

Modelo da Capela de São João Baptista

Giuseppe Palms, Giuseppe Fochetti, Giuseppe Voyet e Genaro Nicoletti

Itália, Roma, 1744-1747

Nogueira policromada e dourada, pintura sobre cobre

140 x 93 x 86 cm

Inv. 326

Construído pelo marceneiro Giuseppe Palms, tendo na pintura e simulação de mármore e figuras a colaboração de Giuseppe Fochetti e Giuseppe Voyet e, na reprodução sobre cobre das telas de Agostino Masucci, o miniaturista Genaro Nicoletti, o modelo da Capela de São João Baptista constitui objecto de particular raridade em Portugal, e nestes anos (apenas replicado pela notabilíssima maquete da capela-mor da Sé de Évora, conservada, mutilada, na capela do Senhor dos Passos da Igreja de São Francisco da mesma cidade), e do maior relevo para a história da arquitectura em Portugal e não apenas para a particular deste sumptuoso fruto do mecenato artístico de D. João V.

Com efeito, testemunha ele (como o de Évora) a introdução no nosso país (que a Ludovice deverá creditar-se) de um modo de conceber a projecção da arquitectura, em sucessivas fases de maturação, pautado pelos ditames do ensino académico. Modo esse, aliás, de que igualmente fazem parte os chamados *desenhos de apresentação* (de resto logo solicitados no vertente caso, ainda em Outubro de 1742, com a recomendação de deverem ilustrar "*tudo miudamente, não só de claro-escuro, mas pintando as cores dos mármore e bronzes dourados o mais proprio que for possível*") e que, no exemplo eborense atrás referido, testemunha mesmo, pelo montante das alterações observadas entre o modelo e a obra final, o processo de contínua elaboração projectual que nortearia a sua execução (e é atavismo da acção artística de D. João V).

E é ainda, na verdade, essa atitude que se repercutiria, de igual modo, no consabido coleccionismo do monarca (por influência do Frederico?) de modelos arquitectónicos de obras de referência para a história da arquitectura tardo-barroca italiana, sobre o qual assentaria, em boa parte, a sua empresa de renovação do patamar estético da arte de Corte lusitana e cujo vértice (também simbólico)

ocuparia a famosa e notável *miniatura* do complexo Vaticano (perdida no terramoto de 1755, mas não sem deixar rasto em documentação estrangeira), que ocupava toda uma sala do Paço da Ribeira e permitia visualizar, uma por uma, mais de oitocentas dependências do palácio e basílica papal. Com efeito, e a despeito de consagrar já, na essência, a versão final do precioso *objecto arquitectónico* que representaria a capela joanina – e, por conseguinte, as consequências do extraordinário *braço de ferro* Lisboa/Roma que alimentaria a sua concepção –, não deixaria o modelo de São Roque, ainda, de ilustrar esse processo de contínua afinação do seu programa, quanto mais não seja pela omissão das volutas misuladas que, na capela *real*, promoveriam a ligação da balaustrada aos pilares laterais. Sendo que uma análise laboratorial aos pequenos painéis poderá ainda reservar outras surpresas.

De facto, conservada em posse de Ludovice, na lógica de constituir o arquitecto de Mafra o interlocutor *português* da conturbada controvérsia com o responsável romano da capela (Vanvitelli), viria a ser adquirido, no primeiro quartel do século XIX, a seu neto, José Frederico, por João Baptista Verde, transitando, em 1882, para o Museu Nacional de Belas Artes, donde passaria ao de São Roque. Museu que (infere-se que em face de um especial mau estado de conservação) empreenderia, em 1879, o seu restauro, a cargo de Sebastião Ferreira de Almeida e de Silva Porto, incluindo os pequenos painéis que ilustravam as telas (passadas a mosaico) de Masucci: operação essa em relação à qual Sousa Viterbo reportaria o testemunho oral – que deverá valorizar-se – de António José Nunes Júnior, então (1900) director da Escola e Museu de Belas Artes, segundo o qual "elle [Sebastião de Almeida] pintara e não restaurara os dois quadrinhos lateraes, e o mesmo sucedera com Silva Porto, relativamente ao quadro do altar".



Neste contexto, tendo em conta o que se conhece sobre as diferenças ostentadas pelas únicas telas conservadas das que serviram de base ao programa iconográfico da capela (as duas *Anunciações*, do Palácio Nacional de Mafra e do Museu de Aveiro), não seria em absoluto inverosímil que as pinturas ostentadas na maquete – elaboradas por Sebastião de Almeida e Silva Porto com base numa observação directa do existente, adrede solicitada – tivessem redundado numa *normalização* arbitrária do belo modelo, em fim de contas contraditória com o carácter, apesar de tudo intermédio, que por norma tais objectos representariam em relação ao produto final: por essa via justificando uma relevância para o estudo e compreensão do pequeno edifício, que por via de regra lhe tem sido negada.

Exposições

William Beckford e Portugal – 1787-1794-1798 – A Viagem de uma Paixão, Palácio Nacional de Queluz, Queluz, 1987; *Roma Lusitana – Lisboa Romana*, Ospizio de San Michele, Roma, 1990-1991; *Triomphe du Baroque, Europália 91*, Bruxelas, 1991; *Triunfo do Barroco*, Fundação das Descobertas, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1993; *The Art of the Portuguese Baroque*, National Gallery of Art, Washington D.C., 1993; *A cidade e o Rei, arquitectura e urbanismo ao serviço de D. João V*, Palácio Nacional de Mafra, Mafra, 1995; *Triunfo do Barroco: Arquitectura na Europa de 1600 a 1750*, Palácio Grassi, Veneza, 1998; Musée des Arts de Montreal, Canadá, 1999; National Gallery, Washington D.C., 2000; Musée des Beaux Arts, Marselha, 2000; *Robert C. Smith: A Investigação na História da Arte*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2000.

Bibliografia

CONCEIÇÃO, 1827; MADEIRA RODRIGUES, 1988; TEIXEIRA, 1993; PALACIOS, 1995; VITERBO e ALMEIDA, 1997 (1902); PIMENTEL, 2000, 2004.

A.F.P.