *hábito grande* das três ordens militares das antigas Jóias da Coroa), ilustraria, uma vez mais, o impacte da *encomenda romana* (e, desde logo, da perdida custódia de ouro da capela, cujo risco o *Álbum Weale* preserva – desenho n.º 75, fl. 225) na ourivesaria litúrgica portuguesa dos meados e do terceiro quartel do século XVIII, num quadro autoral até então desconhecido.

Entre uma e outra, com efeito (e na monografia da capela, em paralelo elaborada⁸) um conjunto de noções operativas finalmente se estabilizariam: desde logo a de ser a capela régia de S. Roque, incluído o respectivo e assombroso conjunto de alfaías ao seu culto associado (amplamente documentados ambos nos desenhos do precioso álbum), como há muito antecipou Marie-Thérèse Mandroux-França, uma extensão (uma “fase anexa”⁹) do grande projecto joanino da basílica Patriarcal de Lisboa, cujo processo de encomenda artística romana o notável códice igualmente ilustra e testemunha. Mas, sobretudo, a de que esse duplo e extraordinário processo emergiria das linhas de força que, desde cedo, norteariam o reinado, a um tempo no domínio político (a renovação da Corte régia; o estabelecimento da Patriarcal; a definição da *política romana*¹⁰) e no artístico, onde as intervenções no paço da Ribeira, iniciadas em 1707 e o singular empreendimento de Mafra, lançado dez anos mais tarde e amplamente reformulado em 1721/22, constituiriam essenciais faróis, iluminando o caminho de que a reforma final da Patriarcal e a respectiva “fase anexa” da capela constituirão, verdadeiramente, a etapa final. Enfim, de que em todo o programa artístico joanino, da direcção dos magnos empreendimentos à orientação da encomenda externa, um papel central estaria, por natureza, reservado ao coordenador (desde o início do reinado) de todos os programas dinamizados pelo monarca, com as decorrentes implicações na concepção do próprio programa de S. João Baptista: João Frederico Ludovice (Ludwig), de origem alemã mas formação romana e ele mesmo arquitecto-ourives, motor, por essa via, de um (de resto acerbo) “diálogo desenhado”, alimentado em ideias e debuxos próprios¹¹, que se repercutem objectivamente na obra realizada – e que o *Álbum Weale* ilustra e testemunha, necessariamente, na condição de síntese final.

É, desse modo, no quadro amplo da encomenda artística de D. João V (que em ambas as empresas converge, nos anos terminais de um reinado onde o mecenato real revestiria um claro escopo político e ideológico) que a famosa colectânea de desenhos e respectiva informação complementar adquirem realmente o seu sentido pleno – processo esse, porém, cuja compreensão afinal obriga a seguir metodicamente o fio das próprias ambições estratégicas e representativas da 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, justificando o lugar central outorgado à Patriarcal), no centro de uma estrutura simbólica onde a Corte representa o papel nuclear¹². É a tudo isto que a Ludovice caberia dar forma plástica e coerência estética.

É, assim, no marco ideológico do Antigo Regime e num contexto social e cultural onde a religião ocupa o lugar central que devem buscar-se desde logo as razões de fundo da instituição do Patriarcado de Lisboa (que, das primeiras intervenções no paço da Ribeira ao programa derradeiro de S. João Baptista, ilumina e preenche a acção artística do soberano)

e dos cenários que habitou, da capela real à capela de S. Roque: num fresco amplo e complexo, onde perpassam projectos ideais (Vanvitelli, Juvarra) e experiências magistrais (Mafra) e cujo eco se repercutiria, ainda, na própria reflexão que rodeou a reconstrução da capital, após o megassismo de 55¹³.

Em todo este processo, de facto, ambas as intervenções (Patriarcal e capela) configurariam, na harmonia do seu desenho simbólico, no conjunto formado pelos respectivos marcos arquitectónicos e de artes aplicadas e no extraordinário (em riqueza, escala e valor artístico) acervo de alfaias litúrgicas em seu benefício organizado, uma encomenda solidária e objectivamente coerente com os desígnios semióticos alimentados pelo real mecenas: uma *encomenda prodigiosa*. E é essa solidariedade umbilical (e o lugar central que ambas ocupam no quadro global das encomendas artísticas joaninas) que outorga excepcional relevância à colectânea de desenhos integrada no álbum, por isso que constitui inestimável documento na reconstituição, não somente histórica, mas sobretudo historiográfica, dessa dupla e fascinante empresa – mesmo que, por conta dos avatares que presidiram à sua organização, a sua importância resulte especialmente central no que respeita à capela, a que, pela maior parte, se reportam os desenhos conservados¹⁴.

Tais condições, porém, de relevância e solidariedade, em muito transcendem o mero escopo da encomenda artística, antes abrangem o significado político e ideológico da encomenda, prodigiosa e dupla, cujas orientações artísticas, por sua vez, igualmente elucidam e esclarecem – e em tudo isto o *Álbum Weale* avulta como documento central de primeira grandeza. Importa, pois, evocar em síntese o complexo processo de que constitui a fascinante ilustração.

Tragicamente sacrificada no magno Terramoto de 1755, a basílica Patriarcal, estabelecida, por concessão de Clemente XI, em 1716, na própria capela do palácio real (na seqüência já da elevação do templo, em 1710, à dignidade de colegiada) e sucessivamente engrandecida, a um tempo de privilégios litúrgicos e património artístico, constituiria, na essência, um desígnio estratégico e político da governação de D. João V, de objectivos a um tempo internos (de reforço do poder real) e externos (de reforço igualmente da posição de Portugal no complexo xadrez das potências católicas ditas *de primeira grandeza*), nesse quadro devendo objectivamente compreender-se, bem como às complexas negociações diplomáticas que, por todo o reinado, envolveram a sua instituição e, muito especialmente, a sua contínua exaltação¹⁵.

Temperada numa obsessiva emulação, cerimonial e estética, da Corte pontifícia – justificada em razões de ordem espiritual, cultural e política –, a Patriarcal, emergindo da própria Corte régia e operando uma sofisticada síntese ritual das mais opulentas prelaturas, converter-se-ia, de facto, numa instituição *sui generis* no próprio quadro dos organismos eclesiásticos do mundo católico (onde apenas Veneza gozava até então, no Ocidente, de honras patriarcais). Aí pontificava, na verdade, no coração de um cenário de superlativa riqueza ornamental, alimentado por militante encomenda internacional (porém coordenado, desde os seus inícios, pelo arquitecto régio Ludovice) a opulenta personagem do patriarca lisboeta (*uma espécie de papa*, no dizer de um memorialista¹⁶), justificando amplamente a sua reputação “universal”. Assim, com efeito, perdido já o seu esplendor no magno Terramoto, ainda em 1759 o *Dictionnaire Historique* de Moréri insistia em divulgar, em actualização do verbete de Lisboa, que *A Igreja Patriarcal é uma das mais magníficas igrejas que se conhecem hoje na Europa*¹⁷.

É, porém, nos forasteiros que puderam ainda contemplá-la que pode colher-se uma vívida impressão. Estes, na verdade, não deixariam de fixá-la, ora em pinceladas rápidas, como Colmenar – *resplandecente de ouro e azul*¹⁸ –, ora com um detalhe que permite ainda captar-lhe o ambiente nas próprias vésperas do grande cataclismo. Assim, com efeito, a descreveria Courtills, a escassos meses da destruição: *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 aí que não se note qualquer nova beleza. O mínimo raio de sol faz revelar as que haviam escapado ao primeiro olhar. O teto é decorado de compartimentos de 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*¹⁹.

Na verdade, remontaria aos alvares mesmos do reinado e à definição da sua estratégia política, cultural e artística, a progressiva orientação italiana da encomenda artística da Coroa, em especial no domínio religioso (configurando em si mesma uma ideologia estética), no quadro do papel normativo desempenhado por João Frederico Ludovice. Efectivamente, o *Frederico* seria o criador, em Portugal, de uma “arte de Corte” susceptível 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 referência italiana (e em particular romana) constituiria tópico transversal, porém mobilizada ao serviço da exaltação do poder real, de que a própria Igreja, ele mesma solidariamente exaltada, se convertia, por esse modo, em metáfora e visível extensão, em acordo com uma reformulação, levada a cabo a um nível não apenas imagético mas verdadeiramente teórico, dos pilares da própria Monarquia. É tudo isto (a perplexidade suscitada pelo insólito esplendor que rodeava a instituição, mas igualmente o deslumbramento pela magnificência artística do cenário para ela idealizado) que reflectem, em tonalidades diversas, os memorialistas contemporâneos – como é ainda isso (e, em geral, a nomeada do esplendor sem limites que aureolava a Corte de Lisboa) que se repercutirá, directa ou indirectamente, na reacção emotiva da Europa inteira aos trágicos sucessos de 1755.

De facto, a elevação da capela real portuguesa à dignidade de basílica Metropolitana e Patriarcal 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. Nesse sentido, é no contexto ainda 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 da difusão das doutrinas regalistas ou galicanistas, 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 de imediato da missão do marquês de Fontes, na sua célebre embaixada ao papa, em 1708, cenicamente idealizada como afirmação retórica de um novo Portugal, em recusa ostensiva do papel subalterno que fora o seu no século precedente²⁰.



fig. 1

Carta topográfica do Patriarcado de Lisboa Ocidental e Lisboa Oriental

Primeira metade do século XVIII

Gravura sobre papel

Lisboa, Direcção-Geral do Território, CA 624a

Nesse contexto, a elevação da capela real a Sé Patriarcal (com divisão da diocese de Lisboa) [fig. 1], culminando um processo longo, a cuja luz deverá ser perspectivada, teria, enfim, por penhor directo 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 um outro ciclo se inicia, no sentido de obter, por intermédio de um cúmulo verdadeiramente insólito de privilégios litúrgicos e cerimoniais, uma objectiva 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*²¹ – ou, já em 1760, de José Baretta, que afirmaria: *chegou o patriarca. E que patriarca! Tirante o papa, não há no mundo um senhor eclesiástico que se apresente com tamanha pompa*²².

No final da centúria, porém, caberia a Carrère captar com especial argúcia (mesmo 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 dependente²³. De facto, num processo que culminaria, em 1747, 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 roturas. E parte substantiva (mesmo que somente a mais visível) do relacionamento de Portugal com a Cúria Apostólica passaria, assim, pela sucessiva e obsidante reivindicação de benesses e privilégios, cuja surpreendente concessão as potências estrangeiras seguiam com detalhe.

Por seu intermédio, a basílica Patriarcal [fig. 2] 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*²⁴. 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 ofícios divinos*²⁵, se levava a efeito, por seu intermédio, a liturgia sacralizadora do poder real. Quanto às reformas na capela palatina, decorrentes deste activo incremento do seu estatuto religioso e litúrgico, teriam arranque em Fevereiro de 1707, escassos dois meses decorridos sobre a ascensão ao trono de D. João V, em finais de Dezembro do ano anterior, já enquadradas, porém, pela terminação de el-rei de *fazer Sêe a sua Capela Real*²⁶.

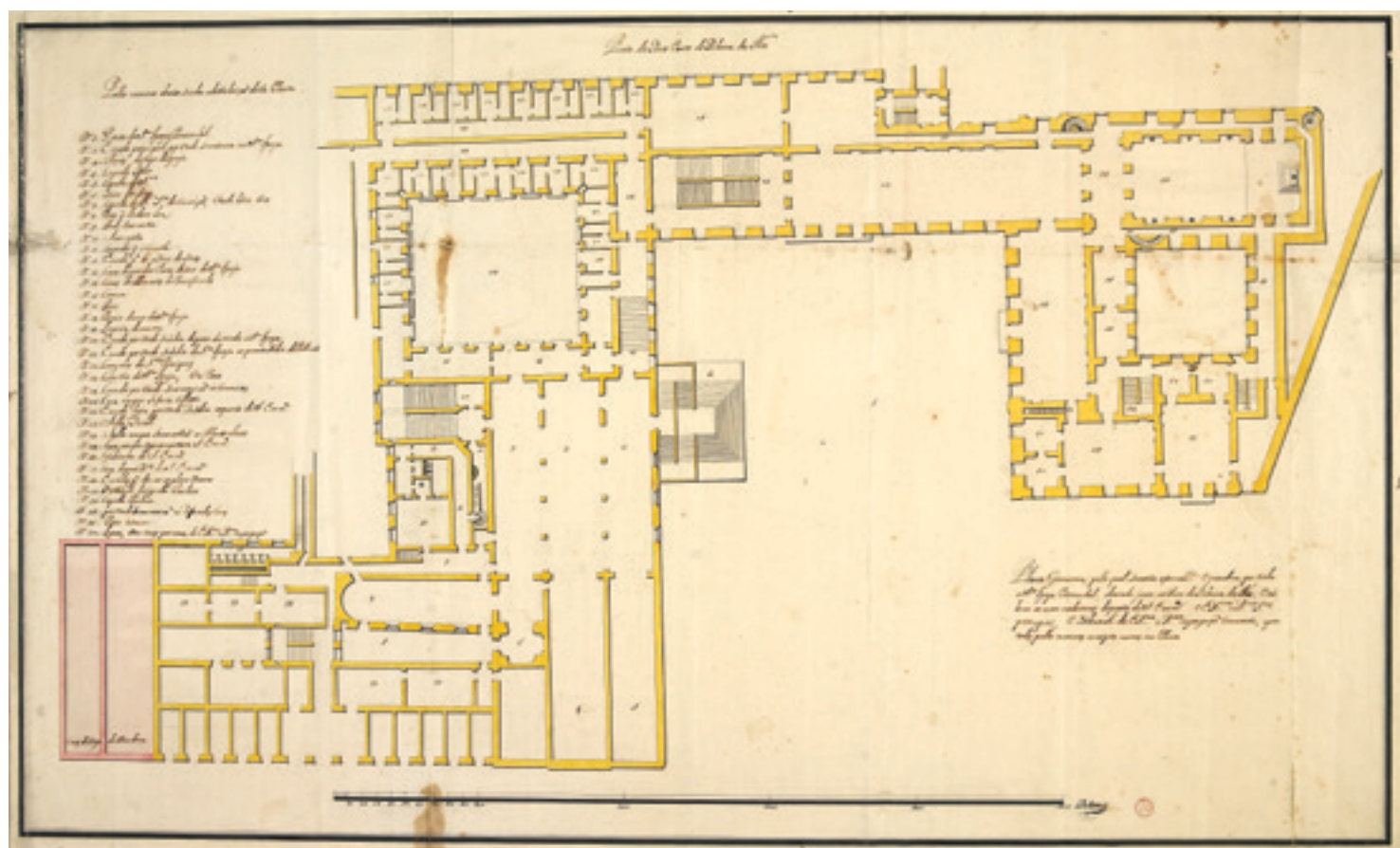


fig. 2

Planta da primeira igreja Patriarcal

c. 1755 (?),

desenho sobre papel a tinta-da-china e aguadas

Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, Secção de Iconografia, D. 13 R.

Sob a direcção de Ludovice, no decurso destes anos e nos que se lhe seguiriam, embelezar-se-ia o templo com *oito Altares de excelente arquitectura [...] fabricados à maneira de Roma* [fig. 3], informa Barbosa Machado²⁷, ao mesmo tempo que se procedia (à custa de aquisições limítrofes e de demolições) à sua ampliação (em especial na cabeceira, para abrigar o esplendor do cerimonial litúrgico), quase duplicando a sua área. Entretanto, iniciava-se, pouco a pouco, em seu redor, o desenvolvimento de um complexo edificado, constituído de aposentos palatinos e



fig. 3

João Frederico Ludovice (1673-1752), atrib.

Corte transversal de uma capela

Meados do século XVIII

Desenho à pena sobre papel com aguada de tinta-da-china

Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 248 Des

dependências de serviço eclesiástico, delimitando, paulatinamente, um novo espaço urbano: o largo da Patriarcal. Por seu intermédio – e não é este facto despiciendo – realizava-se, em seu benefício, a própria moradia régia (de que a praça constituiria, doravante, o principal e cerimonial acesso), num quadro de relação semiótica que, com outra coerência (e outra largueza) haveria seguidamente de plasmar-se na ampliação de Mafra.

Tais intervenções, contudo, tinham respondido, essencialmente, às exigências litúrgicas decorrentes da dignificação eclesiástica do templo, ampliando quanto possível o espaço disponível e modernizando a decoração, 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 abria, bafejado pelo ouro do Brasil e adequado agora ao empreendimento de projectos de fundo, em apoio de uma eficaz imagem de poder.

Neles trabalhariam, com efeito, desde 1717, Filippo Juvarra (que em 1707 auxiliara já Carlo Fontana na celebração romana das exéquias fúnebres de D. Pedro II) e Gaspar Vanvitelli (pai de Luigi, futuro colaborador da Patriarcal e da capela régia de S. Roque)²⁸ e nesse âmbito se desloca o primeiro a Lisboa entre Janeiro e Julho de 1719, maturando o plano ambicioso de criação de um novo palácio, com patriarcal anexa, ideada em termos de que *quella fabrica dopo la rinomata gran mole di S. Pietro di Roma tenesse il primo posto*²⁹. Razões várias comprometeriam os planos de Juvarra, idealizados para a zona ocidental da urbe (Buenos Aires, actual Estrela) e que, decerto, outorgariam à Corte de Lisboa um cenário adequado à sua nova configuração simbólica e representativa. Da sua ressaca beneficiaria Mafra, não exactamente na sua edificação, mas na ampliação radical que o seu programa haveria de sofrer.

De facto, o complexo arquitectónico que a tradição fixaria sob a designação comum de “Convento de Mafra” [fig. 4], começaria a erguer-se como tal em 1717 (seguindo de perto o estabelecimento da Patriarcal), sobre riscos, de novo, 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 respectiva igreja, uma faustosa comunidade de oitenta monges, obedientes à respectiva regra professada na Arrábida. Em 1721-22, porém, o conjunto mafrense seria objecto de uma completa transfiguração, que modelaria a mole hoje existente e cuja insólita composição, fundindo num só corpo um palácio real, basílica, panteão dinástico, cenóbio, colégio e biblioteca, justificaria da perplexidade dos contemporâneos a designação de *Real Edifício*.

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 direcção prosseguiria Ludovice, alcançaria plasmar, como nenhuma outra edificação, a própria arquitectura do poder real, como D. João V o configurara, englobando as vertentes secular e eclesiástica, numa síntese plenamente original – e onde o tópico da capela real / Patriarcal, como centro simbólico e representativo do poder, adquiriria a mais eficaz ilustração³⁰.

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 daria



fig. 4

João Frederico Ludovice (1673-1752)

Fachada do palácio e basílica de Mafra

1717-1728

espaço à sua ampliação e à 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 harmonia, sobre um plano também reticulado, de objectivas 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 – justamente o que, na reorientação do paço da Ribeira em função do novo largo da Patriarcal, Ludovice e o rei se aplicariam em operar sobre o casco indócil do antigo palácio régio lisboeta. E, numa e noutra empresas, tudo submetendo a um marco estético obsessivamente enformado de referências romanas, tanto no domínio da arquitectura civil como da religiosa e alimentado de encomenda *ad hoc* nas disciplinas subsidiárias, da escultura, pintura e artes decorativas³¹ [fig. 5].

Claramente informada pelos ideais doutrinários do “Iluminismo Católico” na desejada harmonização entre renovação cultural e tradição; organizada 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 ilustrar, tanto ao nível do plano como dos alçados e do partido estético adoptado, na sua cristalina coerência, toda uma revolução nas relações Estado-Igreja, tal como elas se haviam configurado



fig. 5

João Frederico Ludovice (1673-1752)

Galilé da basílica de Mafra

1717-1728

no período dramático da Restauração. A meio caminho entre a “cidade de Deus” e a “cidade ideal”, cristã e iluminista, constituiria um vasto e original repositório de referências que estão muito para além do modelo mundano de Versalhes, universalmente replicado na “Europa das Cortes” – antes constituindo a ilustração/demonstração 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.

Todavia, uma vez posta em marcha a enorme revolução que sobre os planos de Mafra se abateria (e culminaria na respectiva sagração em Outubro de 1730), não tardaria o paço da Ribeira a concentrar de novo a atenção solidária de soberano e arquitecto – designadamente no quadro da aproximação das festividades que, em 1729, rodearão a designada “troca das princesas” (o casamento cruzado dos herdeiros reais ibéricos), em cujo âmbito se empreendem ou reformulam aposentos para diversos membros da família real, por todo o decurso da década de 30³². Em menor escala se beneficiaria a capela real, seguramente, no que respeita à parte estrutural, uma vez concluída a ampliação e num contexto onde, de quando em vez, voltaria a aflorar a persistente ideia régia de outorgar-lhe um marco arquitectónico à altura da sua dignidade e concebido de raiz.

No plano ornamental, contudo, prosseguirá o ritmo crescente da encomenda directa às oficinas italianas (e francesas), num quadro onde se pressentem igualmente ritmos impostos pelas próprias prioridades da política régia, todas elas mobilizando os serviços do versátil arquitecto-ourives, mas que, conjuntamente, forneceria a Ludovice o contínuo reforço do seu papel central. Esta mesma centralidade do artista, desde logo no que respeita à ourivesaria, pode mesmo captar-se, em discurso directo, 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. Nenhum ourives colheu semelhante despojo, e assim este alemão se enriqueceu prodigiosamente*³³. E é certo, na verdade, que o Frederico não negligenciaria, desde logo no embelezamento da Patriarcal, o cultivo da sua vocação original de ourives (obviamente no plano conceptual), como comprova a notícia da realização em Roma, em 1741, de alfaias litúrgicas sob projecto seu³⁴.

Efectivamente, 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, modulado 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 objecto, 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 compara 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 comprão tantas da Tanoaria e rua Nova como se dizia*³⁵.

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 faustosa basílica Patriarcal joanina, cujo esplendor inusitado e consequente capacidade de fascínio sobre os que, pelo curto lapso de dez anos, teriam possibilidade de fruir-lhe o extraordinário poder de sedução, somente a capela de S. João Baptista em S. Roque [fig. 6], encomenda de extensão, permite hoje minimamente aquilatar.



fig. 6

Luigi Vanvitelli (1700-1773) e Nicola Salvi (1697-1751)
Capela de S. João Baptista na igreja de S. Roque
1744-1747

Não escaparia, aliás, aos memorialistas contemporâneos o fausto inusitado das dependências com o seu serviço articuladas, como as *Casas de Benedictione* (objectivo ponto de ligação ao complexo mafrense e ao verdadeiro estatuto da sua real basílica), organizadas *para se vestir e descansar o Patriarca, com muita sumptuosidade e preciosidade*³⁶, a “escada régia”, igualmente citação directa de S. 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*³⁷. E a este período corresponderão as descrições deslumbradas exaradas sobre o templo em si, seja de Colmenar (*resplandecente de ouro e azul*³⁸), seja, mais prolixamente, de Courtils, (*Não se vai nunca até que se não note qualquer nova beleza. O mínimo raio de Sol faz revelar as que haviam escapado ao primeiro olhar*³⁹).

A transfiguração empreendida nos anos de 1742-46 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 respectiva estátua, em tamanho real, de prata maciça, realizada pelos ourives Giuseppe e Leandro Gagliardi sobre modelo de Maini⁴⁰, polarizando, em seu redor, um labirinto de dependências de serviço. Provida agora de um novo baptistério, uma vez mais ao modo de S. 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 magnífica*⁴¹ – em toda a parte avultavam novas grades, revestimentos preciosos das paredes e um sem fim de ornatos (como as “exposições do Santíssimo”, documentadas no *Álbum Weale*, desenhos n.ºs 4 e 5, fls. 15 e 17), num programa, como sempre, dirigido pelo alemão, beneficiando, todavia, em insólita extensão e no seu prodigioso conjunto de alfaias 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 realizavam as opulentas encomendas do rei de Portugal.

Programa esse que perpassa também no *Álbum Weale*, em especial o que diz respeito ao encerramento das capelas laterais por sumptuosas gradarias (desenhos n.ºs 87 e 93-96, fls. 269 e 291-303), tal como, muito em particular – entre o belo desenho original, conservado no Museu Nacional de Arte Antiga e os sucessivos que a colectânea inclui – o “diálogo desenhado” (mais verdadeiramente o aceso debate), que presidiu ao que deveria ser a sua chave de ouro: o sumptuoso baptistério (desenho n.º 88, fl. 273), mobilizando, como na capela sucederia, a intervenção dos arquitectos Nicola Salvi e Luigi Vanvitelli e onde Ludovice criticaria sem reboço o excessivo decalque pelo modelo que Carlo Fontana idealizara para a basílica Vaticana, impondo uma versão de maior sobriedade plástica, realçada por uma grande tela de Sebastiano Conca sobre projecto de Agostino Masucci⁴² (desenho n.º 89, fl. 277).

A importância essencial do *Álbum Weale* é, assim, a de constituir precioso e eloquente testemunho do verdadeiro sentido do diálogo Lisboa-Roma que presidiu às encomendas artísticas de D. João V e à orientação que revestiria, de submissão aos padrões estéticos do classicismo barroco (ao invés do entendimento tradicionalmente consagrado), bem como e muito especialmente do papel activo que, nesse contexto, coube a Ludovice, no sentido de submeter a enco-

menda artística ao quadro integrado de uma imagem coerente de poder, que sistematicamente vinca a qualidade *régia* dessa arquitectura (e artes subsidiárias), que, por tal razão, se impunha fosse *nobre, séria e rica* e despida de *caprichos pittorescos* – como não deixaria de vincar nos múltiplos relatórios que, a par dos desenhos, alimentavam o *diálogo*⁴³. Entre uns e outros, todavia, a Patriarcal converter-se-ia, inquestionavelmente, num cenário de esplendor e magnificência, que os memorialistas se encarregariam de difundir pela Europa inteira. Mas é certo que a encomenda romana não visava somente um recurso artístico indisponível em Lisboa, a esse nível e nessa escala; perseguia igualmente a visibilidade decorrente do grande palco internacional que Roma inquestionavelmente representava. Era, pois, como sempre, igualmente política.

O roteiro devocional da Corte de Lisboa tinha, porém (como Roma), um outro polo, também ele faustoso e emblemático: S. Roque, casa-mãe da Companhia de Jesus⁴⁴, que o Terramoto haveria de poupar por ser erguida a noroeste da zona atingida pelo sismo. E para a sua igreja encomendaria o rei, em 1742, e de novo em quadro simbólico de sacralização da própria realeza, um monumento ao seu santo taumaturgo – a capela real de S. João Baptista –, que funcionava, no plano representativo como no artístico, como prolongamento do marco cénico da Patriarcal, cujo ambiente, por esse modo, claramente deveria replicar. Era, pois, uma sua extensão, justificando a sua assunção como “fase anexa”, desde logo na obsessiva romanização ritual da Corte de Lisboa e no papel neste contexto desempenhado pela grande igreja inaciana.

Por isso mesmo, pois, como na Patriarcal sucederia, mas agora em termos de maior coerência técnica e formal, favorecida pela sua própria escala, pretendia-se que a empresa fosse inteiramente realizada em Roma, nos mais preciosos materiais, sob a direcção da parceria Nicola Salvi e Luigi Vanvitelli, e mobilizando ainda inúmeros artistas e arífices, das mais diversas áreas, gravitando todos na órbita de encomenda da Cúria papal⁴⁵. À dinamização em Roma dos extraordinários encargos romanos do rei de Portugal com destino à sumptuosa basílica lisboeta, não tardaria, pois, a suceder-se o seu inusitado reforço: no mesmo ano de 1742 que assiste ao arranque dos trabalhos na capela palatina. A semelhante empresa não terá sido, pois, alheio o quadro geral em que se inscreve – em pleno ciclo das (tenazes) negociações que conduziriam, em 48, à concessão, aos soberanos portugueses, do título de *Majestade Fidelíssima* –, mas, particularmente, o surto crescente de rumores sobre a baixa de rendimentos da Coroa lusitana, que gravemente as prejudicariam e acompanhariam, persistentemente, a década de 40: e se tornava necessário atalhar, desde logo pelo papel que Roma representava como palco central da diplomacia internacional. Não poderá, pois, perder-se de vista, o carácter político que presidiu à sua concepção – como *arte de Corte* que realmente é.

De facto, a intenção inicial de erigir *uma Capella de Mosaico, o melhor que fosse possível*⁴⁶, não tardaria a dobrar-se da obsessão em convertê-la em objecto único, desde logo pela indeclinável aposta no esplendor material, favorecida pelos limites concisos do programa: uma capela ancorada na estrutura pré-existente do templo inaciano. Donde a associação de ambos os processos (Patriarcal e capela) à exibição ostensiva da capacidade financeira (putativamente sem limites) que lhes subjazia; donde ainda, quase dois anos volvidos, a 9 de Março de 1744 (quando os trabalhos da Patriarcal se achavam no auge), o reforço da empresa da capela, em quase duplicação, com a expedição de Lisboa da interminável lista do respectivo tesouro, que hoje forma com

ela uma indissociável unidade, norteadada pela determinação do seu meticuloso apetrechamento com os meios susceptíveis de apoiar, miudamente, as mais conspícuas necessidades rituais.

Coroava-se, assim, com a expedição de Lisboa de uma *Relação das pessos de Ouro, e prata, etc.^a, que se mandam vir de Roma para Serviço da nobilíssima Capella do Espírito Santo e de São João Baptista da Igreja de São Roque, e cazo de não virem antes que a Capella, a devem acompanhar*⁴⁷ – prodigioso conjunto de alfaias que o *Álbum Weale* particular e miudamente documenta –, uma efectiva *encomenda prodigiosa*, em qualidade e extensão, em cúmulo do longo investimento da Patriarcal. Como nela, porém, submetida ao império normativo do arquitecto Ludovice, e, por essa via, convertendo-se num produto original e único, enquanto síntese de um debate estético e criativo entre Lisboa e Roma (de que o álbum será o notável registo), ao mesmo tempo que numa sobrevivência em absoluto singular, na sua quase global integridade, do extraordinário processo criativo de que emergiria.

A feliz sobrevivência da capela, “versão reduzida e adaptada” da opulentíssima Patriarcal – com ela partilhando o mesmo impulso estético, espiritual, ideológico e cultural –, 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, permite não só evocar-lhe o ambiente, como perscrutar-lhe o efectivo sentido. Ao carácter eminentemente político da encomenda se deverá, porém, a ênfase posta na sua obsessiva visibilidade, ancorada no seu carácter “prodigioso”, ainda no quadro operativo da Cidade Eterna. Donde, pois, o privilégio inaudito da bênção papal (Bento XIV procederá em pessoa à sua sagração, decerto mobilizando o conjunto de alfaias ao seu serviço adstritas)⁴⁸; donde a concorrida exposição, com todo o tesouro, por todo o mês de Abril de 47, no palácio Capponi-Cardelli – *Domingo, 23 do corrente ira ver S. Sant.ª a Capella, e mais comissões, que se devem embarcar tanto que cheguem os navios de Veneza*, escrevia o encarregado português, Manuel Pereira de Sampaio⁴⁹ –, como o fora já, em 44, no palácio do cardeal Cienfuegos, o conjunto impressionante de “exposições do Santíssimo”, copiadas de S. Pedro de Roma, com destino à Patriarcal, igualmente documentadas no *Álbum Weale* (desenhos n.ºs 4 e 5, fls. 15 e 17) e cujo transporte se repartira por 108 caixas⁵⁰.

O esplendor da intervenção régia na já de si sumptuosa igreja inaciana, 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 hoje idealizar, com claro rigor, o que foi, na sua curta existência, a Patriarcal de Lisboa. Verdadeira *encomenda prodigiosa*, porém, na insólita extensão, qualidade e coerência do conjunto, o programa da capela de S. João Baptista 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 cabalmente aplicar-se a ambos, como nessa exarada por Courtils⁵¹. E, como na Patriarcal, se poderia igualmente opinar a seu respeito 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*⁵².

Quanto ao tesouro – que no *Álbum Weale* adquire objectivo protagonismo –, seria este, com efeito, dividido por uma vasta plêiade de artistas e artífices, das mais diversas disciplinas, entre os melhores da Cidade Eterna, e, na aparência, apenas subsidiariamente se descortinará nele a intervenção de Ludovice, não obstante a sua condição de arquitecto-ourives. Mas tudo indica terá sido, como a arquitectura, objecto de um diálogo desenhado⁵³ – e que o alemão teria voz

activa, ao menos na escolha dos autores, onde, de resto, se entrecruzam de contínuo os nomes que em paralelo se reconhecem na magna empresa da Patriarcal. Porém, agora que se sabe da realização de peças de ourivesaria em Roma sob desenho seu⁵⁴ e conhecida que é também a sua intervenção material na própria concepção arquitectónica da capela⁵⁵, é bem possível que a sua mão possa igualmente divisar-se ainda nesse plano, como decorre das declarações que exara sobre o baldaquino e o lampadário, cujos desenhos, de resto, uma vez mais o *Álbum Weale* inclui⁵⁶ (desenhos n.ºs 65 e 81, fls. 195 e 247, respectivamente).

Como quer que seja, à orientação estética da arte de Corte de Lisboa imposta por Ludovice (e não simplesmente à influência capela, como seria tradicionalmente entendido), deve inquestionavelmente ser atribuída a responsabilidade pela introdução em Portugal dessa voga peculiar das “igrejas de mosaico”, de que a Patriarcal seria a matriarca e que, de Queluz à Bemposta e de Mateus Vicente, seu discípulo, a Manuel Caetano de Sousa, sucessor de Mateus (do rococó ao neoclassicismo), transportaria para a arte autóctone da talha a simulação faustosa dos mármore e do bronze dourado e, muito especialmente, proporcionaria, nas décadas seguintes, uma sensibilidade outra, feita de luxo e intimismo, alternativa ao culto cívico e massivo das frias igrejas da reconstrução⁵⁷. Em sentido inverso – neste “diálogo desenhado” – se configuraria, porém, a influência em Ludovice da perdida custódia de ouro da capela, modelada pelo ourives Tommaso Politi (talvez sobre desenho de Antonio Arrighi e cujo risco o *Álbum Weale* conserva – desenho n.º 75, fl. 225) e, por seu intermédio, o seu impacte na difusão de um novo modelo de ostensório, que marcaria a ourivesaria litúrgica portuguesa dos meados e do terceiro quartel da centúria de Setecentos: e seria justamente o tema da exposição *Splendor et Gloria*.

Com efeito, remonta a 6 de Agosto de 1748 a primeira referência à decisão de D. João V de dotar a Patriarcal, recém-sagrada, de uma custódia de ouro e pedrarias, à semelhança da que (de ouro somente), resultara da *Relação das pessos* encomendadas com destino à *nobilíssima Capella* e, justamente, aportara a Lisboa, com o tesouro, no mês anterior (e entretanto perdida nos avatares do tempo). Não assim, felizmente, a da Patriarcal, prodigioso ostensório modelado em 17 kg do precioso metal e que, com a sumptuosa aluvião de pedras que o recobre, haveria de converter-se ele mesmo em patriarca das grandes custódias portuguesas do terceiro quartel do século XVIII: uma vez mais por sua mão e pela do seu discípulo dilecto, Mateus Vicente de Oliveira.

Inicialmente dirigida a encomenda à oficina de Thomas Germain (cujo papel, no fornecimento à Corte de Lisboa, tanto de prataria civil como religiosa, parece articular-se que com o que, em Roma, desempenhava Arrighi), já a 10 de Dezembro a Corte portuguesa se encontrava na posse do competente desenho, que o guarda-jóias Pedro Virgolino não hesitaria em apodar de *belo risco* – porém opondo veementes reservas à delicada operação de transporte das sumptuosas gemas a Paris, e, mais ainda, ao arriscado retorno, uma vez concluído, do sumptuoso objecto: origem da decisão final de fazer realizá-lo em Portugal e, consequentemente, da sua submissão ao directo controlo do centro normativo das encomendas reais, isto é, do arquitecto Ludovice – que idearia um projecto de inspiração romana, claramente subsidiário do modelo da custódia de ouro de S. João Baptista, porém mais ágil, na ousadia de uma modelação vazada.

O ostensório, que receberia, na parte escultórica, a colaboração de Machado de Castro, seria realizado na oficina de Pedro da Silva, importando o feitio em 10 contos de réis. À morte do ourives, em Agosto de 1755, encontrar-se-ia terminado na parte estrutural e em fase adiantada a cravação das gemas. O Terramoto, porém, sobrevindo em pleno processo oficial, have-

ria de feri-lo gravemente na frágil estrutura, pelo que a reabilitação e conclusão, a cargo de Joaquim Caetano de Carvalho, absorveria quase quatro anos – sendo finalmente entregue em 1760, quando a esplêndida basílica não era mais já que um montão de escombros⁵⁸. Tal, porém, lhe possibilitaria chegar aos nossos dias.

Pelo século além, contudo, em obras da própria mão de Ludovice (como seria, certamente, a perdida custódia de S. Nicolau de Lisboa, concluída em 1750 e feita no tesouro real pelo melhor artífice e era melhor e mais moderna, que nesse tempo havia – obviamente o Frederico, por isso que a sua evocação replica com detalhe a da Patriarcal), e, muito especialmente, pela de Mateus Vicente, seu discípulo (da custódia de Lorvão à da Bemposta)⁵⁹, repercute-se de modo claro o impacte produzido pela chegada a Lisboa, com o tesouro da capela, da custódia áurea de S. Roque, hoje apenas conhecida pelo *Álbum Weale*⁶⁰ (desenho n.º 75, fl. 225).

A relevância central da preciosa colectânea transcende, pois, em muito a dos processos operativos a que directamente se reporta – a realização romana da capela de S. João Baptista e a conclusão da Sé Patriarcal, com ela configurando uma dupla e em tudo singular *encomenda prodigiosa*. Constitui notável testemunho de um amplo (e transcendente) “diálogo desenhado”, que alimentou ambas as realizações, e que, por força do papel central que nele desempenhou o arquitecto e ourives Ludovice, ilumina igualmente o próprio processo de maturação da ideologia estética que configurou e soube implantar, possibilitando-lhe igualmente (no calor do debate) os meios de uma activa renovação das suas próprias bases, que o processo da custódia cabalmente ilustra: com tal rompendo o marco cronológico da sua produção, pelo impacte gerado (desde logo no quadro específico da ourivesaria sacra) na arte portuguesa da segunda metade da centúria: como no da pintura testemunhará a fortuna crítica da poética *Anunciação*, criada por Masucci para a capela régia⁶¹.

É desta dinâmica, complexa e fascinante, que o *Álbum Weale* constitui documento singular – a cruzar, necessariamente, com a documentação escrita que prolixamente acompanhou a realização do conjunto de obras que nele se reúnem e ilustram. No quadro original dos excepcionais recursos, financeiros e artísticos, então mobilizados (a *encomenda prodigiosa*), a firme direcção de Ludovice lograria obter uma objectiva coerência final, de que a capela é cabal testemunho – a qual especialmente decorre da matriz, em verdade portuguesa, do empreendimento duplo a que respeita.

NOTAS

¹ “Rome, Lisbonne, Rio de Janeiro, Londres et Paris: le long voyage du *Recueil Weale*. 1745-1995”, in *Colóquio/Artes*, 2.ª série, ano 38, n.º 109, Abr.-Jun. 1996.

² António Filipe PIMENTEL, “*Libro degli Abozzi dele Commissioni che si Fanno in Roma per Ordine dela Corte* [di Portugal], vulgo *Recueil Weale* ou *Álbum Weale*, 1744-1745”, in António Filipe PIMENTEL (coord. científica), *A Encomenda Prodigiosa. Da Patriarcal à Capela Real de São João Batista*, catálogo da exposição, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Museu Nacional de Arte Antiga, Museu de São Roque-Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2013, pp. 114-115.

³ Cf. Marie-Thérèse MANDROUX-FRANÇA, “La Patriarcale du Roi Jean V de Portugal”, in *Colóquio/Artes*, 2.ª série, n.º 83. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, pp. 34-43; Marie-Thérèse MANDROUX-FRANÇA, “A Patriarcal do Rei D. João V de Portugal”, in José de Monterroso TEIXEIRA (coord.), *O Triunfo do Barroco*, catálogo da exposição, Lisboa, Fundação das Descobertas, 1993, pp. 39-53; Marie-Thérèse MANDROUX-FRANÇA, “La Patriarcale del Re Giovanni V da Portogallo”, in Sandra Vasco ROCCA, Gabriele BORGHINI (dir.), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la Cultura Romana del suo Tempo*, Roma, Àrgos Edizioni, 1995, pp. 81-90.

- ⁴ Cf. António Filipe PIMENTEL, “Uma jóia em forma de templo: a capela de São João Baptista”, in *Oceanos*, n.º 43, Jul.-Set. 2000, pp. 146-163; António Filipe PIMENTEL, “A capela de São João Baptista: política, ideologia e estética”, in Maria Helena OLIVEIRA, Teresa Freitas MORNA (coord.), *Museu de São Roque*, catálogo da exposição permanente, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa-Museu de São Roque, 2008, pp. 212-231.
- ⁵ António Filipe PIMENTEL, “Da ‘Nova Ordem’ à ‘Nova Ordenação’. Ruptura e continuidade na Real Praça do Comércio”, in Miguel Figueira de FÁRIA (coord.), *Praças Reais. Passado, Presente e Futuro*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008, pp. 105-112.
- ⁶ António Filipe PIMENTEL (coord. científica), *A Encomenda Prodígiosa (...)*.
- ⁷ António Filipe PIMENTEL, Luísa PENALVA, Anísio FRANCO (coord. científica), *Splendor et Gloria. Cinco Jóias Setecentistas de Exceção*, catálogo da exposição, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2014.
- ⁸ Teresa Leonor M. VALE (coord.), *A Capela de São João Batista da Igreja de São Roque. A Encomenda, a Obra, as Coleções*, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015 (no prelo)
- ⁹ Veja-se *supra* nota 1.
- ¹⁰ Cf. PIMENTEL, António Filipe, *Arquitectura e Poder. O Real Edifício de Mafra*, 2.ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 2002, pp. 31-35 e 75-100.
- ¹¹ Cf. António Filipe PIMENTEL, “Uma jóia em forma de templo” (...), pp. 157-160; António Filipe PIMENTEL, “João Frederico Ludovice. Estudo de monograma real para a Capela de São João Batista. 1744”, in António Filipe PIMENTEL (coord. científica), *A Encomenda Prodígiosa (...)*, pp. 134-135; António Filipe PIMENTEL, “Uma capela para o Rei de Portugal: história controversa de uma encomenda prodígiosa”, in Teresa Leonor M. VALE (coord.), *A Capela de São João Batista (...)*.
- ¹² António Filipe PIMENTEL, *Arquitectura e Poder (...)*, p. 96.
- ¹³ É, efectivamente, eloquente a planificação, segundo um modelo claramente declinado da real basílica mafrense, na Patriarcal ainda no quadro da reconstrução de Lisboa: cf. Eugénio dos Santos Carvalho e Elias Sebastião Pope, *Planta [5] para a renovação da cidade de Lisboa...* in António Filipe PIMENTEL (coord. científica), *A Encomenda Prodígiosa (...)*, n.º 42, p. 146.
- ¹⁴ António Filipe PIMENTEL, “*Libro degli abozzi...*”, in António Filipe PIMENTEL (coord. científica), *A Encomenda Prodígiosa (...)*, pp. 114-115.
- ¹⁵ Cf. António Filipe PIMENTEL, *Arquitectura e Poder (...)*, pp. 31-34.
- ¹⁶ Joseph Barthélemy François CARRÈRE, *Voyage en Portugal et particulièrement à Lisbonne*, Paris, Chez Deterville Libraire, 1798, p. 290.
- ¹⁷ Louis MORERI, *Le Grand Dictionnaire Historique, ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane...*, 18.ª e última edição, t. V, Amsterdão, P. Brenel [etc.], 1740, pp. 332-333.
- ¹⁸ Juan ALVAREZ DE COLMENAR, *Annales d'Espagne et de Portugal...*, 3.ª ed., t. III, Amsterdão, Chez François l'Honoré et Fils, 1751, p. 266.
- ¹⁹ Albert-Alain BOURDON, “Notes à la ‘Description de la Ville de Lisbonne’ du chevalier des Courtils”, in *Bulletin des Études Portugaises*, nova série, t. 26, Lisboa, Institut Français au Portugal, 1965, pp. 153-154.
- ²⁰ Cf. António Filipe PIMENTEL, *Arquitectura e Poder (...)*, pp. 95-97.
- ²¹ Charles Frédéric de MERVEILLEUX, “Memórias instrutivas sobre Portugal. 1723-1726”, in *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*, (edição de Castelo Branco Chaves), Lisboa, Biblioteca Nacional, 1983, p. 22.
- ²² José BARETTI, *Portugal em 1760, Cartas Familiares (XV a XXXVIII)*, Lisboa, Typ. Barata & Sanches, 1896, p. 30.
- ²³ Joseph Barthélemy François CARRÈRE, *Voyage en Portugal (...)*, p. 290.
- ²⁴ Cf. Albert-Alain BOURDON, “Notes à la ‘Description’ (...), p. 147.
- ²⁵ José da Cunha BROCHADO, “Cartas de... ao conde de Viana”, in *O Investigador Portuguez em Inglaterra, ou Jornal Literario, Político, Etc.*, vol. XVI, Londres, T. C. Hansard, 1816, p. 71.
- ²⁶ José Soares da SILVA, *Gazeta em Forma de Carta*, t. I, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1933, p. 98.
- ²⁷ Inácio Barbosa MACHADO, *Historia Critico-Chronologica da Instituição da Festa, Procissam, Officio do Corpo Santissimo de Christo...*, Lisboa, Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759, p. 147.
- ²⁸ Giuseppina RAGGI “Gaspar ou Luigi Vanvitelli. Projecto para o palácio real de Lisboa (estudo para uma vista de Lisboa, no verso)” e Giuseppina RAGGI, “Filippo Juvarra. Projecto para um farol em Lisboa; Esquissos para o palácio real e igreja Patriarcal de Lisboa”, in António Filipe PIMENTEL (coord. científica), *A Encomenda Prodígiosa (...)* pp. 46 e 54-56.
- ²⁹ Emilio LAVAGNINO, *L'Opera del Genio Italiano all'Estero. Gli Artisti in Portogallo*, Roma, La Libreria dello Stato, 1940, p. 92.
- ³⁰ Cf. António Filipe PIMENTEL, *Arquitectura e Poder (...)*, pp. 180-182.
- ³¹ Cf. *Idem, ibidem*, pp. 157-188.

³² Cf. *Idem, ibidem*, pp. 105-106.

³³ Cf. António Filipe PIMENTEL (coord. científica), *A Encomenda Prodigiosa* (...), p. 91.

³⁴ Cf. António Filipe PIMENTEL e Celina BASTOS, “*Invenit et Fecit*. Cinco peças e uma história complexa”, in António Filipe PIMENTEL, Luísa PENALVA, Anísio FRANCO (coord. científica), *Splendor et Gloria* (...), p. 25 nota 6.

³⁵ Eduardo BRAZÃO, *Diário de D. Francisco Xavier de Menezes, 4.º Conde da Ericeira (1731-1733)*, Coimbra, Coimbra Editora, 1943, pp. 207-208 e 210.

³⁶ Fr. António do SACRAMENTO, *Memórias Curiosas em que, por estes Annos de 1778, se acham as principaes cousas da Corte de Lisboa*, Lisboa, Officina do Tombo Historico, 1929, p. 15.

³⁷ Camilo CASTELO BRANCO, “O Paço Real da Ribeira”, in *Noites de Insomnia oferecidas a quem não pode dormir*, vol. III, n.º 7, Porto, Lello, 1929, p. 116.

³⁸ Juan ALVAVAREZ DE COLMENAR, *Anneles* (...), t. III, p. 266.

³⁹ Albert-Alain BOURDON, “*Notes à la ‘Description’*” (...), p. 154.

⁴⁰ Cf. Jennifer MONTAGU, *Gold, Silver and Bronze. Metal Sculpture of the Roman Baroque*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1996 e também Teresa Leonor M. VALE, “A estátua de Nossa Senhora da Conceição da Patriarcal de Lisboa e a eleição de modelos pictóricos para obras de escultura, num texto de João Frederico Ludovice”, in *Artis. Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 7-8 (2009), pp. 317-332 e Teresa Leonor M. VALE, “Di bronzo e d’argento: sculture del Settecento italiano nella magnifica Patriarcale di Lisbona”, in *Arte Cristiana. Rivista Internazionale di Storia dell’Arte e di Arti Liturgiche*, Milão, ano 100, n.º 868, Jan.-Fev. 2012, pp. 57-66.

⁴¹ Francisco Xavier da SILVA, *Elogio Fúnebre e Histórico do Muíto Alto.... Rei de Portugal, o Senhor D. João V*, Lisboa, Regia Officina Sylviana e da Academia Real, 1750, pp. 96-97.

⁴² António Filipe PIMENTEL, “Luigi Vanvitelli. Pia Batismal”, in António Filipe PIMENTEL (coord. científica), *A Encomenda Prodigiosa* (...), pp. 112-113.

⁴³ Cf. António Filipe PIMENTEL, “Uma jóia em forma de templo” (...), p. 162.

⁴⁴ Efectivamente, a cabal justificação da encomenda da capela enquanto extensão da basílica Patriarcal (e fase anexa no plano ideológico como no artístico) alcançará 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 simbólica, 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 Deos 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. António Vasconcelos de SALDANHA, Carmen M. RADULET (introd.), *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*, Lisboa, Chaves Ferreira, s.d. (1990), p. 314. De igual modo João Baptista de Castro registaria: *Teve principio nesta Igreja em o ultimo de Dezembro de 1718, a instancias do Eminentissimo Cardeal Patriarca D. Tomás de Almeida, o solemne, e piússimo acto de acção de graças a Deos, que se costumava fazer todos os annos neste mesmo dia com magnificencia, onde concorrião, e assistião publicamente as Pessoas Reaes, com todos os Grandes da Corte, e se cantava o Te Deum a dous côros dos melhores Musicos, e instrumentos, alternando alguns versos devotissimamente todos os Estudantes do Collegio de Santo Antão, e o mais concurso de povo. Depois do terremoto cessou nesta Igreja o dito acto; porque se costuma fazer na Capella Regia do novo Palacio, junto a Nossa Senhora da Ajuda, tambem com grande pompa, e assistencia das Pessoas Reaes. João Baptista de CASTRO, *Mappa de Portugal Antigo e Moderno*, 5.ª Parte, Lisboa, Officina de Francisco Luiz Ameno, 1758, p. 159.**

⁴⁵ António Filipe PIMENTEL, “Uma jóia em forma de templo” (...), pp. 148-149.

⁴⁶ Fr. Cláudio da CONCEIÇÃO, *Gabinete Histórico*, t. VIII, Lisboa, Impressão Régia, 1827, p. 41.

⁴⁷ Teresa Leonor M. VALE, “Capela de São João Baptista. Do carácter único da colecção de ourivesaria”, in Maria Helena OLIVEIRA, Teresa Freitas MORNA (coord.), *Museu de São Roque* (...), p. 236 e Teresa Leonor M. VALE, “Eighteenth-century roman silver for the chapel of St John the Baptist of the church of S. Roque, Lisbon”, in *The Burlington Magazine*, vol. CLII, n.º 1.289, Ago. 2010, pp. 528-535.

⁴⁸ António Filipe PIMENTEL, “A Capela de São João Baptista” (...), pp. 220-222.

⁴⁹ Cf. Francisco Marques de Sousa VITERBO, R. Vicente d’ ALMEIDA, *A Capella de S. João Baptista Erecta na Egreja de S. Roque. Fundação da Companhia de Jesus e Hoje Pertencente à Santa Casa da Misericórdia. Notícia Historica e Descriptiva*, Lisboa, Livros Horizonte, 1997 (1.ª ed. 1900), p. 148 e Teresa Leonor M. VALE, “Mettere in scena il lusso le mostre di opere d’arte commissionate da Giovanni V di Portogallo in due palazzi romani (1747 e 1749)”, in Elisa DEBENEDETTI (dir.), *Palazzi, Chiese, Arredi e Scultura*, vol. II, (col. *Studi sul Settecento Romano*, n.º 28), Roma, Bonsignori Editore, 2012, pp. 259-272.

⁵⁰ Jörg GARMS, “La Cappella di S. Giovanni Battista nella Chiesa di S. Rocco a Lisbona”, in Sandra Vasco ROCCA, Gabriele BORGHINI (dir), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la Cultura Romana del suo Tempo (...)*, p. 119.

⁵¹ Veja-se *supra* nota 19.

⁵² *Idem, ibidem*.

⁵³ Cf. António Filipe PIMENTEL (coord. científica), *A Encomenda Prodigiosa (...)*, p. 26.

⁵⁴ Veja-se *supra* nota 34.

⁵⁵ Cf. António Filipe PIMENTEL, “Luigi Vanvitelli. Capela de São João Batista para a igreja de São Roque – Vista do Altar e Corte”, in António Filipe PIMENTEL (coord. científica), *A Encomenda Prodigiosa (...)*, pp. 132-133.

⁵⁶ Cf. António Filipe PIMENTEL, “Uma jóia em forma de templo” (...), p. 160.

⁵⁷ Cf. António Filipe PIMENTEL, “O tempo e o modo: o retábulo enquanto discurso”, in Maria Dolores VILA JATO (coord.), *El Retablo. Tipología, Iconografía y Restauración. Actas del IX Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002, pp. 250-251.

⁵⁸ Cf. António Filipe PIMENTEL e Celina BASTOS, “*Invenit et Fecit*. Cinco peças e uma história complexa”, in António Filipe PIMENTEL, Luísa PENALVA, Anísio FRANCO (coord. científica), *Splendor et Gloria (...)*, pp. 20-25 e 36-37 e Anísio FRANCO, Luísa PENALVA, António Filipe PIMENTEL e Celina BASTOS, “A custódia da Sé Patriarcal. *A mais rica e preciosa no seu género que há no Reino*”, in *ibidem*, pp. 56-73.

⁵⁹ António Filipe PIMENTEL e Celina BASTOS. “*Invenit et Fecit*. Cinco peças e uma história complexa”, in António Filipe PIMENTEL, Luísa PENALVA, Anísio FRANCO (coord. científica), *Splendor et Gloria (...)*, pp. 26-41 e 44-48.

⁶⁰ *Idem, ibidem*, pp. 36-37.

⁶¹ António Filipe PIMENTEL, “André Gonçalves. *Anunciação*”, in António Filipe PIMENTEL (coord. científica), *A Encomenda Prodigiosa (...)* pp. 104-105.