

**A viagem múltipla.  
A circulação da obra e  
da sua representação  
no contexto das  
encomendas artísticas  
do Portugal joanino:  
da concepção à recepção**

---

**TERESA LEONOR M. VALE**

*Professora auxiliar, ARTIS-Instituto  
de História da Arte, Faculdade de  
Letras, Universidade de Lisboa,  
Portugal, teresalmvale@gmail.com*

**RESUMO:**

*Propomo-nos, com a intervenção que agora se apresenta, abordar o fenómeno da importação de obras de arte italiana no contexto do Portugal joanino (1706-1750) na perspectiva da viagem, a qual, do nosso ponto de vista, se assume como múltipla. De facto, não se tratava de uma só viagem, aquela efectuada pelas obras realizadas e adquiridas no estrangeiro até ao nosso país, mas sim de uma viagem múltipla, ou seja, de uma viagem de ideias, que procuravam a sua consubstanciação desde logo nas palavras das missivas trocadas, mas igualmente em desenhos e em modelos, enfim em representações da obra de arte.*

**PALAVRAS-CHAVE:**

*Viagem; Obras de Arte; Ourivesaria;  
Desenhos; Roma*

É propósito do presente texto, empreender uma abordagem do fenómeno da importação de obras de arte italiana durante o reinado de D. João V (1706-1750) do ponto de vista da viagem, a qual, do nosso ponto de vista, se assume como múltipla. Com efeito, não se verificava apenas uma viagem das obras (realizadas e adquiridas no estrangeiro) mas também de uma viagem de ideias, de palavras (da correspondência trocada) e de representações das obras (desenhos e modelos). Assim, o que nos interessa efectivamente discutir é a viagem não única mas múltipla, porque não apenas das obras mas também das suas representações.

A nossa abordagem terá assim em conta como o desenho é parte integrante do processo da concepção e consequente concretização das obras de arte, em particular daquelas no âmbito da ourivesaria (e também da metalística e da escultura em metal), que se tem assumido como domínio preferencial no contexto da nossa investigação recente.

Os desenhos que então circulavam entre Roma e Lisboa, relativos a peças destinadas a grandes empresas joaninas como a Basílica de Mafra, a Patriarcal de Lisboa ou a capela de S. João Baptista (que farão parte da nossa abordagem), constituíam-se como peças fundamentais do processo de criação e realização das obras de arte que, uma vez concluídas, viajavam então para a capital do reino.

Porque já nos ocupámos destas campanhas de encomendas joaninas noutras sedes, procuraremos evitar repetições, cingindo a nossa atenção especificamente ao processo que implicava a viagem das obras e das suas representações.

O processo conducente à realização de uma obra de ourivesaria, decorrente de uma encomenda régia, tinha obviamente início com um documento escrito, isto é, com o envio de indicações (mais ou menos minuciosas) desde Lisboa para o interlocutor em Roma, normalmente um agente diplomático (embaixador, enviado ou ministro residente ou ainda encarregado de negócios).

Considerando a primeira grande encomenda de ourivesaria romana do reinado de D. João V, aquela destinada à Real Basílica de Nossa Senhora e de Santo António de Mafra

[1], é-nos dado reconhecer, a partir de missivas que remontam ao ano de 1728, uma quantidade significativa de informação detalhada que era comunicada pelo Dr. José Correia de Abreu – então oficial da Secretaria de Estado do reino mas que fora um dos dois responsáveis da Academia de Portugal em Roma até 1728, ano em que se verificou uma interrupção das relações diplomáticas entre Portugal e a Santa Sé – e Fr. José Maria da Fonseca Évora (1690-1752), frade franciscano que sucessivamente assumiria funções de encarregado de negócios, ministro plenipotenciário e embaixador da Coroa portuguesa na cidade pontifícia [2]. Contudo, rapidamente o discurso escrito se vê complementado por aquele visual e seguem para Roma desenhos de cálices devidamente anotados à margem, por forma a expressar com clareza junto do agente que directamente trataria com os ourives. Alguns destes desenhos chegaram até nós e evidenciam como os mesmos – que, note-se, não são desenhos de carácter artístico mas quase que meros contornos das peças, reveladores das opções morfológicas (e também da escala) que o encomendador desejava que os ourives tivessem em conta – se constituem como parte do processo de concepção e feitura das peças. O desenho, a que muito provavelmente se seguiria a elaboração de um modelo, assumia-se assim como um estágio do processo e efectuava uma viagem prévia à da obra propriamente dita. Os cálices realizados por Giovanni Paolo Zappati (1691-1758), Giovanni Francesco Arrighi (1646-1730) ou Antonio Arrighi (1687-1776) e Giacomo Pozzi (1682-1735), que ainda hoje se conservam nas colecções do Palácio Nacional de Mafra, denotam de forma clara como os mesmos desenhos (por sua vez conservados na Biblioteca da Ajuda) foram tidos em conta pelos ourives [Fig. 1 e Fig. 2].



Fig. 1. Dois cálices, 1729-1730, ourives Giovanni Paolo Zappati (1691-1758) e Giovanni Francesco Arrighi (1646-1730) e/ou Antonio Arrighi (1687-1776); prata dourada, relevada e cinzelada; Palácio Nacional de Mafra (Inv. PNM 286 e Inv. PNM 287)

As encomendas para a basílica patriarcal de Lisboa tiveram o seu início antes daquelas realizadas para Mafra, mantiveram-se paralelamente às mesmas durante os últimos anos da década de vinte e a primeira metade da década de trinta mas conheceram um grande incremento durante este último decénio e prolongaram-se no seguinte, desenvolvendo-se então simultaneamente com aquelas destinadas à capela de S. João Baptista. Também no contexto desta grande campanha joanina – decerto

a maior e mais relevante daquelas por nós consideradas no que à importação de ourivesaria romana concerne [3] – foram realizados desenhos e assistimos igualmente a uma viagem múltipla, destes e das obras. Com efeito, embora estas últimas tenham desaparecido, no seguimento da voragem destruidora do terramoto de 1755 e das suas mais imediatas consequências, alguns dos desenhos asseguram a perpetuação da sua memória. É o caso das duas obras maiores realizadas em Roma para a Patriarcal joanina: a estátua de Nossa Senhora

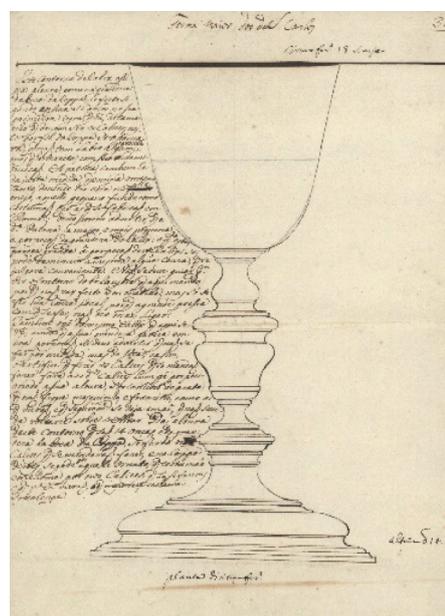


Fig 2. Dois desenhos relativos a cálices destinados à basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra; tinta preta e castanha sobre papel; Biblioteca da Ajuda (Lisboa), Ms. 54-XIII-14.

da Conceição em prata dourada e na escala 1/1 e o relevo, figurando a Virgem com o Menino, em bronze dourado, destinado à fachada do templo [4].

Da primeira peça restam-nos tão-só as menções dos vários autores que a observaram e celebraram, desde logo em Roma e depois em Lisboa, mas as fontes revelam-nos que, também neste caso, a sua viagem teve início nas palavras das detalhadas directivas redigidas pelo próprio João Frederico Ludovice (1673-1752). Nestas facultavam-se indicações precisas relativamente aos procedimentos técnicos a ter com a fundição da peça mas também quanto à eleição dos referentes iconográficos, a ser levados em conta pelo escultor que teria a seu cargo a realização do modelo, Giovanni Battista Maini (1690-1752), ficando depois a execução entregue ao ourives e fundidor Leandro Gagliardi (1729-1804).

O escultor lombardo activo em Roma realizou então vários desenhos, os quais terão, com toda a probabilidade, sido remetidos para Lisboa e por cá se terão perdido ou sido devolvidos com anotações, como sabemos (pela leitura da correspondência trocada) ser prática corrente, cumprindo assim mais uma viagem. Deste modo, o desenho que nos chegou da estátua de Nossa Senhora da Conceição de prata dourada da Patriarcal (que integra uma colecção particular), juntamente com o modelo feito pelo mesmo Maini e que se conserva numa capela anexa à igreja da Santissima Concezione (Capuchinos), em Roma, são os elementos que nos permitem dispor de uma aproximação visual à obra que efectivamente partiu de Roma e aportou a Lisboa em 1750, e que foi, entretanto, destruída.

Tão-pouco o relevo da *Virgem com o Menino* sobreviveu aos danos do megassismo de 1 de Novembro de 1755 e só um desenho (igualmente numa colecção particular) nos revela algo do que seria o seu aspecto [5]. Curiosamente, o relevo fundido em bronze dourado por Francesco Giardini (1692-1757) e seu filho Giuseppe (1720-1784), segundo um modelo do mesmo Giovanni Battista Maini, escultor que indubitavelmente conheceu o favor da Coroa portuguesa ao longo de todo o reinado do Magnânimo, era já uma

segunda versão do mesmo tema, pois a primeira – em mármore e da autoria do escultor florentino Antonio Montauti (c. 1685-1746) – havia chegado quebrada a Lisboa, decerto por uma embalagem deficiente. Assim, para que tal se não repetisse, são dadas instruções detalhadas e veementemente reiteradas quanto à embalagem do relevo brônzeo [6] e procede-se igualmente ao envio de um desenho, que poderíamos classificar como técnico (apesar da sua natureza rudimentar), relativo à modalidade de fixação do relevo na fachada da basílica patriarcal [Fig.3].

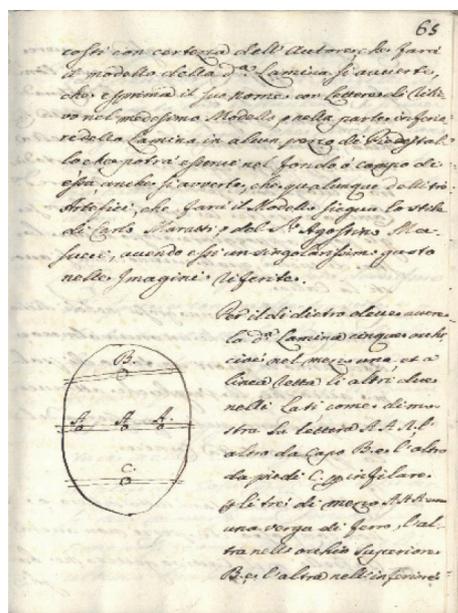


Fig. 3. Desenho esquemático relativamente à modalidade de fixação do relevo da Virgem com o menino na fachada da basílica patriarcal de Lisboa; tinta castanha sobre papel; Biblioteca da Ajuda (Lisboa), Ms. 49-VIII-29, fl. 65.

Apesar de os exemplos já enunciados, e relativos às campanhas de encomendas de ourivesaria italiana para a basílica de Mafra e para a Patriarcal, serem a nosso ver elucidativos, é decerto no âmbito da encomenda da colecção de ourivesaria destinada ao serviço na capela régia de S. João Baptista, da igreja jesuítica de S. Roque, que a problemática que nos propomos tratar assume maior relevância e pertinência.

O processo da encomenda do conjunto de obras de ourivesaria, que se integra naquele

mais vasto da obra da capela de S. João Baptista, é concretamente desencadeado por documento enviado de Lisboa a 9 de Março de 1744 e intitulado “Relação das pegas de Ouro, e prata, etc<sup>3</sup>, que se mandam vir de Roma para Serviço da nobilissima Capella do Espirito Santo e S. João Baptista da Igreja de S. Roque, e cazo de não virem antes que a Capella, a devem acompanhar”. Neste minucioso documento surgem mencionadas quase todas as obras que vieram depois a ser efectivamente realizadas.

Mais se recomendava nesse texto que “Todas as peças que contem esta encomenda (...) sejam obradas na ultima perfeição, e com a maior brevidade, e que todas venhão em caxas próprias e capazes de estarem nelas guardadas o tempo que não servirem (...)”. A encomenda não ficava todavia encerrada com este documento, pois a 21 de Maio seguinte partia de Lisboa uma advertência à encomenda de Março, com indicações específicas quanto à custódia [7].

Tal encomenda encontra-se bem documentada, tanto do ponto de vista das fontes manuscritas, como daquelas iconográficas. No denominado Álbum Weale – efectivamente o códice intitulado *Libro degli Abozzi de Disegni delle Commissioni che si fanno in Roma per Ordine della Corte*, que se conserva na Biblioteca da École National Supérieure des Beaux-Arts de Paris [8] – reúne-se um conjunto de desenhos das obras de arte que então se faziam em Roma por ordem de D. João V.

Os desenhos em questão permitem-nos assim efectuar uma aproximação visual às obras entretanto desaparecidas – o que é, por razões óbvias, sobremaneira importante – mas perceber também o papel dos mesmos no processo de realização das peças. Estamos, além do mais, perante uma situação em que os desenhos viajaram bem antes das obras. Com efeito, o *Libro degli Abozzi...* terá sido remetido para o reino em meados da década de quarenta do século XVIII (c. 1744-1745) e as peças mais recuadas apresentam a marca da contrastaria de Roma (o denominado “*camerale*”, porque da responsabilidade da *Reverenda Camera Apostolica*) relativa ao biénio de 1746-1747 [9], o que assegura com precisão indiscutível a sua datação desses anos.

Tal como se verificou com os desenhos relativos ao projecto de arquitectura da capela, da autoria de Nicola Salvi (1697-1751) e Luigi Vanvitelli (1700-1773), que foram objecto da apreciação do soberano e muito em particular daquele que pode considerar-se o verdadeiro director artístico do seu reinado, João Frederico Ludovice, que detalhadamente os comentou e propôs alterações específicas (que vieram a concretizar-se nomeadamente quanto à morfologia do retábulo, por exemplo), também os desenhos das obras de ourivesaria foram apreciados. Não apenas o monarca mas muito especialmente Ludovice – ourives de formação, recorde-se – terão avaliado os desenhos enviados desde Roma e feito chegar ao agente no terreno, no caso vertente o embaixador Manuel Pereira de Sampaio (1691-1750), que em 1740 sucedera no cargo ao atrás referido José Maria da Fonseca Évora. Não seria aliás situação única a manifestação de insatisfação com desenhos chegados de Roma, que eram devolvidos com alterações ou eram substituídos por contrapropostas idas de Lisboa. Bom exemplo do que se acaba de afirmar é a carta ida de Lisboa, com data de 15 de Março de 1744, acerca do projecto da grade, em bronze dourado, destinada à capela-mor da Patriarcal. Nesta missiva podia ler-se a seguinte e elucidativa passagem: “Come non piacque il disegno, che si mandò da Roma per la cancellata della Cappella Maggiore della Patriarcale, si fecero varij progetti di cancellate, come si vede nel disegno, che ora si manda con il numero 13. de quali si è scelto per la Cancellata quello ch'è segnato.” (negrito nosso) [10].

Um último aspecto merece menção concreta: o desenho que no *Libro degli Abozzi...* representa o turíbulo e a naveta, destinados a servir na capela de S. João Baptista, corresponde ao ourives Antonio Gigli (c. 1704-1761?), a quem caberia igualmente a sua realização e assim aconteceu. Todavia, se o desenho de Gigli viajou até Lisboa, o mesmo não se verificou com as peças realizadas pelo ourives romano, as quais, depois de concluídas, foram oferecidas pelo embaixador português (decerto respaldado por indicações de Lisboa) ao Sumo Pontífice Bento XIV. Assim, o turíbulo e a naveta de Gigli viajaram subsequentemente

para Bolonha – onde ainda hoje se podem observar no Tesouro da Catedral de S. Pedro – por determinação do Papa, que decidiu ofertá-los à catedral da sua cidade natal.

Deste modo, com base no mesmo desenho que já tinha “anunciado” as obras em Lisboa, um outro ourives, Leandro Gagliardi, executou um outro turíbulo e uma outra naveta que, esses sim, viajaram até à capital do reino e integram hoje, com a restante colecção de prataria sacra da capela, o acervo do Museu de S. Roque [Fig. 4 e Fig. 5].



Fig. 4. Desenhos do turíbulo e da naveta do ourives Antonio Gigli (c. 1704-1761?), no Libro degli Abozzi...; tinta preta e amarela sobre papel; Biblioteca da École National Supérieure des Beaux-Arts, Paris, Ms. 497, fl. 199 e 201.

Tal coloca em evidência como um mesmo desenho poderia ser usado por mais do que um ourives, com vista à realização de peças semelhantes [11], e enfatiza não apenas o papel e a função do desenho no processo criativo e de realização efectiva das obras de arte mas também se assume como expressão eloquente destas viagens múltiplas a que dedicámos o presente texto.



Fig. 5. Turíbulo e naveta, Leandro Gagliardi (1729-1804), prata dourada, relevada e cinzelada; Museu de S. Roque, Lisboa (Inv. MPr21 e Inv. MPr22).

[1] Veja-se, nomeadamente, as seguintes obras e a bibliografia aí indicada: VALE, Teresa Leonor M. - *'só para ostentação da magestade, e grandeza'. Aproximação à encomenda de ourivesaria barroca italiana para a basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra*. Revista de Artes Decorativas, Nº 2, Escola das Artes-Universidade Católica Portuguesa, Centro Regional do Porto, 2008, pp. 19-44 e VALE, Teresa Leonor M. - *Ourivesaria Barroca Italiana em Portugal. Presença e influência*, Scribe, Lisboa, 2016, pp. 72-99.

[2] Acerca de Fr. José Maria da Fonseca Évora cf. VALE, Teresa Leonor M. - *Arte e Diplomacia. A Vivência Romana dos Embaixadores Joaninos*, Scribe, Lisboa, 2015 e VALE, Teresa Leonor M. - *Fra José Maria da Fonseca Évora (1690-1752): francescano, ambasciatore, vescovo e committente d'opere d'arte*, Edizioni Feeria-Giovanni Pratesi Antiquario, Florença, 2017.

[3] Cf. VALE, Teresa Leonor M. - *Roman Baroque Silver for the Patriarchate of Lisbon*. The Burlington Magazine, Vol. CLV, Nº 1.323, Jun. 2013, pp. 384-389.

[4] Cf. MONTAGU, Jennifer - *Gold, Silver and Bronze. Metal Sculpture of the Roman Baroque*, Yale University Press Londres-New Haven, Londres, 1996, VALE, Teresa Leonor M. - *Di bronzo e d'argento: sculture del Settecento italiano nella magnifica Patriarcale di Lisbona*. Arte Cristiana. Rivista Internazionale di Storia dell'Arte e di Arti Liturgiche, Ano 100, Nº 868, Jan.-Fev. 2012, pp. 57-66.

[5] Publicado por MONTAGU, Jennifer - *Gold, Silver and Bronze. Metal Sculpture of the Roman Baroque*, (...) e por VALE, Teresa Leonor M. - *Roman Baroque Silver for the Patriarchate of Lisbon*. (...).

[6] Cf. VALE, Teresa Leonor M. - *De Roma para Lisboa. Aspectos específicos de uma viagem: a embalagem e o acondicionamento das obras de arte*, ALESSANDRINI, N., MATEUS, S. B., RUSSO, M., SABATINI, G. (coord.) - *Con gran mare e fortuna. Circulação de mercadorias, pessoas e ideias entre Portugal e Itália na Época Moderna*, Cátedra A. Benveniste, Lisboa, 2015, pp. 67-77.

[7] O documento citado foi por nós publicado em VALE, Teresa Leonor M. - *Ourivesaria Barroca Italiana em Por-*

tugal. *Presença e influência*, (...), Documento 28, pp.481-483; sobre a coleção de ourivesaria da capela de S. João Baptista veja-se VALE, Teresa Leonor M. – *Eighteenth-century Roman Silver for the chapel of St John the Baptist of the church of S. Roque, Lisbon. The Burlington Magazine*, Vol. CLII, Nº 1.289, Ago. 2010, pp. 528-535 e VALE, Teresa Leonor M. - *A Ourivesaria. Do carácter único da coleção de ourivesaria da Capela de S. João Batista*. VALE, Teresa Leonor M., (coord.) - *A Capela de S. João Batista da Igreja de S. Roque. A Encomenda, a Obra, as Coleções*, SCML-INCM, Lisboa, 2015, pp. 199-247.

[8] Que tivemos ocasião de publicar na íntegra: VALE, Teresa Leonor M. (coord.) – *De Roma para Lisboa. Um Álbum para o Rei Magnânimo*, Scribe-SCML, Lisboa, 2015.

[9] Marca da contrastaria de Roma Nº 116 – cf. BULGARI CALISSONI, Anna - *Argentieri, Gemmari e Orafi di Roma*, Fratelli Palombi Editori, Roma, 1987.

[10] O documento citado foi por nós publicado em VALE, Teresa Leonor M. - *Ourivesaria Barroca Italiana em Portugal. Presença e influência*, (...), Documento 24, pp. 473-474.

[11] Cf. VALE, Teresa Leonor M. - Italian Baroque Sculptors and Silver: “Idea”, Drawings and Models. MINER, Carolyn H., (coord.) - *The Eternal Baroque. Studies in Honour of Jennifer Montagu*, Skira-Sotheby’s, Milão-Londres, 2015, pp. 265-278.

[11] Cf. VALE, Teresa Leonor M. - Italian Baroque Sculptors and Silver: “Idea”, Drawings and Models. MINER, Carolyn H., (coord.) - *The Eternal Baroque. Studies in Honour of Jennifer Montagu*, Skira-Sotheby’s, Milão-Londres, 2015, pp. 265-278.