

Sandra Costa Saldanha

Expressões em confronto

A cultura visual romana e as fontes pictóricas da escultura do século XVIII em Portugal

Aviso

O conteúdo deste website está sujeito à legislação francesa sobre a propriedade intelectual e é propriedade exclusiva do editor.

Os trabalhos disponibilizados neste website podem ser consultados e reproduzidos em papel ou suporte digital desde que a sua utilização seja estritamente pessoal ou para fins científicos ou pedagógicos, excluindo-se qualquer exploração comercial. A reprodução deverá mencionar obrigatoriamente o editor, o nome da revista, o autor e a referência do documento.

Qualquer outra forma de reprodução é interdita salvo se autorizada previamente pelo editor, excepto nos casos previstos pela legislação em vigor em França.

revues.org

Revues.org é um portal de revistas das ciências sociais e humanas desenvolvido pelo CLÉO, Centro para a edição eletrónica aberta (CNRS, EHESS, UP, UAPV - França)

Referência eletrónica

Sandra Costa Saldanha, « Expressões em confronto », *Cultura* [Online], Vol. 25 | 2008, posto online no dia 01 Outubro 2013, consultado a 09 Dezembro 2013. URL : <http://cultura.revues.org/718> ; DOI : 10.4000/cultura.718

Editor: Centro de História da Cultura

<http://cultura.revues.org>

<http://www.revues.org>

Documento acessível online em: <http://cultura.revues.org/718>

Este documento é o fac-símile da edição em papel.

© Centro de História da Cultura

Expressões em confronto: A cultura visual romana e as fontes pictóricas da escultura do século XVIII em Portugal

Sandra Costa Saldanha*

Inevitável para um mais amplo conhecimento das práticas artísticas setecentistas, analisar a influência exercida pela pintura na concretização de objectos escultóricos afigura-se da maior pertinência. Áreas que Joaquim Machado de Castro (1731-1822) apelidara de “Irmãs gémeas” (Castro 1788: 223), a relação entre os seus executantes opera-se, quer por via do papel desempenhado pelos pintores no desenho de escultura, quer através do eventual impacto causado pelas obras de pintura. Intervenção, ora solicitada pelo artista, ou requerida pelo encomendador, se, no panorama internacional, o fenómeno tem despertado algum interesse¹, já no contexto português, apesar de aceite e até referido como corrente, tem sido praticamente ignorado².

Os pintores e a invenção da escultura

Antecipando uma tal interacção profissional, são desde logo reveladoras as directrizes pedagógicas praticadas em alguns dos mais prestigiados centros de ensino europeus. É o caso da academia francesa, onde Domenico Guidi (1625-1701) trabalhara com base em composições de Charles Le Brun (1619-1690), ou da academia florentina, onde Ciro Ferri (1634-1689) fornecia aos escultores projectos para as suas obras (Montagu 1992: 11). Incentivando-os a modelar relevos com base em composições pictóricas, é sintomático referir que este último tenha apontado aos jovens escultores o exemplo de claro-escuro fixado por Caravaggio (Montagu

* CHC-UNL.

¹ Sobre esta matéria vejam-se essencialmente os contributos de Mattia LORET – “Carlo Maratti e gli scultori delle statue degli apostoli in S. Giovanni in Laterano”, *Archivi d’Itália*. Série II, Vol. 2, 1935; Jennifer MONTAGU – “Charles Le Brun and His Sculptors: A Reconsideration in the Light of Some Newly Identified Drawings”, *The Burlington Magazine*. Vol. 118, n.º 875, Fev. 1976; Robert ENGGASS – “Un probleme du baroque romain tardif: Projets de sculptures par des artistes non sculpteurs” *Revue de l’Art*. n.º 31, 1976; Michael CONFORTI – “Pierre Legros and the Role of Sculptors as Designers in Late Baroque Rome”, *The Burlington Magazine*. Vol. 119, n.º 893, Ago. 1977; Michael CONFORTI – “Planning the Lateran Apostles”, *Studies in Italian Art and Architecture 15th Through 18th Centuries*. Vol. 35, Roma: Edizioni dell’Elefante, 1980.

² Panorama do qual se exclui o interessante estudo de Carlos MOURA – “Vieira Lusitano e o desenho para o Crucificado da capela-mor da Catedral de Évora”, *Vieira Lusitano (1699-1783) – O desenho*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2000, pp. 172-175.



Fig. 1 – Nave da basílica de S. João de Latrão, Roma

1992: 12). Importante contributo da pintura, sobre a escola barroca de escultura florentina, marcaria efectivamente as qualidades picturais que a caracterizam.

Quanto à objectiva intervenção dos pintores, o mais paradigmático exemplo setecentista é, sem dúvida, o monumental apostolado da basílica de S. João de Latrão em Roma³.

Conjunto que assume especial protagonismo na escultura europeia coeva, a sua elaboração teve início em 1702, altura em que é constituída uma comissão destinada a seleccionar e aprovar os modelos para as estátuas. Presidida pelo cardeal Benedetto Pamphili (1653-1730) integrava, entre outras personalidades, o arquitecto Carlo Fontana (1634-1714), que adoptava assim o papel de director artístico daquela empresa. Auxiliado nessa tarefa, a partir de 1704, por Carlo Maratta (1625-1713)⁴, este último desempenhará, de igual modo, um papel fulcral, sobretudo por assumir os projectos das estátuas, a partir dos quais os escultores modelariam os seus *bozzetti*⁵. Deste modo, tomando as principais decisões sobre um programa de escultura, vamos encontrar um arquitecto e um pintor, circunstância que tem causado, entre alguma historiografia, certa admiração.

Com um significativo impacto para a produção escultórica posterior, a colaboração entre Fontana e Maratta, em particular ligada às encomendas papais (Enggass 1976b), acabaria por implementar, de um modo mais ou menos oficial, essa necessidade de supe-

³ Sobre o apostolado de S. João de Latrão veja-se, sobretudo: LORET 1935; Frederick den BROEDER – “The Lateran Apostles: The Major Sculpture Commission in Eighteenth-Century Rome”, *Apollo*. Vol. 85, n.º 63, Jan.-Abr. 1967; Robert ENGASS – *Early Eighteenth-Century Sculpture in Rome: An Illustrated Catalogue Raisonné*. London: University Press, 1976; Michael CONFORTI 1980.

⁴ Cargo que viria a ser ocupado, após a morte de Carlo Maratta em 1713, pelo escultor Camillo Rusconi (1658-1728).

⁵ Veja-se a listagem dos desenhos realizados por Carlo Maratta para as estátuas de S. João de Latrão em LORET 1935.

rintendência artística. Circunstância que prevalecerá em Roma nos anos seguintes, são de facto recorrentes os casos de obras de escultura desenhadas por pintores.

Com especial propensão para o delineamento escultórico, é particularmente relevante a actividade de Pietro Bianchi (1694-1740)⁶. Provavelmente por influência de Pierre Legros (1666-1719), com quem chegara a exercitar modelação, foi por diversas vezes incumbido de realizar projectos de escultura, depois materializados por alguns dos mais consagrados nomes do *settecento* romano:

- Giovanni Battista Maini: *S. Francisco de Paula*, 1732, basílica de S. Pedro (Fleming-Honour 1967: 255-258)⁷;
- Filippo della Valle: *S. João de Deus*, 1745, basílica de S. Pedro (Honour 1959: 172-179);
- Pietro Bracci: monumento fúnebre do cardeal Fabrizio Paolucci, igreja de S. Marcello al Corso (Honour 1971: 620-623); ou
- Carlo Marchionni: monumento fúnebre de Bento XIII, 1739, igreja de Santa Maria sopra Minerva (Thieme-Becker, 1930: 69-70).

Prática corrente na época, este mesmo círculo de artistas, com uma actividade muito expressiva em Portugal, beneficiaria também do contributo de outro pintor para a execução da componente escultórica da fonte de Trevi. Obra emblemática do tempo, devem-se a Antonio Bicchierai (1688-1766) uma série de desenhos a guache, feitos em 1732 para diversos escultores, entre os quais, Bernardino Ludovisi (1693-1749), Agostino Corsini (1688-1772) e Giovanni Battista Maini (1690-1752) (Schiavo 1956: 129).

Quanto à realidade portuguesa, será sem dúvida Vieira Lusitano (1699-1783) quem, neste particular sentido, maiores contributos oferece. Célebre e solicitado desenhador, certamente ciente dos esquemas oficiais romanos⁸, realizou alguns desenhos para obras de escultura, nomeadamente fontes e jardins (Arruda 2000: 165-169).

⁶ À qual se podem também juntar alguns exemplos de obras desenhadas por Agostino Masucci que, segundo informações fornecidas por Luca Antonio Chracas, realizou em 1742 o modelo para um ornamento a integrar num Crucifixo de Alessandro Algardi, o qual seria fundido por Giuseppe Gagliardi (Chracas 1716-1836, vol. II, n.º 3864). Segundo o mesmo cronista, é também da autoria daquele pintor o modelo de dois anjos, acrescentados em 1746 à antiga estátua de S. Francisco, existente no altar-mor da igreja de S. Francesco a Ripa (Chracas 1716-1836, vol. II, n.º 4551).

⁷ A esta obra de Maini, deve ainda acrescentar-se a referência feita por Chracas em 1750, ao monumento fúnebre de Scipione Santacroce (igreja de S. Maria in Publicolis, 1749), idealizado pelo pintor G. P. Pannini (Chracas 1716-1836, n.º 5082). Sobre este assunto, Michael Conforti faz notar que a intervenção de Pannini deverá ser encarada sobretudo na sua qualidade de arquitecto (Conforti 1977, p. 557). Sobre esta obra veja-se também Jennifer MONTAGU – “The Santacroce Tombs in S. Maria in Publicolis, Rome”, *The Burlington Magazine*. Vol. 139, n.º 1137, Dez. 1997.

⁸ A este respeito veja-se, por exemplo, o contacto que se depreende ter tido com o escultor Giovanni Battista Maini, por meio de quem remete à academia de S. Lucas, em 1750, uma grande concha e um



Fig. 2 – Michel Anguier, *Neptuno* | Machado de Castro (atrib.) *Neptuno*



Fig. 3 – Manuel Dias, *Crucifixo*, 1735

Indiciando desde logo essa prática, uma das primeiras referências é feita por Cirilo Volkmar Machado (1748-1823), que menciona um desenho elaborado “para huma fonte de Neptuno entre duas Casas de prazer para hum jardim de Alexandre de Gusmão.” (Machado 1823: 103). De semelhante temática, são-lhe de facto atribuídos dois desenhos, um dos quais, pertencente ao acervo do Museu Nacional de Arte Antiga⁹. Com uma representação bastante próxima da já referida fonte de Trevi, talvez inspirada por uma gravura, não nos parece ser esse um delineamento subjacente à execução de uma peça de escultura¹⁰.

Menos plausível ainda se nos afigura a filiação sugerida por Luísa Arruda, ao considerar que poderia o mesmo ter inspirado uma terracota atribuída a Machado de Castro (Arruda 2000: 170)¹¹. Figurando *Neptuno entre dois rios*, ostenta a referida obra uma fortíssima influência do escultor francês Michel Anguier (1613-1686)¹² [Fig. 2].

“Bárbaro instrumento de som, formado por um dente de Elefante”. Archivio Storico Dell’Accademia di San Luca, Livro n.º 50, fl. 176.

⁹ Museu Nacional de Arte Antiga, Inv.º n.º 785 e Biblioteca Nacional de Madrid, Inv.º n.º 1356. Publ. por Luísa ARRUDA – *Vieira Lusitano (1699-1783) – O desenho*, Lisboa: Instituto Português de Museus, 2000, pp. 168-169.

¹⁰ Obra que Lusitano não terá conhecido durante as suas duas estadias em Roma (a 1.ª c. 1712-19 e a 2.ª c. 1721-28), com facilidade terá chegado ao conhecimento dos artistas portugueses. Com projecto encomendado em 1732 ao arquitecto Nicola Salvi (1697-1751), a fonte seria inaugurada pela primeira vez em 1736. O grupo escultórico de Neptuno e Tritões, da autoria de Pietro Bracci (1700-1773), apenas seria colocado em 1762.

¹¹ Existente na Faculdade de Belas Artes de Lisboa.

¹² Obra gravada por L. Desplaces, é conhecido um exemplar na Biblioteca Pública de Évora, *Colecção de Gravuras*, Gav. 5, Livro n.º 16.

Consolidando aquele indício dado por Cirilo, devem recordar-se as relações que Vieira Lusitano cultivou entre alguns escultores, nomeadamente Manuel Dias (act. 1713-1753), Joaquim Machado de Castro e Alessandro Giusti (1715-1799).

Entre os projectos para escultura da sua autoria, um dos mais bem documentados é, sem dúvida, o *Cristo* da capela-mor da Sé de Évora [Fig. 3]. Obra encomendada pelo beneficiado Manuel Rodrigues Valente, a 21 de Fevereiro de 1735 era solicitado ao pintor um desenho “em a medida da quarta parte do santo Crucifixo” (Espanca 1951, Doc. 9: 41).

Para a concretização da obra, seria seleccionado Manuel Dias, um dos mais prestigiados escultores da primeira metade do século XVIII, particularmente célebre pela feitura de Cristos. Apesar de se desconhecer hoje o paradeiro desse projecto, não podemos deixar de mencionar as semelhanças verificáveis entre a obra eborense e um dos *Crucifixos* de Bernini para S. Pedro do Vaticano.

Assumindo de facto a direcção artística daquela encomenda, Vieira não só se comprometia a dar assistência à obra, como inquiria ainda acerca do material mais adequado para o efeito. Excluindo desde logo o uso da pedra, sugeria o pintor, como opções, o bronze, o cedro ou o ébano (Espanca 1951, Doc. 11: 42). Alternativas que permitiam a obtenção de um corpo mais ou menos escuro, o emprego do cedro possibilitaria a simulação do mármore, material normalmente favorito.

Quanto à escolha de Vieira Lusitano para a realização deste projecto, considera Carlos Moura que ela é devida à necessidade de encontrar um artista capaz de seguir a programática decorativa já implícita naquela capela-mor (Moura 2000: 175) e, desse modo, dar continuidade ao trabalho de João Frederico Ludovice, Agostino Masucci, Emmanuel Alfani e João António Bellini.

No entanto, algumas questões se colocam quanto a esta matéria. Porque não dar a execução dessa peça a João António Bellini, autor de toda a restante componente escultórica daquele espaço? Por outro lado, parece-nos ainda que, para o cumprimento dessa eventual finalidade, um só artista reunia todas as características aparentemente requeridas. José de Almeida (1708-1769), sem dúvida vinculado aos esquemas mentais romanos, era escultor qualificado e exímio desenhador.

Nascido em Lisboa em 1708¹³, julgamos que possa ter contribuído para tal afastamento um período de paragem na sua carreira, por estes anos da década de 30. Regressado de Itália em 1728, a promissora actividade do artista seria subitamente interrompida quando,

¹³ Informação desconhecida até à redacção do presente artigo, José de Almeida era filho do entalhador João Vicente e de sua mulher, D. Francisca de Sequeira. Nasceu em Lisboa, na freguesia de Nossa Senhora das Mercês, onde foi baptizado a 18 de Fevereiro de 1708. ANTT, *Registos Paroquiais*, Concelho de Lisboa, Freguesia de Nossa Senhora das Mercês, Livro de Baptismos n.º 2, fl. 130 v.

em 1732, foi vítima de uma agressão. Acontecimento que mereceria a atenção do conde da Ericeira, a gravidade da ocorrência motivou, a 18 de Junho de 1732, que a noticiasse nos seguintes termos: “Derão huma estocada, em hum mosso estatuario que mora a S. Roque, de que está com muito perigo, e quazi sem esperanças de escapár, á morte”. (Lisboa-Miranda-Olival 2005: 111) Dando conta de melhores presságios e esclarecendo quanto à origem do agredido, seis dias depois, novo relato nos dá conta que: “Hum escultor insigne portugues que veyo de Roma foi ferido gravemente, e outro homem em hũa pendencia, mas dizem que não morre.” (Lisboa-Miranda-Olival 2005: 111)

Ora, esta eventual paragem, aliada à escassez de obra que em Portugal lhe conferisse uma consistente reputação, pouco abonariam no confronto com o já afamado, e muito solicitado, “pae dos Christos”, como era então conhecido Manuel Dias (Machado 1823: 259). “Escultor insigne português”, como o distinguiu Ericeira, o percurso de José de Almeida à data da encomenda eborense resumia-se a pouco mais do que uma enriquecedora estadia em Roma, onde fora discípulo de Carlo Monaldi, e à execução de algumas obras efémeras para a basílica de Mafra, em cujos estaleiros, desde cedo, se via na contingência de competir com Manuel Dias.

Igualmente documentada, está a relação entre Vieira Lusitano e Joaquim Machado de Castro. Nutrindo uma profunda admiração pelo pintor, Machado não só a expressa no seu *Elogio* de 1758, como também nas laudatórias palavras que lhe dirige em diversos dos seus opúsculos: “Não são poucas as obras, que tenho visto deste nosso Lusitano; e observo nas actitudes, e mais circumstancias das suas figuras, tal veresimilhança na expressão dos caracteres, que me parece ser huma das qualidades distintivas das suas obras, o dar com fidelidade cada hum o que lhe pertence.” (Castro 1810: 8-9).

Mas se Vieira era para aquele escultor o “Apelles português”, já Machado era para o pintor o “nosso Bernini”. Recíproco reconhecimento, Machado de Castro era, no dizer de Vieira Lusitano, um “escultor de habilidade rara”¹⁴.

Como bem recorda Carlos Moura, “as excepcionais capacidades de Bernini para o desenho foram a excepção, não a regra”. (Moura 2000: 175). Pouco aclamado pelas suas qualidades de desenhador, Machado de Castro recorreu efectivamente a outros artistas para o desenho de algumas das suas obras. Já Ayres de Carvalho, chega mesmo a afirmar que

“Aos dezoito dias do mes de Fevereiro de mil, e sette centos e oitto baptizei a Jozéph. filho de João Vicente e de sua mulher Francisca de Siqueira; padrinho Manoel Coelho carpinteiro m.or as portas da Crux, e madrinha Domingas Dias Bouçeira, m.ra nesta freg.^a na rua do Loureiro. O Cura Luis de Lima.”

¹⁴ Documento autógrafo datado de 25 de Outubro de 1757, pertencente à colecção de M. Ferreira Cardoso. Publ. por Luís Xavier da COSTA – *Francisco Vieira Lusitano*. 2.ª Ed., Coimbra: Imprensa da Universidade, 1929 (1.ª ed. 1926), pp. 7-8.

a sua originalidade é um mito, considerando-o como “um bom executante e colaborador do italiano Giusti, em Mafra, e um seguidor admirável das ideias e “riscos” do seu amigo, o grande Vieira Lusitano.” (Carvalho 1956: 4)

Quanto à colaboração entre ambos, ela é documentada pelas várias cartas remetidas por Machado de Castro a diversas personalidades. Acertando detalhes relativos à encomenda de uma *Fuga para o Egipto*, feita em 1767 pelo beneficiado João Baptista de Castro (1700-1775), é manifesto o desempenho de Vieira Lusitano na invenção da obra¹⁵. Trabalho executado com base em “huma ideya de Vieira”¹⁶, esse grupo escultórico seria concluído no final de 1768.

Conclusivas a esse respeito, são as afirmações do próprio Lusitano, quando informa o mesmo destinatário: “tenho visto huma obra que [Machado de Castro] anda exicutando para V. M., e sobre a mesma com grande gosto tenho metido minha colherada, e dado meus pareceres, com pictoria confiança, de que o mesmo amável sugeito não se escandaliza, e perscindindo dos meus votos a dita obra parece me que ade ficar muito galante e digna de estimação.”¹⁷.

Intervenção de novo confirmada pelo testemunho do escultor, afiança Machado de Castro que “quiz fazer [essa obra] por idea de homem tamanho: consultey-o varias vezes ao tempo da execução, tanto da escultura como da pintura; cuidando em q. tudo focesegundo a idea e bom gosto do Inventor.”¹⁸. Distinguindo claramente o responsável pela execução, do autor da ideia, uma última menção será feita ao assunto no ano seguinte por Vieira¹⁹.

Em 1770, outras informações se depreendem da correspondência remetida a Francisco Xavier dos Reis. Segundo Machado de Castro, “usando da permissão q’ me deu o S.r Bispo, expuz ao nosso Apelles Portuguez o intento de S. Ex.^a: de q’ resultou querer fazer (como fez) hum escarboiso, ou rascunho, p. ^a melhor me declarar a sua ideya; q’ a meu ver esta admiravel; e elle estimou m.to huma occasiao de fazer nisto algum osequio a S. Ex.^a”²⁰.

Ultrapassado o episódio do mal sucedido desenho para a estátua equestre de D. José ²¹, ainda o mesmo conjunto epistolar publicado por Ferreira Lima nos revela que, no final de 1785, Machado de Castro recorria ao pintor Manuel José Pinheiro, “figurista da arte da

¹⁵ Cartas de Joaquim Machado de Castro a João Baptista de Castro, publ. por Henrique de Campos Ferreira LIMA – *Joaquim Machado de Castro: escultor conimbricense*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925, pp. 302-307.

¹⁶ Carta de JMC a JBC, de 25 Fev. 1768, publ. por *Idem*, p. 302.

¹⁷ Carta de Vieira Lusitano a JBC, de 24 Ago. 1768, publ. por Ernesto SOARES – *História da Gravura Artística em Portugal. Os artistas e as suas obras*. Vol. II, Lisboa: Livraria Samcarlos, 1971, p. 634.

¹⁸ Carta de JMC a JBC, de 14 Dez. 1768, publ. por LIMA 1925: p. 305.

¹⁹ Carta de Vieira Lusitano a JBC, de 5 Mar. 1769, publ. por SOARES 1971: 634.

²⁰ Carta de JMC a Francisco Xavier de Reis, de 22 Set. 1770, publ. por *Idem*: 311-312.

²¹ MNAA, inv.º n.º 2085 e 2709.



Fig. 4 – Machado de Castro, *Padrão comemorativo da Batalha de Ourique* (porm.), 1785

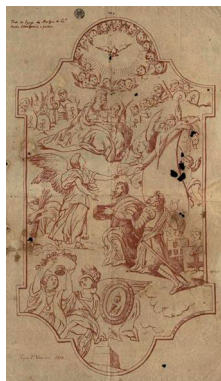


Fig. 5 – Júlio de Castilho, *Cópia do desenho do tecto da igreja dos Mártires*, 1887

pintura²², para o delineamento do Padrão comemorativo da Batalha de Ourique, a erigir em Castro Verde²³ [Fig. 4].

Talvez inspirado por tão documentadas colaborações, Ayres de Carvalho, numa aceção demasiado forçada, atribui também a Vieira Lusitano parte da responsabilidade no delineamento dos baixos-relevos dos altares da basílica de Maфра. Dirigidos pelo italiano Alessandro Giusti, defende o autor que Vieira seria o único artista com formação académica capaz de prestar colaboração naquela obra, sendo em Maфра “a forte alavanca em que sempre se apoiou Giusti (...)”. No tocante à conformidade estilística entre ambos, estabelece como único paralelismo a profusão compositiva do desaparecido tecto da igreja dos Mártires em Lisboa (1750)²⁴ [Fig. 5], que compara aos baixos-relevos de Maфра.

Efectivamente, os contactos entre os dois artistas remontam aos primeiros anos de permanência de Giusti em Portugal, concretamente à época em que este residia ainda em Lisboa. Datando de Maio de 1751 a primeira notícia que documentalmente os relaciona, Vieira Lusitano servia então de procurador a sua mulher, D. Inês de Lima e Melo, no baptismo de uma filha de Alessandro Giusti (Carvalho 1964: 14). Se aceitarmos que, como Giusti, também Lusitano usufruiu permanentemente das regalias de pintor régio, nomea-

²² Expressão com que o próprio se intitula, numa avaliação que realiza em 1823. Cit. por Fernando de PAMPLONA – “Manuel José Pinheiro”, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*. 2.ª ed., Vol. IV, Lisboa: Civilização Editora, 1988, pp. 328-329.

²³ Carta de JMC a D. Frei Manuel do Cenáculo, publ. por LIMA 1925: p. 290.

²⁴ Segundo desenho de 1887, da autoria de Júlio de Castilho (1840-1919), de que existe uma gravura na BNL, *Secção de Iconografia*, E. 1273 A.



Figs. 6 – Gaetano Lapis, *Anunciação* | Alessandro Giusti, *Anunciação* (estudo), c. 1773

damente de residência no paço, a partir de 1754, com a fixação daquela família italiana em Mafra, a relação entre os dois deverá ter-se estreitado.

Admitindo uma clara feição pictórica em algumas esculturas de Giusti, o que aliás é frequente em obras de baixo-relevo, não nos parece que a mesma seja devida a uma consistente intervenção por parte de Vieira, mas sim à influência exercida pelas pinturas que, originalmente, ocupavam aqueles altares. Desfrutando o escultor do acesso a um vasto repertório de pintura italiana de excelência, pôde paulatinamente admirar aquelas obras encomendadas durante o reinado de D. João V, não apenas para a igreja, mas também para as diversas dependências conventuais.

Porém, se a filiação iconográfica é quase sempre observável, nomeadamente porque o programa joanino se manteve praticamente inalterado, quanto ao tratamento compositivo, a origem das fontes é bastante mais alargada²⁵. De facto, o universo pictórico de Giusti estava bem enraizado, desde logo pela sua formação em Roma, junto do consagrado Sebastiano Conca (1680-1764).

Por outro lado, essa linguagem via-se ainda alimentada pelo contacto que beneficiara junto de alguns dos mais solicitados mestres do tempo, nomeadamente nas suas escassas intervenções romanas. Neste sentido, parece-nos esclarecedor utilizar como exemplo o painel da *Anunciação* [Fig. 6], dirigido por Giusti em Mafra desde 1773. Obra já muito pro-

²⁵ Assunto cuja abordagem ultrapassa o propósito essencial deste texto, os referidos altares serão alvo da nossa atenção, no âmbito da dissertação de doutoramento que presentemente desenvolvemos.

vavelmente concluída pelos discípulos, filia-se na pintura com o mesmo tema da autoria do italiano Gaetano Lapis (1706-1773) [Fig. 6].

Com uma obra reveladora do classicismo de matriz *marattesca* e bolonhesa, valeu-lhe esse ascendente a alcunha de “Il Carracetto” (Briganti 1989: 759-760). Também ele formado no atelier de Conca, de quem foi aliás considerado um dos melhores discípulos, Lapis terá aí conhecido, muito provavelmente na década de 30, o jovem Alessandro Giusti. Desenvolvendo actividades que seguiram rumos inevitavelmente divergentes (um como pintor e o outro como escultor), voltaremos a encontrar os dois na igreja romana de Sant’Apollinare, durante a campanha de remodelação ali dirigida por Ferdinando Fuga (1699-1782). De resto, não será menos indicativo o facto de terem também ali colaborado muitos dos artistas seleccionados para intervir na capela lisboeta de S. João Baptista – Bernardino Ludovisi, Carlo Marchionne, Peter Anton von Verschaffelt e Luigi Valadier – para a qual, a curto prazo, também Giusti seria chamado.

Os escultores e as fontes pictóricas

Paralelamente ao desempenho dos pintores no delineamento de alguns objectos escultóricos, um outro aspecto que nos interessa salientar é o da influência exercida pelas obras de pintura sobre a escultura, seja por via da cópia, seja através de uma, mais ou menos complexa, inspiração compositiva.

Com preceitos estilísticos bem definidos, à selecção das fontes presidiam critérios muito concretos. Se é certo que a cópia foi uma das formas de expressão mais comuns na prática e pedagogia artística setecentista (Saldanha 1988), de igual modo inegável é a incidência nas fontes dos mais aclamados mestres do classicismo romano, como Guido Reni (1575-1642) ou Carlo Maratta.

Efectivamente, a repetição de semelhantes esquemas compositivos, remete-nos de imediato para o papel que, por certo, foi exercido pelo encomendador, designadamente no tocante à selecção dos temas e dos modelos. Panorama relativamente frequente na época, exemplificam esse fenómeno de submissão ao gosto específico do cliente, no contexto português, algumas encomendas feitas para a igreja Patriarcal. É o caso de uma *Imaculada Conceição* em prata (1744) e de um baixo-relevo em bronze, figurando a *Virgem com o Menino* (1745). Obras que implicaram o fornecimento de orientações estilísticas muito precisas, entre as directrizes das duas encomendas incluem-se, além dos nomes dos autores dos respectivos modelos, as origens compositivas que as mesmas deveriam respeitar.

Quanto à primeira, ordenada por carta de 25 de Setembro de 1744, não apenas se define que o seu modelo fosse concretizado por Giovanni Battista Maini ou, em alternativa, por

Pietro Bracci, Giuseppe Lironi (1691-1746) ou Carlo Monaldi, como se esclarece ainda que haveria de se inspirar em pinturas de Guido Reni, Carlo Maratta, Giovanni Lanfranco, Pietro da Cortona ou Giovanni Battista Gaulli (Rocca-Borghini-Ferraris 1990: 67)²⁶.

Escultura em prata de tamanho natural, fundida por Giuseppe Gagliardi em 1748 e colocada na competente capela em 1750, foi efectivamente concretizada por Maini (Rocca-Borghini-Ferraris 1990: 73, 75). Já em Lisboa, ser-lhe-iam acrescentados, por ordem de João Frederico Ludovice, dois anjos orantes em madeira dourada, da autoria do português José de Almeida (Castro 1805: p. 11). Acabando por desaparecer na sequência do incêndio provocado pelo Terramoto de 1755, subsiste apenas um eventual desenho preparatório da mesma (Montagu 1995: 393).

Com semelhantes directrizes estilísticas, a 28 de Março de 1745, encomendava-se em Roma um baixo-relevo em bronze que substituísse um outro marmóreo, realizado em 1743 por Antonio Montauti (1685-1740), que chegara danificado a Lisboa (Rocca-Borghini-Ferraris 1990: 64; Montagu 1995: 394)²⁷. Obra provavelmente destinada a encimar o portal de acesso à Patriarcal, entre as directrizes da nova encomenda, que virá a ser idealizada também por Giovanni Battista Maini (1746) e fundida por Francesco Giardoni, é claramente referido que a composição se inspirasse em pinturas de Carlo Maratta ou Agostino Masucci (Rocca-Borghini-Ferraris 1990: 69, 70, 74)²⁸.

Obras desaparecidas na sua quase totalidade com o terramoto de Lisboa, depois de erguida a provisória Patriarcal no sítio da Cotovia (1756), vários artistas portugueses seriam de novo chamados a colaborar. Entre esses, voltaria a destacar-se José de Almeida, incumbido de realizar, pelos anos 60, diversos modelos para peças em prata, peanhas e concertos em esculturas.²⁹

Entre todos os nomeados, será sem dúvida Maratta a grande fonte de inspiração das composições escultóricas setecentistas. Com um impacto a que não foram naturalmente alheios os artistas nacionais, são sintomáticas as palavras de Machado de Castro a esse respeito. Expressando a sua costumada atitude anti-neoclássica, refere o escultor que “Alguns Modernos ha, que cegos do fanatismo pelo *Antigo*, desdenhão com insolente desprezo dos pannejamentos de Carlos Maratti; mas porquê? Porque são muito mais diffíceis de executar que os do *Antigo*, por conterem em si a reunião do *Bello Natural*.”

²⁶ Biblioteca da Ajuda, Ms. 49-VIII-29, fls. 70 – 75 v. Doc. cit. por Sandra Vasco ROCCA, Gabriele BORGHINI, Paola FERRARIS – *Roma Lusitana – Lisbona Romana*. Roma: Argos, 1990, p. 67.

²⁷ BA, Ms. 49-IX-22, fls. 145, 150. Doc. cit. por *Idem*: p. 64.

²⁸ BA, Ms. 49-VIII-29, fls. 61 v. – 66 v. Doc. cit. por *Idem*: p. 69.

²⁹ Informações colhidas de documentação ainda não inventariada do Arquivo Histórico da Sé de Lisboa, que presentemente nos encontramos a investigar.



Fig. 7 – Carlo Maratta, *A Virgem com o Menino e S. Stanislau Kostka* | Giuseppe Lironi (atrib.), *A Virgem entregando o Menino a Santo António*, 1729

Na escultura, os Corifeos deste verdadeiro estilo são – *Ângelo de Rossi, Camillo Rusconi e Maini*. E na Pintura são o grande *Rafael d’Urbino*, e o *Poussino*, aos quais seguiu *Maratti*.” (Castro 1838: 24).

Linha de influência verificável, não apenas entre os escultores nacionais, são igualmente reveladoras de idênticos esquemas pictóricos outras encomendas confiadas a artistas italianos durante o reinado de D. João V. Muito provavelmente providas de indicações estilísticas concretas, à maneira dos exemplos atrás mencionados, pode reconhecer-se semelhante ascendente no medalhão da fachada da basílica de Mafra, com a representação da *Virgem entregando o Menino a Santo António*³⁰ [Fig. 7].

Obra realizada em 1729 e atribuída a Giuseppe Lironi (Carvalho 1950:14-15), inspira-se compositiva e iconograficamente na tela de Carlo Maratta para a igreja de Sant’Andrea al Quirinale em Roma [Fig. 7]. Assunto figurado noutras obras do complexo mafrense³¹, curiosamente, ou apenas cumprindo uma específica directriz da encomenda, pode encontrar-se uma versão exacta da mesma pintura, na portaria do antigo convento, da autoria de Inácio de Oliveira Bernardes (1697-1781) (Saldanha 1994: 188).

³⁰ As referências alusivas ao historial dos 2 baixos-relevos da basílica de Mafra baseiam-se na documentação publicada, respectivamente, por Ayres de CARVALHO – *D. João V e a arte do seu tempo*. Lisboa: Edição do Autor, 1960-62; Pier Paolo QUIETO – *D. João V de Portugal – A sua influência na arte italiana do século XVIII*. Lisboa: Elo, 1990; e Teresa Leonor M. VALE – *A escultura italiana de Mafra*. Lisboa: Livros Horizonte, 2002.

³¹ Nomeadamente na tela do altar-mor da basílica, da autoria de Francesco Trevisani (1656-1746).

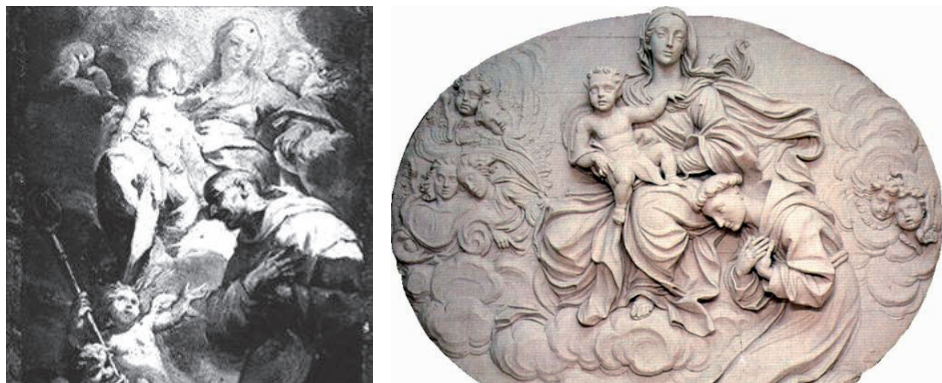


Fig. 8 – Francesco Monti, *Virgem com o Menino e Santo* [inv.] |
José de Almeida, *Nossa Senhora com o Menino e Santo António*, 1730

Semelhante confronto estilístico se opera no medalhão encomendado para o portal de acesso ao templo, com a representação da *Virgem com o Menino e Santo António* [Fig. 9]. Obra provisoriamente concretizada por José de Almeida [Fig. 8], o encargo do relevo final seria entregue a seu mestre, o escultor Carlo Monaldi.

Aparentado com muitos e bons artistas, segundo refere Cirilo Volkmar Machado na sua *Colecção de Memórias* (Machado 1823: 256), a aproximação de José de Almeida à cultura artística do seu tempo fez-se, desde logo, por via de um círculo familiar repleto de artistas. Particularmente envolvido com o universo da talha, era filho de João Vicente³², irmão de Félix Vicente de Almeida e genro de Silvestre de Faria Lobo³³, todos eles reconhecidos entalhadores setecentistas.

Já o seu mais directo contacto com o domínio da pintura, ter-se-á processado por via de Inácio de Oliveira Bernardes. Sogro de Félix Vicente de Almeida, acompanhou o jovem

³² João Vicente casa com Francisca de Sequeira, em Lisboa na freguesia de Nossa Senhora das Mercês a 30 de Outubro de 1701, tendo por padrinhos o mestre ferreiro Veríssimo Ferreira e o escultor Domingos da Costa Silva. (ANTT, Registos Paroquiais, Concelho de Lisboa, Freguesia de Nossa Senhora das Mercês, Livro de Casamentos n.º 2, fl. 25.) Trata-se do entalhador Domingos da Costa Silva, autor da obra de talha do retábulo da capela-mor da igreja da Pena, iniciado a partir de 1715, e que se sabe morador em Lisboa, e com actividade conhecida no ano de 1741. Cf. Virgílio CORREIA, "Entalhadores de Lisboa", *Águia*, 2.ª série, vol. XIV, Fernando de PAMPLONA, "Domingos da Costa", *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*, Vol. II, 2.ª ed., Lisboa, Livraria Civilização, 1987, pp. 144-45. Quanto aos pagamentos da capela-mor da igreja da Pena veja-se Carlos Alberto de S. Ribeiro GUIMARÃES, *Tribuna da Capela-Mor da Igreja da Pena. Documentos para a sua história*, Lisboa, Edições Documenta, 1968.

³³ Casado com Francisca das Chagas, irmã de José de Almeida.



Fig. 9 – Carlo Maratta, *Casamento Místico de Sta. Catarina*
| Carlo Monaldi, *A Virgem com o Menino a Santo António*, 1731

aspirante a escultor na sua viagem a Roma, quando ambos ali se fixaram como pensionistas do rei.

Quanto ao efémero baixo-relevo para Mafra, contrariando o que afirmara Ayres de Carvalho, que o considerou destinada ao frontão do edifício³⁴, apenas nos parece plausível admitir que tenha sido encomendado para encimar a porta de acesso à basílica, enquanto não chegasse de Roma a obra de Monaldi. Emergência explicável pela proximidade das cerimónias da sagração do templo, o recém-chegado José de Almeida, apenas observaria ali o seu trabalho durante os escassos dois meses em que esteve exposto.

Considerando de facto, como de resto é habitual, que as maiores diligências na concretização das obras se aplicavam para acautelar o protocolo da sagração (22 Out. 1730), nada justificaria encomendar uma obra que substituísse outra chegada a Mafra quase 10 meses antes da cerimónia (1 Jan. 1730).

Quanto às soluções compositivas empregues, apesar da recorrência do tema, reconhece-se também neste baixo-relevo de José de Almeida a herança da tradição clássica, desta feita por via do bolonhês Francesco Monti (1685-1768)³⁵ [Fig. 8]. Semelhanças obser-

³⁴ Ayres de Carvalho, pp. 14-15.

³⁵ *Virgem com o Menino e Santo*, Óleo s/ papel existente na Biblioteca Ambrosiana de Milão, Cat. n.º 644. Este desenho é atribuído a Francesco Monti por Amalia Barigozzi Brini, que reconhece nele características do trabalho de G. Angelo Borroni. Atribuição feita com base na comparação com o retábulo de Monti para a Igreja de Paris em Chiari, é repetida no Inventário de Pietro Nurchi (1967). Cf. Amalia Barigozzi BRINI, Rossana BOSCALLIA, *Disegni del Settecento Lombardo*, Veneza, Neri Pozza, 1973, p. 52 n.º 67, fig. 67.

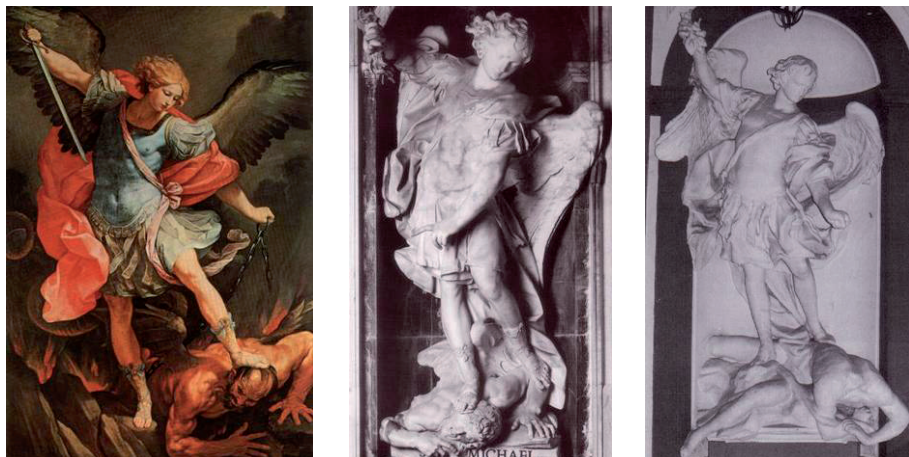


Fig. 10 – Guido Reni, *S. Miguel*, 1635 | Giovanni Battista Maini, *S. Miguel*, 1732
| Gaspard Sibilla, *S. Miguel*, c. 1750

váveis na generalidade da estrutura compositiva da obra, assim como ao nível específico do posicionamento de cada uma das três figuras principais, a inversão da fonte apenas nos leva a considerar o provável recurso a uma gravura.

Igualmente integrável nesta leitura, também o baixo-relevo definitivo, feito por Monaldi, apresenta afinidades com conhecidas composições de Maratta, nomeadamente o *Casamento Místico de Sta. Catarina* [Fig. 9].

Outra obra que se assume, em nossa opinião, particularmente devedora dos protótipos pictóricos do classicismo romano, é o *S. Miguel* assinado por Giovanni Battista Maini [Fig. 10]. Realizado em 1732 para uma das capelas colaterais da basílica de Mafra, inspira-se na célebre representação de Guido Reni (1635) para a igreja de Santa Maria della Concezione (Capuchinhos) em Roma [Fig. 10]. Pintura amplamente divulgada e copiada ao longo de todo o século XVII e XVIII, Stephen Pepper elenca, no estudo que dedica a esse pintor, 7 gravuras³⁶ e algumas das inúmeras cópias seiscentistas que se conhecem da obra (Pepper 1984: 272)³⁷.

Em boa verdade, Maini parece ter recorrido àquela que fora, cerca de um século antes, a matriz de Alessandro Algardi (1595-1654). Escultor a quem é atribuída uma cópia dese-

³⁶ Das quais existe na Biblioteca Nacional de Lisboa a gravura da autoria de Jacob Frey, 1734. BNL, *Secção de Iconografia*, E. 128 A.

³⁷ Obra extremamente divulgada, podem acrescentar-se às suas muitas cópias setecentistas, as telas das igrejas lisboetas de Nossa Senhora do Loreto e de S. Francisco de Paula, assim como a da portaria da Congregação das Irmãs Dominicanas de Sta. Catarina de Siena, em Fátima.

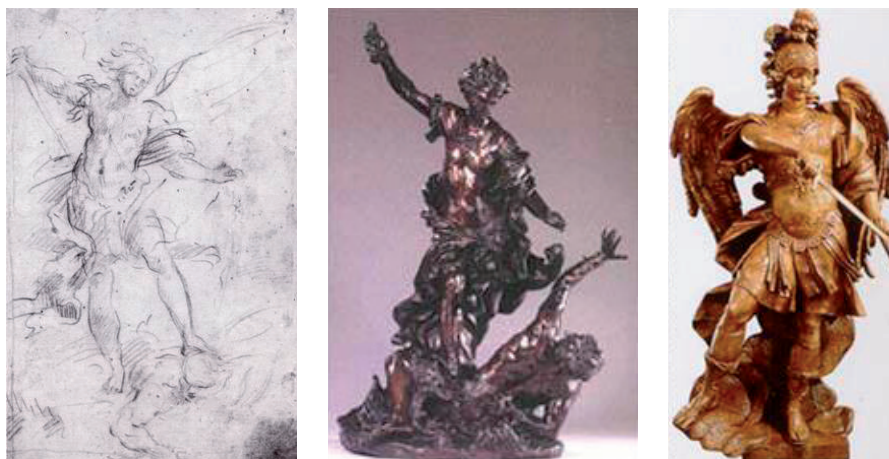


Fig. 11 – Alessandro Algardi, *S. Miguel*, c. 1647 | Alessandro Algardi, *S. Miguel*, c. 1647
| Pietro Bracci, *S. Miguel*, 1736

nhada do arcanjo de Reni³⁸ [Fig. 11], sabe-se que em 1647 planeava realizar uma peça em bronze com o mesmo tema. Pequena escultura efectivamente inspirada naquela pintura [Fig. 11], Jennifer Montagu destaca, como afinidades principais, a posição frontal das duas figuras, assim como um semelhante tratamento dos panejamentos (Montagu 1985: 200).

Quanto à escultura de Maini para Mafra, é ainda interessante assinalar a influência que, por sua vez, parece ter exercido sobre uma outra da autoria do italiano Gaspare Sibilla (1723-1782) [Fig. 10]³⁹. Executada para o antigo convento de Sant’Andrea delle Fratte em Roma, nos primeiros anos da década de 50, constitui-se como a primeira obra documentada deste discípulo de Pietro Bracci. Já comparada com uma outra realizada pelo mestre em 1736 [Fig. 11] (Borsoi 2002: 152)⁴⁰, pouco afins em nossa opinião, afiguram-se-nos mais evidentes as similitudes com a escultura de Maini. Assumindo assim especial interesse, constitui-se esta obra como um dos primeiros exemplos que, fora de Portugal, se filia no conjunto escultórico mafrense.

Sem afastar liminarmente a hipótese de Sibilla ter conhecido o *S. Miguel* de Maini em Roma, por exemplo através da subsistência de um eventual *bozzetto*, deve também men-

³⁸ Desenho pertencente ao Kunstmuseum Düsseldorf, publ. por Egbert HAVERKAMP-BEGEMANN – *Creative Copies. Interpretative drawings from Michelangelo to Picasso*. New York: Sotheby’s Publications, 1988, p. 104.

³⁹ Sobre a obra desde escultor cf. Maria Barbara Guerrieri BORSOI – “Gaspare Sibilla ‘scultore pontificio’”, *Sculture Romane del Settecento*. Vol. II, Roma: Bonsignori Editori, 2002, pp. 151-189.

⁴⁰ Feita para o altar da capela de Leão X, encontra-se actualmente no Museu Nacional do Castelo de Sant’Angelo, em Roma.



Fig. 12 – Francesco Monti, *Visitação* (inv.) | Carlo Marchionni, *Visitação*, 1745
| Pedro Alexandrino de Carvalho, *Visitação*

cionar-se a sua escassa relação com Portugal. Sabendo-se apenas que em 1755 participava na decoração da capela da Imaculada Conceição, na igreja de Santo António dei Portoghesi em Roma, onde se tinha feito sepultar Manuel Pereira de Sampaio (1692-1750), são-lhe aí atribuídas as duas figuras em estuque sobre o altar, com representações da *Caridade* e da *Pureza* (Ferraris 1992: 142).

Por outro lado, não podemos aqui deixar de salientar a hipótese, quanto a nós muito plausível, das estátuas de Mafra terem sido gravadas, à maneira das grandes empresas romanas do tempo. Investigação que se mantém em curso, sustentam essa teoria dois assinaláveis casos de cópia: o baldaquino da igreja de S. Vicente de Fora em Lisboa⁴¹ e todo um conjunto de 36 estátuas executado para as naves laterais da Sé de Braga⁴². Ambos esculpido na década de 80 do século XVIII, seria este último concretizado a expensas de D. Gaspar de Bragança (1716-1789). Filho de D. João V, afigurar-se-ia esse prelado como um potencial encomendador dessas, também hipotéticas, gravuras.

Ainda neste específico domínio da influência pictórica, uma outra obra que merece referência é a *Visitação* existente na abóbada da capela de S. João Baptista, na Igreja de S. Roque em Lisboa [Fig. 12]. Baixo-relevo marmóreo, realizado em 1745 pelo arquitecto e

⁴¹ Obra constituída por 12 esculturas de vulto representando santos, das quais, 2 são cópias de Mafra e 4 se filiam directamente nas suas composições. Cf. Sandra COSTA SALDANHA – “O Baldaquino da Igreja de São Vicente de Fora: tipologias, modelos e significado”, *Ars Sacra. Formas de Religiosidade e Sacralidade nas Artes Decorativas Portuguesas*. Lisboa, 2008 (no prelo).

⁴² Conjunto escultórico integralmente reproduzido por Eduardo Alves DUARTE – *Carlos Amarante (1748-1815) e o Final do Classicismo. Um Arquitecto de Braga e do Porto*. Porto: FAUP, 2000, Fotog. 3-38.



Fig. 13 – Guido Reni, *Assunção da Virgem*, 1642

| Egid Quirin Asam, *Assunção da Virgem*, 1717-25

escultor romano Carlo Marchionni (1702-1786), Jennifer Montagu reconheceria-lhe já reminiscências “of the art of Masucci and, behind him, of Carlo Maratti”. (Montagu 1993: 86).

Obra efectivamente devedora dessa matriz, é quanto a nós um exemplo claro de derivação da pintura com o mesmo tema do já citado bolonhês Francesco Monti⁴³ [Fig. 12]. Não menos interessante é ainda reconhecer a recíproca influência que, por sua vez, este relevo de Marchionni acabaria por exercer localmente, em concreto sobre uma pintura da autoria de Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810)⁴⁴ [Fig. 12].

Fenómeno que não é de todo circunscrito aos artistas portugueses, nem tão pouco aos encomendadores nacionais, esses protótipos do classicismo romano podem, a todo o tempo, ser observados em algumas das mais emblemáticas criações escultóricas europeias. Vejam-se os casos da aparatosa *Assunção* (1717-25) de Egid Quirin Asam (1692-1750) na igreja de Rohr com a mesma invocação, claramente filiada na célebre pintura de Guido Reni [Fig. 13], ou ainda as típicas *Madonnas* de Maratta [Fig. 14], que fixariam arquétipos verdadeiramente protelados, em obras como as dos escultores Carlo Giuseppe Plura

⁴³ Pertence ao acervo da Galeria Nacional de Parma.

⁴⁴ Obra proveniente do altar-mor da antiga igreja da Misericórdia de Lamego, encontra-se hoje no museu de Lamego, inv. n.º 45.



Fig. 14 – Carlo Maratta, *Assunção da Virgem* (porms.)



Fig. 15 – Carlo Giuseppe Plura, *Assunção da Virgem*, 1724
| Bernardino Ludovisi, *Assunção da Virgem*, 1740

(1655-1737), para a catedral de Saluzzo (1724) ou Bernardino Ludovisi [Fig. 15], para a igreja do SS. Nome de Maria em Roma (1740).

O emprego de tais esquemas, simplesmente aconselhados, induzidos pelo fornecimento de estampas, ou mesmo definidos no processo da encomenda, só nos podem conduzir à inevitável constatação de que, um pouco por toda a Europa, se mantinha inequívoco esse gosto de matriz italiana, e em particular, mas não só, o do classicismo romano.

Lisboa, Agosto de 2007

Bibliografia

Fontes

- CASTRO, Joaquim Machado de – *Elogio ao senhor Francisco Vieira Lusitano*. Lisboa: Officina patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1758.
- CASTRO, Joaquim Machado de – *Discurso sobre as utilidades do desenho dedicado à Rainha Nossa Senhora*. in LIMA, Henrique de Campos Ferreira – *Joaquim Machado de Castro: escultor conimbricense*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925 [Off. Antonio Rodrigues Galhardo, 1788].
- CASTRO, Joaquim Machado de – *Analyse grafic'orthodoxa, e demonstrativa*. Lisboa: Impressão Régia, 1805.
- CASTRO, Joaquim Machado de – *Descrição Analytica da Execução da Real Estatua Equestre do Senhor Rei D. José I*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1975 (fac-simile ed. 1810).
- CASTRO, Joaquim Machado de – *Dicionário de Escultura*. Lisboa: Livraria Coelho, 1937 [ms. 1838]
- CHACAS, Luca Antonio – *Diario Ordinario di Roma*. Roma: 1716-1836.
- MACHADO, Cirilo Volkmar – *Collecção de Memórias Relativas às Vidas dos Pintores, e Escultores, Architetos e Gravadores Portugueses, e dos Estrangeiros, que Estiverão em Portugal*. Lisboa: Imp. de Victorino Rodrigues da Silva, 1823.

Estudos

- ARRUDA, Luísa – *Vieira Lusitano (1699-1783) – O desenho*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2000.
- BORSOI, Maria Barbara Guerrieri – “Gaspare Sibilla ‘scultore pontificio’”, *Sculture Romane del Settecento*. Vol. II, Roma: Bonsignori Editori, 2002.
- BRIGANTI, Giuliano (Coord. de) – *La Pittura in Italia – Il Settecento*. 2 Vols., Milano: Electa, 1989.
- BRINI, Amalia Barigozzi, BOSCAGLIA, Rossana – *Disegni del Settecento Lombardo*. Venezia: Neri Pozza, 1973.
- BROEDER, Frederick den – “The Lateran Apostles: The Major Sculpture Commission in Eighteenth-Century Rome”, *Apollo*. Vol. 85, n.º 63, Jan.-Abr. 1967.
- CARVALHO, Ayres de – *A Escultura em Mafra*. Mafra: Edição do Autor, 1950.
- CARVALHO, Ayres de – *O Pintor Cirilo Volkmar Machado (1748-1823)*, Separata de *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*. Vol. III, Lisboa: 1956.
- CARVALHO, Ayres de – *D. João V e a arte do seu tempo*. Lisboa: Edição do Autor, 1960-62.
- CARVALHO, Ayres de – *A Escola de Escultura de Mafra*, Separata de *Belas-Artes*. n.º 19, Lisboa: 1964.

- CONFORTI, Michael – “Pierre Legros and the Role of Sculptors as Designers in Late Baroque Rome”, *The Burlington Magazine*. Vol. 119, n.º 893, Ago. 1977.
- CONFORTI, Michael – “Planning the Lateran Apostles”, *Studies in Italian Art and Architecture 15th Through 18th Centuries*. Vol. 35, Roma: Edizioni dell’Elefante, 1980.
- COSTA, Luís Xavier da – *Francisco Vieira Lusitano*. 2.ª Ed., Coimbra: Imprensa da Universidade, 1929 (1.ª ed. 1926).
- COSTA SALDANHA, Sandra – “A arte de inventar ou o ‘talento de bem furta’ – os arquétipos romanos na escultura portuguesa de Setecentos”, *Lisboa Barroca e o Barroco de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte, 2007.
- COSTA SALDANHA, Sandra – “O Baldaquino da Igreja de São Vicente de Fora: tipologias, modelos e significado”, *Ars Sacra. Formas de Religiosidade e Sacralidade nas Artes Decorativas Portuguesas*. Lisboa, 2008 (no prelo).
- DUARTE, Eduardo Alves – *Carlos Amarante (1748-1815) e o Final do Classicismo. Um Arquitecto de Braga e do Porto*. Porto: FAUP, 2000.
- ENGGASS, Robert – *Early Eighteenth-Century Sculpture in Rome: An Illustrated Catalogue Raisonné*. London: University Press, 1976.
- ENGGASS, Robert – «Un probleme du baroque romain tardif: Projets de sculptures par des artistes non sculpteurs» *Revue de l’Art*. n.º 31, 1976.
- ENGGASS, Robert – “Settecento Sculpture in St. Peter’s: na Encyclopedia of Styles”, *Appollo*. Vol. 113, n.º 228, Fev. 1981.
- ESPANCA, Túlio – *Fundação da Nova Capela-Mor da Sé de Évora*, (Cadernos de História e Arte Eborense, XI), Évora: Livraria Nazareth, 1951.
- FERRARIS, Paola – “Cappella dell’Immacolata Concezione”, in ROCCA, Sandra Vasco, BORGHINI, Gabriele, *S. Antonio dei Portoghesi*. Roma: Àrgos, 1992.
- FLEMING, John, HONOUR, Hugh – “Giovanni Battista Maini”, *Essays in the history of art presented to Rudolph Wittkower*. London: Phaidon, 1967.
- HAVERKAMP-BEGEMANN, Egbert – *Creative Copies. Interpretative drawings from Michelangelo to Picasso*. New York: Sotheby’s Publications, 1988.
- HONOUR, Hugh – “Filippo della Valle”, *The Connoisseur*. Vol. CXLIV, n.º 581, Nov. 1959.
- HONOUR, Hugh – “Bracci (Pietro)”, *Dizionario biografico degli Italiani*. Vol. 13, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1971.
- LORET, Mattia – “Carlo Maratti e gli scultori delle statue degli apostoli in S. Giovanni in Laterano”, *Archivi d’Italia*. Série II, Vol. 2, 1935.
- LIMA, Henrique de Campos Ferreira – *Joaquim Machado de Castro: escultor conimbricense*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925.
- LISBOA, João Luís, MIRANDA, Tiago dos Reis, OLIVAL, Fernanda – *Gazetas Manuscritas da Biblioteca Pública de Évora (1732-1734)*. Vol. 2, Lisboa: Edições Colibri, 2005.

- MONTAGU, Jennifer – “Charles Le Brun and His Sculptors: A Reconsideration in the Light of Some Newly Identified Drawings”, *The Burlington Magazine*. Vol. 118, n.º 875, Fev. 1976.
- MONTAGU, Jennifer – *Alessandro Algardi*. 2 Vols., London: Yale University Press, 1985.
- MONTAGU, Jennifer – *Roman Baroque Sculpture: The Industry of Art*. London: Yale University Press, 1992.
- MONTAGU, Jennifer – “João V and Italian Sculpture”, *The Age of the Baroque in Portugal*. New Haven – London: Yale University Press, 1993.
- MONTAGU, Jennifer – “João V e la Scultura Italiana”, in ROCCA, Sandra Vasco, BORGHINI, Gabriele, (dir. de), *Giovanni V di Portogallo e la Cultura Romana del suo Tempo*. Roma: Àrgos Edizioni, 1995.
- MONTAGU, Jennifer – “The Santacroce Tombs in S. Maria in Publicolis, Rome”, *The Burlington Magazine*. Vol. 139, n.º 1137, Dez., 1997.
- MOURA, Carlos – “Vieira Lusitano e o desenho para o Crucificado da capela-mor da Catedral de Évora”, *Vieira Lusitano (1699-1783) – O desenho*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2000
- PAMPLONA, Fernando de – “Manuel José Pinheiro”, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*. 2.ª ed., Vol. IV, Lisboa: Civilização Editora, 1988.
- PEPPER, D. Stephen – *Guido Reni*. Oxford: Phaidon, 1984.
- QUIETO, Pier Paolo – *D. João V de Portugal – A sua influência na arte italiana do século XVIII*. Lisboa: Elo, 1990.
- QUIETO, Pier Paolo – “Settecento romano a Lisboa. Le opere di Pietro Labruzzi, Carlo Giuseppe Ratti, Camillo Sagrestani fiorentino per la Chiesa di Nossa Senhora do Loreto a Lisboa ed un cenno per Batoni all’Estrela”, in Enzo BORSELLINO, Vittorio CASALE, *Roma, il Tempio Del Vero Gusto: La Pittura del Settecento Romano e la Diffusione a Venezia e a Napoli*. Firenze: Edifir, 2001.
- ROCCA, Sandra Vasco, BORGHINI, Gabriele, (Dir. de) – *Giovanni V di Portogallo e la Cultura Romana del suo Tempo*. Roma: Àrgos, 1995.
- ROCCA, Sandra Vasco, BORGHINI, Gabriele, FERRARIS, Paola – *Roma Lusitana – Lisboa Romana*. Roma: Àrgos, 1990.
- ROMANO, Giovanni, SPIONE, Gelsomina – *Una Gloriosa Sfida. Opere d’Arte a Fossano, Saluzzo, Savigliano (1550-1750)*. Fossano: Edizione Marcovaldo, 2004.
- SALDANHA, Nuno – “A cópia na pintura portuguesa do século XVIII – O gosto do encomendador como forma de poder na representação”, *Actas do 1.º Congresso de Arqueologia do Estado*. Lisboa: 1988.
- SALDANHA, Nuno, (Comiss.) – *Joanni V Magnifico. A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)*. Lisboa: Galeria de Pintura do Rei D. Luís, 1994.
- SCHIAVO, Armando – *La Fontana di Trevi e le altre opere di Nicola Salvi*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1956.

SOARES, Ernesto – *História da Gravura Artística em Portugal. Os artistas e as suas obras*. Vol. II, Lisboa: Livraria Samcarlos, 1971.

THIEME, Ulrich, BECKER, Felix – *Allgemeines Lexicon des bildenden Künstler*. Vol. 24, Leipzig: E. A. Seemann, 1930.

VALE, Teresa Leonor M. – *A escultura italiana de Mafra*. Lisboa: Livros Horizonte, 2002.