

# 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

**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



SECRETÁRIO DE ESTADO  
DA CULTURA



**SANTA  
CASA**

Misericórdia de Lisboa. Por boas causas.

**MUSEU  
SÃO ROQUE**

Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

**INCM**  
IMPRENSA NACIONAL CASA DA MOEDA

---

## ÍNDICE

### **NÚCLEO I**

<b>Apresentação</b>	9
Isabel Cordeiro	
<b>A Encomenda Prodigiosa</b>	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

## A Encomenda Prodígiosa

**E**dificada 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 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 ineffavel 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 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 sediarium 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.

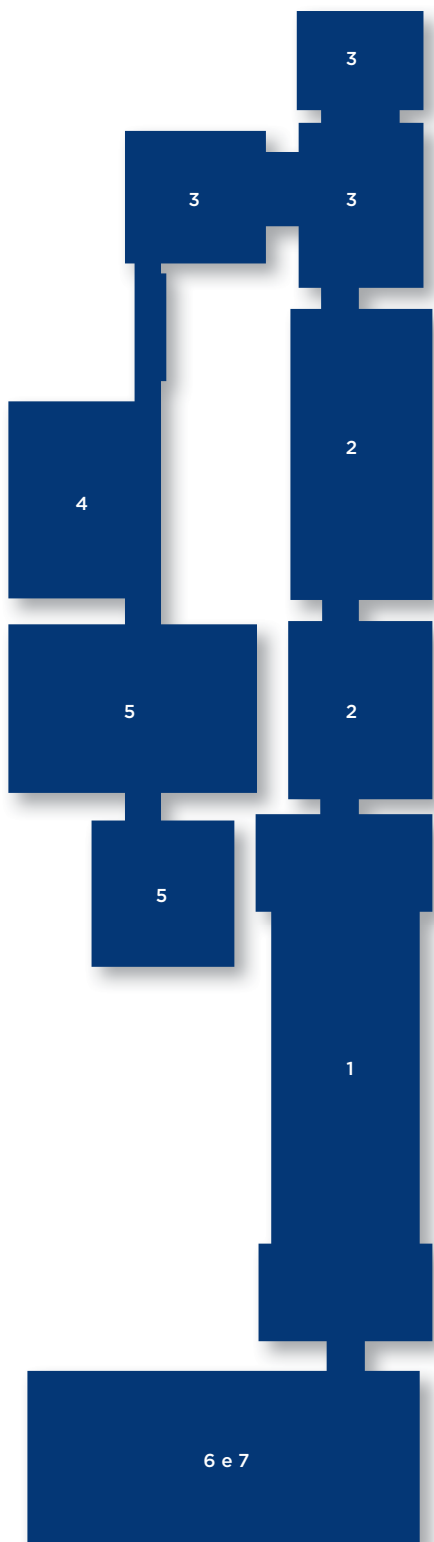
Só assim, com efeito, compreendida na sua plenitude e no contexto histórico, cultural e espiritual em que se inscreveu a sua produção, seria possível cumprir o desiderato central de conquistar o lugar que de direito lhe pertence na arte portuguesa — com tal reforçando a sua projeção internacional. A 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



## 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**

Núcleos 6 e 7

**Esplendor e Magnificência  
Uma Encomenda Prodigiosa**

Galeria de Exposições Temporárias (Piso 0)

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 realza, 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 (Mandrourx-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, Juvarra) e experiências magistras (Mafra) 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



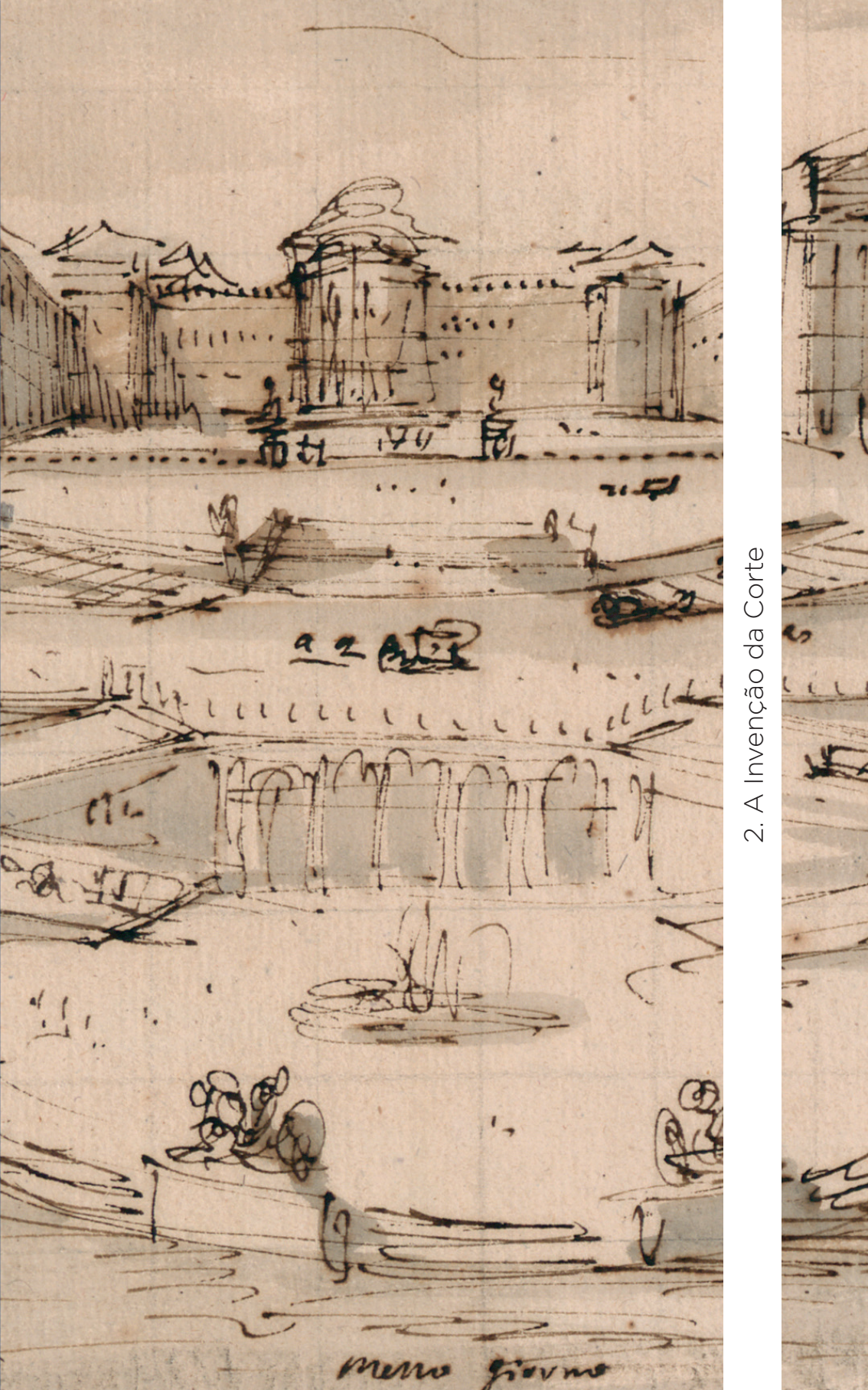
A memória do que foi a esplendorosa Basílica Patriarcal de Lisboa, instituída em 1716 na própria capela real do Paço da Ribeira, para tal se promovendo a divisão da antiga arquidiocese em duas circunscrições (oriental e ocidental); sucessivamente engrandecida dos mais surpreendentes privilégios litúrgicos, 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 excepcional — 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 emanação: 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**



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**

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**

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, exibe-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**



3. O Real Edificio

«**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 cíclicos 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 caráter 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

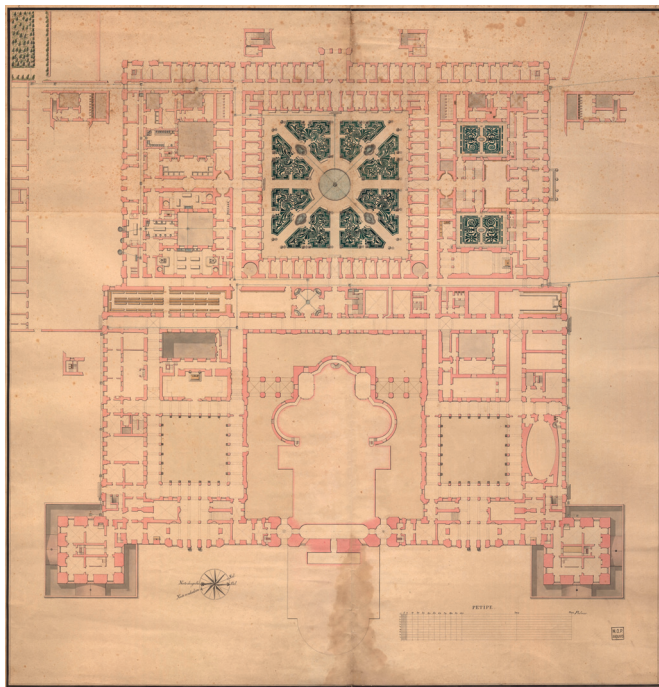
Desenho à pena a tinta da China, aguarela

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 faraônico 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 arquitetônico 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, designio central da governação do Rei Magnânimo, no interior de um programa coerente, que consagra Mafra como um dos grandes projetos do barroco europeu. **AFP**



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 perspectivada, 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 oficial um e outro» (Merveilleux, 1983: 222), 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» (Baretta, 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 obsidante 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 cónegos reais celebram os ofícios 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»**

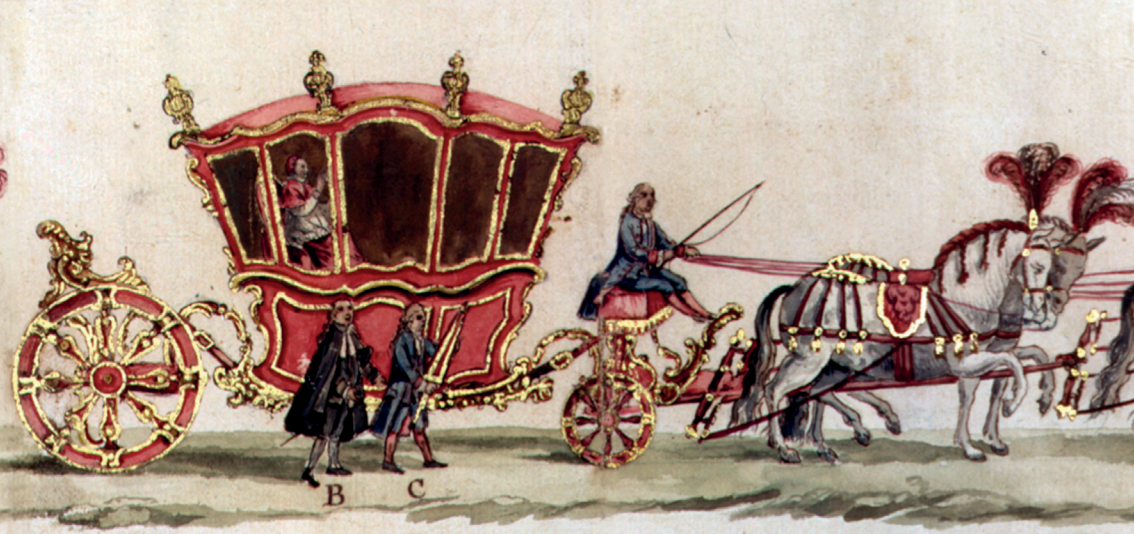
in *Narração do Solemne Baptismo...*, Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, Secção de Iconografia, ACECO

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.



Estufa em que vinha o Em.<sup>mo</sup> Cardeal Patriarcha



Cedendo passo ao nuncio apostólico, com a representação direta do pontífice, é, porém, o cortejo do patriarca o de maior impacte 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 (sobreposto 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 trílice 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**



5. A Renovação da Capela Real

L ogo 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 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 Filipo Juarra (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 Juarra 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**



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



141.

**Requiem**

Missalet 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

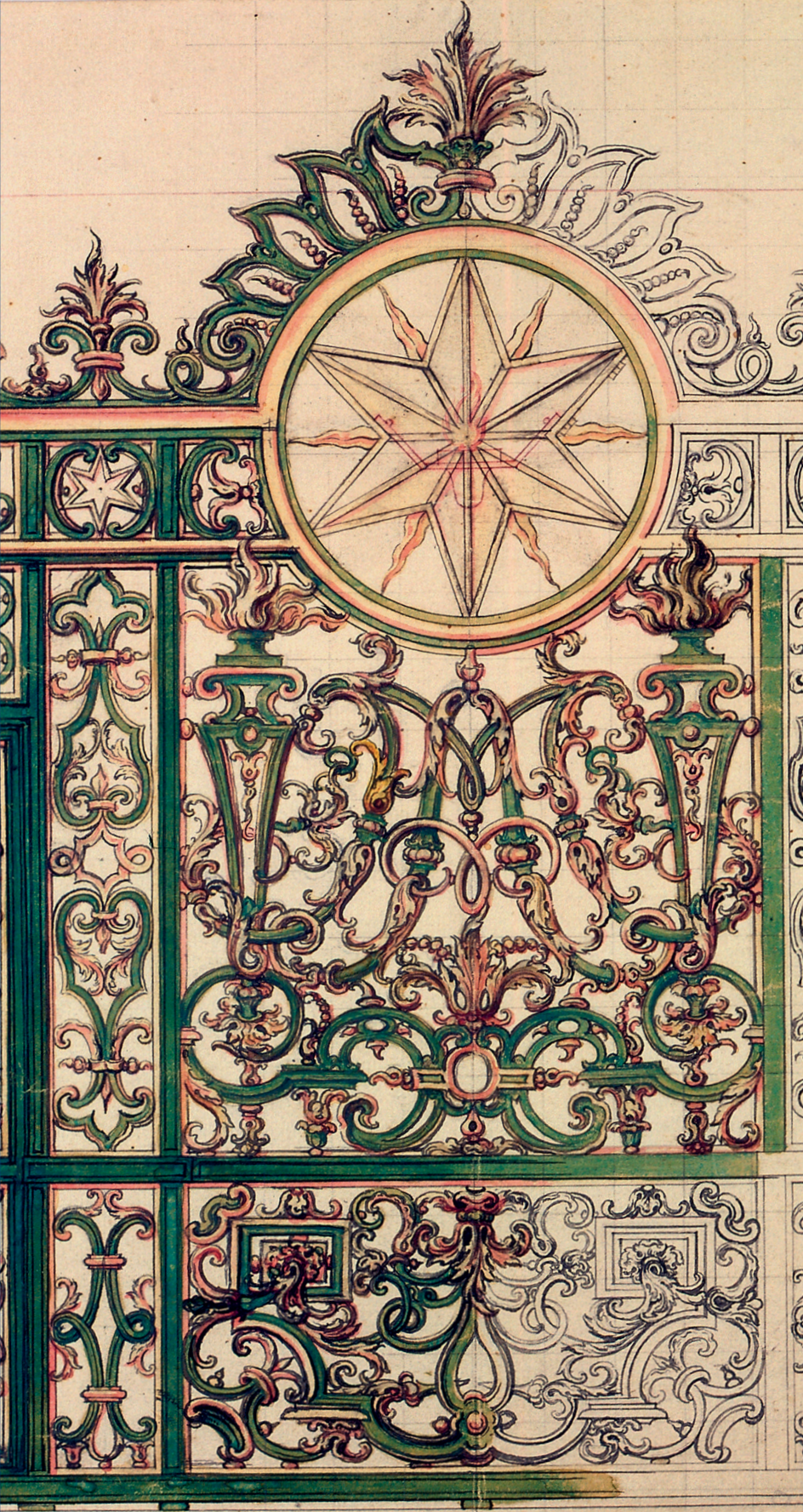
45,5 x 32 cm

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 fórmulação, 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 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, 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 mafrense 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**

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

○ 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 esboço 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 magnificentes 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 occasiões 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**



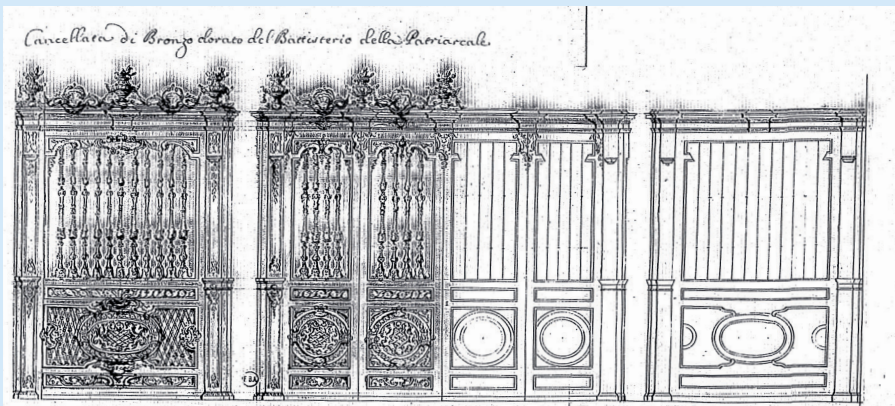
**Libro degli Abozzi de Disegni delle Commissioni che si Fanno in Roma per Ordine della Corte [di Portogallo], vulgo *Recueil Weale* ou *Álbum Weale* 1744-1745**

Desenho à pena

22 x 31,4 cm

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

○ *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 Bibliothèqu de 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.<sup>de</sup> o dispender m.<sup>o</sup>; agora a maior lezonja sera o gastar pouco. Isto que digo não é minha ideya, o tenho ouvido em varias occasiões ao mesmo S.<sup>o</sup>»), 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**



182.

**Louis Moreri, *Le Grand Dictionnaire Historique ou le Mélange Curieux de l'Histoire Sacrée et Profane...***, 18.<sup>ème</sup> 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 (a 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 Prodigiosa

A 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. Donde, 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 Estrebeiro-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 capella 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 expreso 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 académico 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 mármore 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**

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

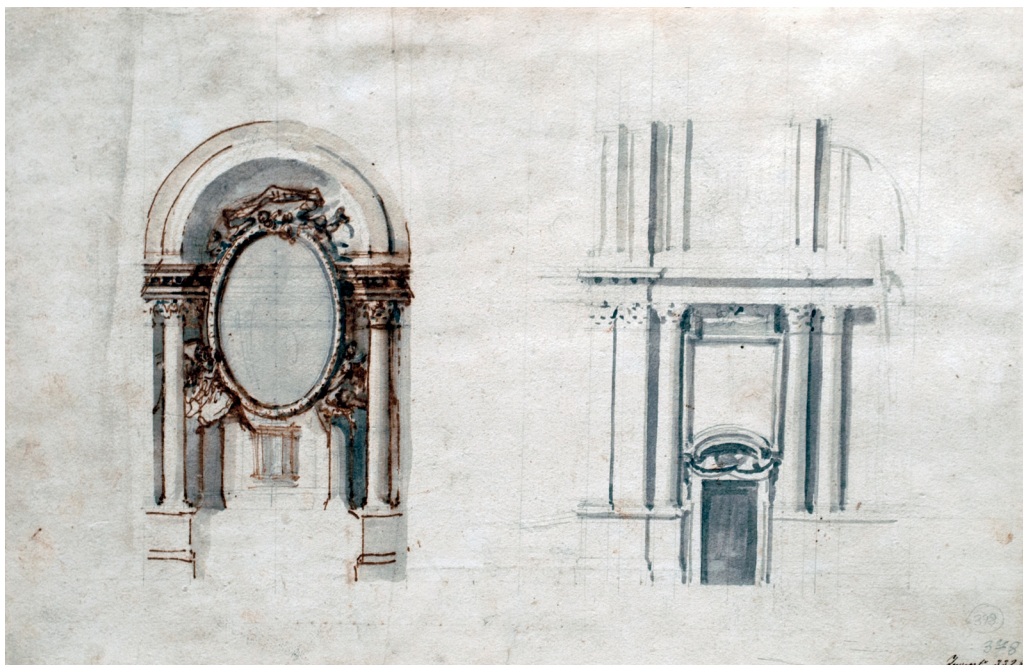
Desenho a tinta castanha, aguarela cinzenta

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 artifice»), 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; Perfil da cimalha que existe na Capella com perfil da que se ha de fazer de novo; Perfil 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.<sup>a</sup> 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 bizzarria 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**

## 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 Chimeno 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 Juvarra*  
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 tectos* (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, bolsreira FCT

Ramiro Gonçalves, bolsreiro FCT

Rui Mestre

TRADUÇÃO

John Elliott

REGISTRAR

Sabine Wolkmann, bolsreira 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, bolsreira 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

978-972-27-2195-0

#### DEPÓSITO LEGAL

358 445/13

#### N.º DE EDIÇÃO

1019523

#### TIRAGEM

2000 exemplares

#### 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 de Machado de Castro  
Museu Nacional de 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  
Szépművészeti 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

EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA | ROTEIRO MSR - SCML

# 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

SANTA  
CASA  
Misericórdia de Lisboa. Por boas causas.

MUSEU  
SÃO ROQUE

Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

INCM  
IMPRENSA NACIONAL CASA DA MOEDA

# 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

**SANTA  
CASA**  
Misericórdia de Lisboa. Por boas causas.

**MUSEU  
SÃO ROQUE**  
Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

 **GOVERNO DE  
PORTUGAL**

SECRETÁRIO DE ESTADO  
DA CULTURA

**dgpc**  
Direção-Geral de  
Património Cultural

**MNAA**  
MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

**INCM**  
IMPRENSA NACIONAL CASA DA MOEDA

---

## ÍNDICE

### NÚCLEO II

---

#### **Apresentação**

Pedro Santana Lopes 9

Margarida Montenegro 10

#### **A Encomenda Prodigiosa 13**

António Filipe Pimentel

O Núcleo do Museu 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 Encomenda Prodígiosa

**E**dificada 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 alfaias 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), inquina, 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 ineffavel 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 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 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 carácter 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 carácter, 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 coroa-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

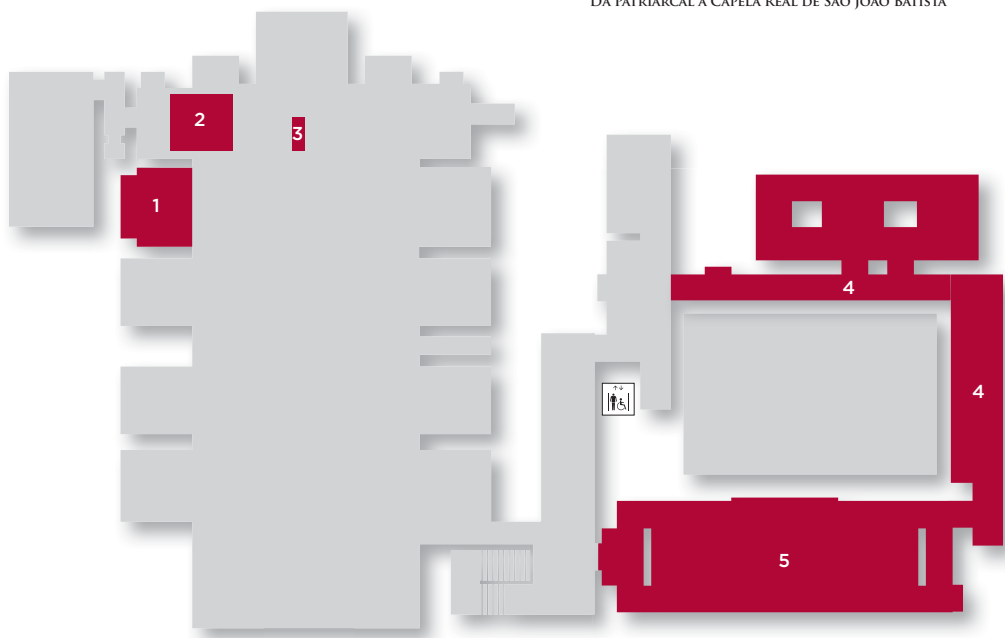
Diretor do Museu Nacional de Arte Antiga



O Núcleo do Museu 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.<sup>e</sup> 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 inacianos. 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 finar-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 insofismável 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 Courtils 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 meticuloso apetrechamento dos meios suscetíveis de apoiar, miudamente, as mais conspícuas necessidades rituais (não procederia Bento XIV, em pessoa, à sua sacração, 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<sup>a</sup>, 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 Fidellíssima*; 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.<sup>e</sup> 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.<sup>a</sup> 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 Maфра 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 pessos de Ouro, e prata, etc.<sup>a</sup>, 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). 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



3. Um Magnífico Senhor

R eferido, na correspondência diplomática do nuncio apostólico Mons. Lucas Tempi, 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 magnificente sólio (a Basílica Patriarcal do Paço da Ribeira, convertida por Ludovice no luxuoso cenário da *Roma do Ocidente*), descansaria, por determinação sua, em campo 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

Ótúmulo 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**



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 interviera 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 pessos de Ouro, e prata, etc<sup>a</sup>, que se mandam vir de Roma para Serviço da nobilissima 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 Lorvão: 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, porfis 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, aquarela 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, suspena 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 cortesão. 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**

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.<sup>o</sup> a Exposição do Santíssimo Sacram.<sup>to</sup>» e, bem assim, «hum a cruz de prata á moderna p.<sup>o</sup> 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 custodia p.<sup>o</sup> a Capp.<sup>a</sup>» e 85 040 réis «para a despeza da Crus p.<sup>a</sup> a mesma Cap.<sup>a</sup>» 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.<sup>o</sup> 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 magnificentes ostensórios que se procurou reunir nesta mostra. **AFP**

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-cônego regrante 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 *arquitetura 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-eclésiástico 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**

**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  
Luísa Penalva, Museu Nacional de Arte Antiga  
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  
com a colaboração do Museu Nacional de Arte Antiga:  
Alexandra Reis Gomes Markl

André Afonso

Anísio Franco

Luísa Penalva

Maria da Graça Lima, voluntária

**LUMINOTECNIA**

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

Narcisca 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 (AF), Museu Nacional de Arte Antiga

António Filipe Pimentel (AFP), Museu Nacional de Arte Antiga

Carlo Stefano Salerno (CSS), Istituto Centrale per il Restauro di Roma

João Miguel Simões (JMS)

Luisa Penalva (LP), Museu Nacional de Arte Antiga

Magda Tassinari (MT), investigadora

Teresa Leonor Vale (TLV), IHA – CI, FL – UL

Teresa Morna (TM)

Tiago Dias (TD), 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

978-972-27-2195-0

DEPÓSITO LEGAL

358 445/13

N.º DE EDIÇÃO

1019523

TIRAGEM

2000 exemplares

#### 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 do 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

Milton Pacheco

Sarah Vowles, Christie's London