

UMA CAPELA ROMANA PARA ÉVORA A
NOVA CAPELA-MOR DA SÉ (1731-1735)
E A CONSAGRAÇÃO DE AGOSTINO
MASUCCI COMO MEDIADOR DA
PINTURA ROMANO-LUSITANA

A Roman Chapel for Évora.

*The new main chapel of the Cathedral (1731-
1735) and the recognition of Agostino Masucci as a
mediator of Roman-Lusitanian painting*

NUNO SALDANHA

nunosaldanha@netcabo.pt

Universidade Europeia | Universidade de Lisboa, Centro de História

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8593-3616>

DOI

https://doi.org/10.14195/0870-4112_3-10_6

Texto recebido em / Text submitted on: 12/05/2024

Texto aprovado em / Text approved on: 11/09/2024

Biblos. Número 10, 2024 • 3.^a Série

pp. 133-169

RESUMO

A nova capela-mor da Sé de Évora, erguida a partir de 1718, constitui um importante exemplo da função da Arte na mediação dos processos de produção e transmissão de culturas, concretamente na aproximação entre a cultura pictórica romana e a portuguesa, de acordo com o gosto e aspirações do soberano. Simultaneamente, revela que este ambicioso projeto artístico extravasava as fronteiras da capital e a ideia da “Lisboa Romana”, estendendo-se a outras cidades do reino.

Neste ponto, Agostino Masucci (1691-1758) revela-se crucial, ao ser-lhe dada a responsabilidade da execução da *Assunção de Nossa Senhora* para o altar-mor. Convertido no pintor favorito de D. João V, logo após o sucesso do seu trabalho para Mafra, assume a partir daqui um papel preponderante nas encomendas joaninas. Mediador por excelência entre as duas culturas, de forma bilateral e recíproca, será responsável pela criação de modelos visuais matriciais, com eco em Portugal e Itália.

Palavras-chave: D. João V; Século XVIII; Sé de Évora; Pintura Romana; Agostino Masucci.

ABSTRACT

The new main chapel of the Cathedral of Évora, built from 1718 onwards, constitutes an important example of the role of Art in mediating the processes of production and transmission of cultures, precisely in bridging the gap between Roman and Portuguese pictorial cultures, according to the taste and motivation of the sovereign. At the same time, it reveals that this ambitious artistic project exceeded the boundaries of the capital and the idea of a “Lisboa Romana”, extending it to various cities throughout the kingdom.

At this point, Agostino Masucci (1691-1758) proves crucial, as he was entrusted with the execution of the *Assumption of Our Lady* for the main altar. Becoming the favorite painter of King João V shortly after the success of his work for Mafra, Masucci assumes from now on a prominent role in the king's commissions, serving as a preeminent mediator between the two cultures, in a bilateral and reciprocal manner, especially in the creation of visual models that it would be echoed in Italy.

Keywords: King João V; 18th Century; Evora's cathedral; Roman Painting; Agostino Masucci.

Este trabalho debruça-se sobre uma das fases mais importantes da Pintura em Portugal durante o reinado de D. João V (1706-1750), coincidente com a decoração pictórica da nova capela-mor da Sé de Évora, entre 1731 e 1735.

Inscrita no extenso programa da “romanização” da Cultura Visual Portuguesa ao longo da primeira metade do século XVIII, onde a Arte assume um importante papel de mediação entre Roma e Lisboa, esta intervenção constitui, precisamente, um perfeito exemplar desses processos de produção e transmissão de culturas.

Mais do que a ideia generalizada da “Lisboa Romana”, que tem caracterizado a historiografia sobre este período, esta campanha é representativa de que este processo ultrapassou em muito o âmbito restrito da capital, estendendo-se às igrejas dos mais diversos pontos do país, num quadro de política cultural generalizada, conducente à criação ou reconversão de altares, à maneira romana¹.

Para além disso, o caso de Évora, atesta ainda que esta mediação artístico-cultural se desenvolveu de forma bilateral e recíproca (a “Roma Lusitana”)², não apenas porque os temas e a iconografia foram ditados, adaptados e controlados pelos encomendadores portugueses (Corte, cabido), mas sobretudo porque aqui foram criados modelos visuais que fariam eco em Itália. Sintomático disto mesmo, é o caso da tela do altar da igreja de São Francisco, em Penna San Giovanni, que mimetiza integralmente a pintura do altar-mor eborense.

Orientado para a questão do programa pictórico, este estudo, assente sobretudo em fontes documentais, tem como objetivo a revisão e o estabele-

¹ Vejam-se os exemplos dos altares-mores de diversas igrejas paroquiais e conventuais, como os do Santo António do Varatojo, Louriçal, Santa Cruz de Coimbra, Basílica de Mafra, Patriarcal de Lisboa, capela de São João Batista e do Espírito Santo da igreja de São Roque, Santa Engrácia (Barbadinhos), Sé de Évora, ou da Sé de Elvas, entre outros, só para não falar das inúmeras capelas e altares particulares.

² Estes dois conceitos estiveram precisamente na base da importante exposição organizada por Sandra Vasco Rocca, Gabriel Borghini e P. Ferraris, *Roma lusitana-Lisbona romana*, San Michele a Ripa (dez.1990 - jan. 1991). Em 1990 saiu o *Guida alla mostra*, e em 1995, o volumoso catálogo (Rocca e Borghini, 1995).

cimento de uma cronologia sólida, da encomenda à chegada das obras, assim como a identificação dos seus agentes, e autores.

Além da datação das obras, pretende-se ainda clarificar a questão das respetivas autorias, aspeto que não tem sido consensual, mormente no que diz respeito à pintura do altar-mor, a mais importante do conjunto, através de uma análise iconográfica e estilística, face à ausência de fontes primárias.

1. A “CAPELA ROMANA” DE ÉVORA

As obras de remodelação da capela-mor da Sé iniciam-se em Évora, a partir de 1718, dando cumprimento ao testamento do arcebispo D. Frei Luís da Silva Teles (1691-1703). Campanha que viria a provocar algumas dificuldades de articulação com a fábrica primitiva, prolongar-se-ia até 1729 (Fig. 1).

De facto, o prelado deixara em testamento uma verba de 17000 cruzados (6 800\$000 reis) e 100\$000 reis para a construção, tendo o seu sucessor, D. Simão da Gama (1703-1715), declarado esta quantia propriedade da Igreja de Évora, visando impedir qualquer desvio de fundos. O montante em causa, porém, revelou-se irrisório, considerando o valor total da obra, que acabaria suportada pela Coroa, na ordem dos 72 863\$573 reis³.

O interesse pessoal de D. João V pelo empreendimento – que, em outubro de 1716, se deslocou pela primeira vez ao local, de passagem para Vila Viçosa⁴ –, manifestou-se, não apenas na contribuição monetária, mas na escolha dos principais artistas que iriam dirigir a obra de arquitetura e pintura, João Frederico Ludovice (1673-1752) e Agostino Masucci (1691-1758).

³ Como refere João da Anunciada: “Existem originais os Livros de contas, receita e despesa que se fez com a obra da Capella Mor, e consta delles haver sahido dos Cofres em diferentes períodos das Superintendencias, até 1734 – 72 864\$573, [...] até Março de 1730, [...] para Extremoz – 18 771\$398” (Anunciada, 1844: 20).

⁴ Sobre as visitas de D. João V a Évora, veja-se Espanca, 1952. A primeira visita ocorreu em outubro de 1716, a caminho de Vila Viçosa, e a segunda, em fevereiro de 1729, de regresso do encontro no Caia, para o duplo casamento entre os príncipes de Portugal e Espanha. Terá sido nesta altura que o soberano, ficando com a melhor impressão da obra que estava a decorrer, terá tido a ideia de encomendar os painéis a Agostino Masucci (Espanca, 1952: 172).

Tendo sido recebido pelo então Deão e Presidente do Cabido, D. Cristóvão de Chaves Abreu Corte Real, foram-lhe apresentados os riscos existentes, da autoria de João Nunes Tinoco (c. 1610-1689), executados em 1669⁵. Desconhecemos como seria exatamente este projeto, que incluía a capela-mor, o coro e outras obras, mas o mesmo não foi do agrado do soberano, que pediu ao deão para os enviar a Lisboa.

A responsabilidade da obra acabaria por ser entregue a Ludovice, mas a sua primeira ideia continuava a não corresponder às reais expectativas, como facilmente se depreende no confronto com a maquete (Fig. 2), atualmente na igreja de São Francisco, supostamente executada sob a sua orientação.

Como se pode notar, o projeto de Ludovice era menor nas suas proporções, tanto na largura, como no comprimento, e bastante mais baixo. Quanto à ornamentação, o arquiteto parece não dar grande espaço à Pintura (como sucederia mais tarde na capela de São João Batista em São Roque), propondo uma cobertura de caixotões, revestida a estuque dourado, em vez dos mármore policromos de gosto joanino.

Decididas as alterações, no ano seguinte, desloca-se a Évora o genovês Carlos Baptista Garvo, 1º Mestre das Reais Obras de Mafra (1718-1724), responsável pela alteração das medidas, aumentando a cabeceira em mais 20 palmos de comprimento.

A 13 de fevereiro de 1718, chega finalmente o *Aviso* do Secretário de Estado, Diogo de Mendonça Corte Real (1658-1736), para dar início à obra, que será executada entre 1726 e 1734, depois de demolida a antiga cabeceira gótica (Espanca, 1951).

Para além da capela-mor da catedral, Ludovice desenvolveu outros trabalhos em Évora, na capela de São Manços (ou *das Relíquias*, 1734-1741), sagrada em 21 de junho de 1747, e na capela do Santíssimo Sacramento (ou *do Santo Lenho*, 1735-1746), sagrada a 20 de setembro de 1746.

⁵ O risco de João Nunes Tinoco foi pago por 20\$000 reis, como se comprova por documento existente no Arquivo do Cabido da Sé de Évora: “Que se deem vinte mil rs a João Nunes Tinoco architecto pella planta que fez para as obras da capela mór, coro e outras obras” (ACSE. *Livro de Acórdãos*, 34, fl.34).

Tal como sucedera em Mafra, prevaleceu o gosto classicizante, com um grande retábulo marmóreo à maneira romana, assente nos valores da racionalidade e clareza, estabelecendo este tipo de linguagem na zona sul do país.

2. A DECORAÇÃO PICTÓRICA

Estando praticamente concluída a fábrica, em 1729, a encomenda das pinturas para a capela-mor da Sé ocorreria apenas em outubro de 1731, e não em 1728, como tem sido referido por diversos autores. Isso é confirmado por dois documentos datados de outubro de 1733, onde, num deles, se refere explicitamente que “Fr. Jozé de Évora tinha mandado encomendar a Roma para a Capella mor, [...] visto se terem encomendado em Outubro de 1731”⁶. Por outro lado, numa decisão do cabido, visando aferir o estado dos painéis comissionados em Roma, junto de José Correia de Abreu, se explicita também “se terem encomendado em 8bro de 1731”⁷.

O programa iconográfico da capela, foi provavelmente delineado pelo Cabido (o *Canonicorum Colegium*), e seus assistentes capitulares da obra – o cônego António Rosado Bravo (falecido em 1733), e o cônego Sebastião de Mira Coelho – mantendo a invocação original. De facto, trata-se de um programa muito simplificado, com apenas cinco telas de tema mariano, retomando em parte o esquema do século XVI, mas sem qualquer disposição ou seguimento lógico: no altar-mor – *Assunção de Nossa Senhora*; nas ilhargas, do lado do Evangelho – *Imaculada Conceição* e *Nascimento da Virgem*; do lado da Epístola – *Adoração dos Pastores*; e *Coroação de Nossa Senhora pela Santíssima Trindade*⁸ (Fig. 3).

⁶ ACSE. Carta de Guerreiro de Brito ao Padre José Mendes Pimenta, Évora, outubro de 1733. *Livro dos Acordos do Cabido da Sé (1723-1783)*, fols. 14v e 15.

⁷ ACSE. Guerreiro de Brito, Deão Coadjutor, Cabido Ordinário de 10 de outubro de 1733. *Livro 37 dos Assentos do Cabido (1744-1762)*, fols. 14v e 15.

⁸ O único tema comum ao programa original, é o do *Nascimento da Virgem*. E, como se observa, os temas não seguem uma cronologia correta da iconografia relacionada com a “Vida e Glória de Nossa Senhora”.

No tocante ao custo da obra de pintura, sabemos que atingiu o total de 1780\$000 reis, tendo a do altar-mor custado 700\$000 reis e, as outras quatro, 270\$000 reis, cada uma, consoante refere D. João da Annunciada, O.S.A. (1785-1847) em 1844, baseando-se nos *livros de contas, receita e despesa*, da época (Annunciada, 1844: 20-22).

Esses valores são depois repetidos por Raczynski (1846: 355)⁹, Luís Keil (1939: 45-46)¹⁰, e Túlio Espanca. O mesmo montante é confirmado por documentos de 1733, que referem os 580\$000 restantes do pagamento total, liquidados nesse mesmo ano¹¹.

Na correspondência trocada entre Correia de Abreu e Fr. José Maria da Fonseca e Évora (1690-1752), apenas duas cartas, e uma anotação, datadas de 14 de maio e 24 de julho de 1732, aludem às encomendas eborenses. Apesar da quase total ausência de referência aos pintores contratados (com exceção para Emanuel Alfani, o que nos parece bem sintomático da indiferença pelas questões de autoria), elas fornecem-nos algumas informações relevantes para a compreensão do processo.

Em primeiro lugar, confirmam que o processo de encomenda se manteve debaixo da direção dos mesmos interlocutores que em Mafra assumiram semelhante tarefa, ou seja, Correia de Abreu, em Lisboa, e Fonseca e Évora, em Roma.

No caso de Évora, porém, o Cabido participa também nas decisões. Com efeito, os desenhos preparatórios enviados para aprovação, foram alvo de uma nota crítica, enviada para Roma em julho. Estudos que apenas chegariam em

⁹ Esta divergência de montantes talvez seja motivada por o valor apresentado nas faturas estar em cruzados, ou em *escudos* romanos, e ter havido um erro na conversão.

¹⁰ Este autor refere o valor de 720\$000 para o quadro do altar-mor, o que se trata de um erro, naturalmente.

¹¹ ACSE. Carta de Guerreiro de Brito ao Padre José Mendes Pimenta, Évora, outubro de 1733. *Livro dos Acordos do Cabido da Sé (1723-1783)*, fols. 14v e 5: “Paineis / o recibo que deu o guarda mor, de 1.200\$000 está em hua gavetinha da boeta. Em 8 de Outubro de 1733 se entregou a Diogo Ribeiro de Arruda o recibo mencionado nesta cota com 580:000 rs resto dos paineis que importarão ao todo a quantia de hum conto setesentos e outenta mil reis. Souza”.

finais de abril de 1732, a aprovação dos quadros representando o *Nascimento da Virgem* e a *Coroação de Nossa Senhora pela Santíssima Trindade* ocorre em data posterior a julho, depois de enviadas as críticas e notas para correção dos mesmos. Prevista a sagração da capela-mor para novembro de 1732, tal só viria a suceder bastante mais tarde, em maio de 1746 (apesar das telas se encontrarem em Évora desde 1735).

A restante documentação conhecida, no Arquivo do Cabido da Sé, pouco mais adianta, para além do momento da encomenda, como vimos, e as datas da chegada dos quadros a Évora.

A partir da correspondência de Correia de Abreu, sabemos que, logo em maio de 1732, chegam à corte os primeiros desenhos para aprovação, apesar do Cabido manifestar descontentamento com o atraso, e querer a obra terminada em novembro. Depois de analisados os desenhos em Évora, em julho, são reenviados a Roma, por Lisboa, juntamente com uma crítica feita na corte, e um parecer do Cabido eborense. Note-se que o único artista mencionado nesta correspondência, assim como para toda a documentação conhecida, como vimos, é Emanuel Alfani (act. 1730-1774)¹².

Passados dois anos sobre a encomenda e respetivo pagamento, o Cabido, preocupado com o atraso, remete o recibo de todos os quadros a Diogo Ribeiro de Arruda, em outubro de 1733, solicitando a Inácio Francisco de Castro que averigue junto de Correia de Abreu se os painéis encomendados em Roma estavam concluídos¹³.

Apenas em fevereiro de 1735, Manuel Rodrigues Valente, o delegado da Sé na Corte, escreve de Lisboa dizendo que as pinturas chegariam de Roma em breve, trazidas pelo filho do Conde de Unhão, segundo informação do

¹² Embora o nome próprio de Alfani tenha sido referido pela historiografia de diferentes formas – Emmanuel, Emanuel, Emanuele – optamos pela grafia “Emanuel”, que é precisamente como o pintor assina as suas obras.

¹³ ACSE. Carta de Guerreiro de Brito ao Padre José Mendes Pimenta, Évora, outubro de 1733. A mesma decisão foi, entretanto, registada a 10 de outubro, em reunião do Cabido, como vimos – Guerreiro de Brito, Deão Coadjutor, Cabido Ordinário de 10 de outubro de 1733. *Livro 37 dos Assentos do Cabido (1744-1762)*, fols. 14v e 15.

próprio soberano¹⁴. No mês seguinte, Rodrigues Valente confirma a notícia, asseverada pelo próprio Correia de Abreu¹⁵.

Em julho desse ano, atesta-se finalmente a chegada das obras a Évora, por via de Aldeia Galega, como o certifica o pagamento a António Bravo, feito por Manuel Gomes Negrão, Mestre Pedreiro da Direção da Obra, pelo “frete de hua carreta q veio de Alde galega com os quadros p.^a a capella mor da Sé”¹⁶.

Em setembro, são então colocadas as pinturas nos respetivos lugares, sendo as quatro pequenas cobertas com cortinas, provavelmente para apenas serem descobertas por altura da sagração, que se esperava fosse para breve, mas que, na realidade, só viria a suceder em 1746¹⁷.

Em Évora, a substituição do “velho” Francesco Trevisani (1656-1746) por Agostino Masucci, na responsabilidade da execução da pintura do altar-mor, confirma esta nova vertente estética do classicismo romano.

Após a “experiência” mafrense, as opções vão-se delineando mais claramente, sendo sobre este último que recairá a preferência do soberano, bem como nas encomendas seguintes do seu reinado. Enquanto a obra de Masucci foi bastante aplaudida, Trevisani ficou aquém das expectativas, como se comprova numa carta de Correia de Abreu a Fonseca e Évora, de 10 de janeiro de 1731, dando conta da fraca receção da sua obra entre a corte portuguesa. Este facto é revelador do empenho pessoal de D. João V na seleção de obras e artistas, e mais um testemunho de como o seu gosto foi decisivo para a definição das novas vertentes estéticas do reinado.

No entanto, o conjunto de pinturas de tema mariano da Sé de Évora revela igualmente a presença paralela de outras tendências da pintura romana, que se evidenciam nas obras dos artistas que ali colaboraram.

¹⁴ Carta de Manoel Rodrigues Valente ao Deão do Cabido de Évora, Lisboa, 1 de fevereiro de 1735 (Espanca, 1951: 189-190).

¹⁵ Carta de Manoel Rodrigues Valente ao Deão do Cabido de Évora, Lisboa, 7 de março de 1735 (Espanca, 1951: 193).

¹⁶ Recibo de António Bravo de 13\$000 reis, de 10 de julho de 1735 (Espanca, 1951: 203).

¹⁷ “Despendi [...] 8\$000 do custo de quatro varões, com suas roldanas p.^a os 4 payneis pequenos, da Capela Mor, e quartinas delles...” (Espanca, 1951: 203).

Diversamente do que tem sido a tradição historiográfica, o programa decorativo da capela-mor não recaiu apenas sobre um artista, sucessivamente identificado como Pompeo Batoni (1708-1787), Trevisani, Anton Raphael Mengs (1728-1779) ou Masucci, circunstância que, logo em 1844, João da Annunciada notava, referindo-se aos cinco painéis representando os “Mistérios da Senhora [...] vindos de Roma aonde forão encomendados, e feitos pelos melhores Mestres d’então” (Annunciada, 1844: 22).

3. A ASSUNÇÃO DE NOSSA SENHORA DE AGOSTINO MASUCCI PARA O ALTAR-MOR, 1734

O painel mais importante da nova capela-mor patrocinada por D. João V é, naturalmente, o do altar-mor, executado por Agostino Masucci (1691-1758) (Fig. 4).

Agostino Masucci, um dos mais destacados pintores ativos durante o período joanino, parece ter iniciado o seu trabalho para Portugal em 1716 (Saldanha, 2002), logo nos primeiros anos do reinado de D. João V, e não em 1728, quando presumivelmente executara duas obras para a capela do Paço Ducal de Vila Viçosa (Saldanha, 2023).

O sucesso obtido com a sua famosa *Sagrada Família* para uma das capelas principais do transepto da basílica de Maфра, de 1729, grandemente aplaudida pelo rei, como refere Correia de Abreu nas cartas a Fonseca e Évora (3 e 10 de janeiro de 1731)¹⁸, converteu Masucci num dos pintores prediletos de D. João V, como também no principal mediador entre a cultura pictórica romana setecentista e o gosto da Corte portuguesa.

Como vimos, as obras de remodelação da capela-mor da Sé iniciaram-se em 1718, visando cumprir o testamento do arcebispo D. Frei Luís da Silva

¹⁸ BNL. Reservados. Cx 41. Carta de José Correia de Abreu a Fr. José Fonseca e Évora, Lisboa, 3 de janeiro de 1731: “... e só o quadro da Sagra Família q fes Massucci levou os Aplauzos...”. BNL. Reservados. Cx 41. Carta de José Correia de Abreu a Fr. José Fonseca e Évora, Lisboa, 10 de janeiro de 1731: “S. Mag.de se não satisfaz cada ves mais, de ver o Painel da Sagra Família q fes Ag.º Massucci, e assim me ordenou dicesse a VRma q lhe desse mil Louvores...”.

Teles, prolongando-se até 1729. Embora as fases da remodelação da capela sejam conhecidas, a questão da datação e autoria da decoração pictórica não tem sido consensual entre a historiografia.

As pinturas só foram encomendadas em outubro de 1731, como atesta a documentação referida. Frei José Fonseca e Évora apenas as contratou em Roma nessa data, pondo de parte a tradição que a tela de Masucci estaria datada desse ano. A alegada assinatura mencionada por Túlio Espanca (Espanca, 1966: 31) e a data de 1731, está naturalmente incorreta, uma vez que, logo na correspondência de maio de 1732, se indica claramente que as obras (senão mesmo os modelos) ainda estavam em fase de execução.

Portanto, a tela ainda não estava em Évora em 1732, nem sequer concluída, o que seria muito difícil antes da aprovação final, que só ocorreria em julho.

Sabemos também que os primeiros desenhos para aprovação só chegaram em finais de abril de 1732, período a que deve remontar o *bozetto* de Masucci conservado no Museu de Belas Artes de Budapeste¹⁹, figurando a composição integral. Mesmo que este tenha sido imediatamente aprovado, sem as críticas e notas de correção que sofreram as outras obras para o presbitério (como as do *Nascimento da Virgem* e da *Coroação de Nossa Senhora pela Santíssima Trindade*), a sua aceitação só seria lavrada posteriormente, em julho desse ano.

Paulo Quieto reproduz quatro desenhos a sanguínea, existentes naquele museu, publicados por Ivan Fenyö (1958), e depois por Andrea Czere (1985), que interpreta como estudos preparatórios para o quadro da Sé de Évora (Quieto, 1990: 106-107). No entanto, apenas o que apresenta a composição total, nos parece estar relacionado com esta tela.

Há alguns anos, foi adquirida no mercado leiloeiro em Paris, pela Fundação Gaudium Magnum, uma inédita pintura que parece constituir a versão final para o grande retábulo da capela-mor, publicada e estudada por

¹⁹ Inv. 2343, 296 x 156 mm.

Francesco Petrucci (2021: 92-97), e depois apresentada publicamente, em 2023, no Museu Nacional de Arte Antiga²⁰ (Fig. 5).

Petrucci mantém a atribuição a Agostino Masucci e data-a de c. 1728-1736. No entanto, face aos dados acima referidos, este importante modelo do altar-mor só poderá situar-se numa janela temporal de 1733 (posterior à aprovação dos desenhos) a 1734 (data da versão final).

No tocante à autoria da tela retabular, foram avançadas diversas hipóteses no século XIX, entre as quais, as atribuições a Francesco Trevisani, Pompeo Batoni ou a Anton Rafael Mengs. Embora contestadas por Raczyński, este autor não avançava qualquer proposta alternativa (Raczyński, 1846: 355)²¹.

Nos inícios do século XX, Giuseppe Fiocco viu nela a mão de Mengs, em seguida coadjuvado por Luís Keil que, em sessão de 9 de fevereiro de 1939, na Academia Nacional de Belas Artes, em Lisboa, chamava a atenção para aquilo que considerava ser a “atribuição que lhes compete”, acrescentando que, “Quanto ao quadro principal do altar-mor a afirmação do Prof. Fiocco não merece dúvidas...”²² (Keil, 1939: 45-46).

Esta “autoria incontestada”, assentava no pressuposto da tela do altar-mor estar alegadamente assinada por Mengs, e datada de 1775. Baseando-se nisso, acabou por lhe atribuir todas as restantes pinturas, fazendo uma aproximação com outras obras do pintor, desconhecendo por completo que a encomenda das obras fora feita em 1731, quando Mengs tinha apenas três anos de idade.

Décadas mais tarde, Sandra Vasco Rocca (1995: 314), defende uma colaboração com Lorenzo Masucci (1726-1785) o filho de Agostino, que

²⁰ Nuno Saldanha, “Agostino Masucci, A Assunção da Virgem”. *O belo, a Sedução e a Partilha, Obras da coleção Maria e João Cortez de Lobão*, comunicação apresentada ao Museu Nacional de Arte Antiga, 7 junho 2023.

²¹ Embora Raczyński comece por afirmar alguma semelhança com a obra de Mengs: “no entanto não pode ser dele, pois o quadro foi encomendado em Roma em 1728, ano do nascimento deste pintor [...] Também não pode ser de Batoni, como se acredita aqui [...] é dum estilo e maneira que não se assemelha a nada daquilo que conheço das obras de Batoni.”

²² A “indubitável” afirmação do dito Prof. Fiocco, colocava outras hipóteses fantasiosas, como a de ter sido adquirido por frei Manuel do Cenáculo, ou doado por D. Carlota Joaquina, em 1784.

estende aos outros três quadros do presbitério. A autora vai mais longe que Paolo Quieto (1990: 104), o primeiro a falar nesta colaboração com Lorenzo, mas o autor reduz esta colaboração apenas à tela da *Adoração dos Pastores*. Naturalmente, estas atribuições não têm qualquer sustentação, dado Lorenzo ter apenas cinco anos de idade quando da encomenda das obras.

Uma observação mais atenta da tela do altar eborense permite, contudo, verificar que se encontra efetivamente datada e assinada por Masucci, não deixando qualquer margem para dúvidas quanto à sua autoria e datação: “Aug.[ustino] Masucci Rom[anus]. F[ecit]. A[nno]. 1734” (Fig. 6).

O tema da *Assunção de Nossa Senhora*, apesar de se basear num dos livros apócrifos, o *Transitus Mariae* do século IV, atribuído a Melitone de Sardes, é próprio da Contrarreforma católica, e bastante comum na pintura barroca. Retomado pela *Legenda Aurea* de J. de Voragine, o mesmo autor reconhece que se trata de uma história de base apócrifa, mas, ao mesmo tempo, aceitável pela ortodoxia nas suas linhas essenciais. Por esta razão, os artistas representaram sobretudo episódios bastante simplificados, muitas vezes reduzidos à figura da Virgem levada por anjos, entre as nuvens.

O assunto foi muito popular no século XVII, mesmo nos artistas de escola bolonhesa e romana, como Annibale Carracci (1560-1609) e Guido Reni (1575-1642), que o divulgaram em Roma, sendo depois retomados, ou inspirando os seus discípulos e seguidores, como Carlo Maratta (1625-1713), Giuseppe Chiari (1654-1727), Andrea Procaccini (1671-1734) e, naturalmente, Masucci.

A versão de Carracci, feita em 1601 para a capela Cerasi na igreja de Santa Maria do Popolo, em Roma, ilustra a grande maneira romana, dentro da lição de Tiziano (1488-1576) e Correggio (1489-1534), assente numa cor veneziana com desenho romano, onde, entre os apóstolos, se dá maior destaque à figura de São Pedro.

Já a interpretação de Guido Reni, de 1616 para a igreja genovesa de Santo Ambrósio, teria maior impacto entre as gerações seguintes. Mantendo o destaque concedido a São Pedro (de braços abertos, em primeiro plano), apresenta dois outros níveis de representação, com a Virgem em destaque na parte superior, rodeada de anjos, e o grupo dos apóstolos, na parte inferior.

Este quadro, mais do que a variante feita para a igreja de Pieve di Cento, seria copiado, em parte, ou no todo, por diversos artistas estrangeiros e nacionais, como André Gonçalves (1685-1762), nas telas da basílica de Maфра e da igreja do Menino Deus, em Lisboa.

Particularmente influente será a versão executada por Carlo Maratta e Giuseppe Chiari para a Catedral de Urbino, cerca de 1707, encomendada por Clemente XI (1700-1721). Esta tela, executada por ocasião da viagem de Maratta a Urbino para trabalhar na cúpula da catedral, seria passada a gravura por Girolamo Frezza (1659-1730), o que possibilitaria a sua divulgação e cópia nos mais diversos locais²³ (Fig. 7).

Na versão de Masucci as afinidades com a tela do seu mestre são evidentes, mormente na figuração da Virgem. Representando o tradicional túmulo no vale de Josafat, rodeado pelos apóstolos, dá especial destaque a São João Evangelista (em vez de São Pedro), segurando o sudário coberto de rosas (a flor mariana por antonomásia), que sai do sepulcro.

A interpretação do tema da Sé de Évora clarifica bem a evolução da obra de Masucci, no seu amadurecimento mais classicizante, menos aberto às permeabilizações do Rococó ou do *Barocchetto*. Ela constituirá o arquétipo da sua pintura nas décadas seguintes, estabelecendo uma ligação estreita com o classicismo da segunda metade do século, precisamente veiculado por Batoni ou Mengs.

A importância desta obra, pauta-se sobretudo pela influência que exerceu sobre outros artistas, mesmo em Roma, tendo sido, eventualmente, passada a gravura. Paulo Quieto (1990: 108) refere que Stefano Pozzi (1699-1768), um dos alunos de Masucci, terá feito um desenho a partir deste quadro, que serviria de base a um retábulo da igreja de Santa Maria Assunta, no Quirinal, em Roma (Sestieri e Roli, 1981)²⁴, e que Giuseppe Nicola Nasini

²³ Veja-se, por exemplo, a pintura de João dos Santos Ala, numa das capelas da igreja de Jesus, em Lisboa, que é uma cópia fiel (salvas as proporções), da obra de Maratta, ou a do altar-mor da igreja do Convento de Santo Tirso.

²⁴ Veja-se o desenho n.º 162, atribuído por Sestieri a Stefano Pozzi. Como exemplo da proximidade entre os dois artistas, Michela Ramadori, atribui a *Assunção da Virgem* da igreja de Santa

(1657-1736), nele se inspiraria para a execução de um outro, conservado na coleção Chigi Saracini, em Siena.

Particularmente interessante, e um perfeito exemplo de como a pintura joanina configura um modelo para artistas italianos, é a cópia feita para o altar da igreja de São Francisco, em Penna San Giovanni (Ancona) (Fig. 8).

Datada de 1757, trata-se de uma tela executada por Antonio Liozzi (1730-1807), pintor anconense, que estudara com Antonio Jacomini (fal. c. 1750)²⁵, e depois com Marco Benefial (1684-1764) (Crocetti, 1997: 23, 33). Com um trabalho caracterizado pelas frequentes citações, ou mesmo transposições, de obras de Rafael (1483-1520), Annibale Carracci, e sobretudo Carlo Maratta (Crocetti, 1997: 35), a estes autores podemos agora acrescentar o nome de Agostino Masucci.

Não obstante a distância qualitativa, estamos perante uma cópia fiel do altar eborense, até na correspondência das cores, pelo que Liozzi teve certamente acesso a um modelo (talvez aquele enviado para aprovação), e não apenas a um desenho ou gravura.

4. O PRESBITÉRIO

4.1. IMACULADA CONCEIÇÃO, C. 1733-1734 (EVANGELHO)

Entre as telas mais pequenas que decoram as ilhargas da capela-mor, encontra-se outra obra atribuída à oficina de Agostino Masucci, com o tema da *Imaculada Conceição* (Fig. 9).

Sobre este quadro não existem muitas informações, a não ser o facto de datar de c. 1733-1734, e de ter custado 270\$000 reis.

Maria Assunta de Poggio Cinolfo, à colaboração entre Agostino Masucci, Giuseppe Bottani e Stefano Pozzi. (Ramadori, 2015).

²⁵ Segundo Ricci, Liozzi e Jacomini foram colegas e discípulos de Marco Benefial “Mentre però il Jacomini attenavasi a tal método, il di lui condiscipolo Antonio Liozzi di Penna San Giovanni” (Ricci, 1834: 421).

A iconografia da *Imaculada*, que se associa muitas vezes à da própria *Assunção*, é uma das mais difundidas do imaginário mariano, inspirada em alguns passos do *Génesis*, e versículos bíblicos, do *Evangelho* de Lucas, e do *Apocalipse* de São João.

Em Portugal, como sabemos, foi alvo de uma especial devoção, desde o século XVI, seguindo a forte influência espanhola, que culminará no século seguinte, quando D. João IV (1640-1656), em 1644, elege para padroeira do reino a *Virgem da Imaculada Conceição*.

A iconografia desta tela é tradicional, assim como a composição em geral, representando a Virgem no céu, coroada de estrelas, sobre o crescente lunar envolvido pela serpente, e rodeada de anjos, numa pose convencional, não obstante o exuberante colorido.

A pintura encontra-se muito e deficientemente repintada (sobretudo no corpo e manto da Virgem), a necessitar de um urgente restauro e limpeza, o que dificulta uma correta avaliação sobre a sua originalidade.

Quanto à autoria, podemos, desde logo, excluir a participação de Lorenzo Masucci, como defendia Sandra Rocca, pelas razões apontadas anteriormente. Não sendo de descurar as afinidades com a *Imaculada* de Masucci, de c. 1747, para o retábulo da igreja dos Barbadinhos Italianos (Santa Engrácia) em Lisboa, a execução e qualidade parecem distintas da tela da *Assunção* do altar-mor da Sé eborense²⁶.

4.2. NASCIMENTO DA VIRGEM, C. 1733-1734 (EVANGELHO)

Nailharga do lado do Evangelho, próxima do altar-mor da capela, encontra-se uma das pinturas mais interessantes desta série, apesar dos repintes que a desfiguram, representando o tema do *Nascimento de Nossa Senhora* (Fig. 10).

Reveladora de grande sensibilidade cromática e força compositiva, com um classicismo menos retórico, e mais “moderno”, assente sobre uma interpre-

²⁶ Também podemos colocar a hipótese de uma atribuição a Odoardo Vicinelli (1683-1755), igualmente ligado aos círculos da Arcádia, e que, segundo Pascoli, enviara dois quadros para Lisboa, na primeira metade da década de 30, um *Lava-Pés*, e precisamente uma *Imaculada Conceição* (Pascoli, 1736: 137).

tação do *Antigo* mais historicista, que parece antever o movimento neoclássico na pintura, próxima da obra de Pompeo Batoni ou de Anton Rafael Mengs.

Temática do Novo Testamento, decorrendo habitualmente num interior intimista, ocupado apenas por mulheres, baseia-se, uma vez mais, nos *Apócrifos*, no *Protoevangelho* de Tiago, retomado depois na *Legenda Aurea*, que teve uma enorme popularidade desde o século XIV.

Sabemos que o preço acordado foi o mesmo das restantes pinturas do presbitério, sendo este um dos quadros que, para Correia de Abreu, lhe “pareceu muito bem”²⁷.

Trata-se, com efeito, de uma das obras mais singulares de todo o conjunto, pelo seu cromatismo límpido, a composição clara, de uma sensibilidade intimista, mormente em confronto com os restantes quadros da capela-mor.

Obra que tem vindo a ser imputada a diversos autores, foi sucessivamente atribuída a Mengs (Fiocco e Keil em 1939), Agostino, e Lorenzo Masucci (Espanca, 1966 e Quieto, 1990). Contudo, Paolo Quieto, em 1994, altera a sua anterior atribuição, ao ver nela a mão de Francesco Mancini (1679-1758) (Quieto, 1994: 364).

A base desta nova atribuição assenta no confronto com outras obras de Mancini, nomeadamente da figura da rapariga do lado direito da composição, que revela algumas afinidades com a *Flora*, existente na Academia Nacional de São Lucas, em Roma²⁸.

Essa opinião seria depois seguida por Andrea Carnevali, que estabelece uma aproximação interessante com outra obra de Mancini, a *Virgem menina com São Joaquim e Santa Ana*, de 1732, atualmente na Galeria Nacional de Úmbria (Carnevali, 2013: 65). Menos razoáveis, porém, nos parecem as atribuições de Carnevali a Mancini das outras obras da capela, onde chega mesmo a incluir a do altar-mor

Outra hipótese que podemos colocar é a eventual colaboração de Pompeo Batoni que, precisamente por esta altura, desenvolvia atividade no círculo de

²⁷ BNL. Reservados. Cx 41. Carta de José Correia de Abreu a Fr. José Fonseca e Évora, Lisboa, 14 de maio de 1732, fol. 3.

²⁸ Veja-se também Cleri e Vanni, 2012.

Masucci, reconhecendo-se assinaláveis afinidades estilísticas entre ambos, ao contrário do que se verifica com Mancini²⁹.

De facto, é sabido que Batoni, nos seus primeiros anos após a chegada a Roma, estudou desenho nas “academias” noturnas do atelier de Masucci (Clark e Bowron, 1985: 25), cuja influência o aproximaria da corrente classicista de derivação “marattesca”, de que este quadro é um exemplo, com uma clareza narrativa e compositiva, formas individualizadas, nos gestos, e no tratamento das superfícies.

Para além disto, são conhecidos contactos de trabalho posteriores entre os dois artistas, nomeadamente, na igreja de São Domingos em Gubio, ainda nos anos 30, na *Coffee House* no Quirinal, entre 1742 e 1743, ou na colaboração para a tela *Samaritana no Poço*, de 1750, existente numa coleção privada em Forli (Quieto, 1994: 350-351).

4.3. ADORAÇÃO DOS PASTORES, C.1734 (EPÍSTOLA)

Remunerada pelo mesmo montante das anteriores, encontra-se no lado da Epístola, junto ao cruzeiro, a tela representando a *Adoração dos Pastores* (Fig. 11), um dos temas mais comuns, quer relacionado com a iconografia da vida de Cristo, como com a de Nossa Senhora. Diversamente do que sucedeu com as antecedentes, e apesar de não terem sido levantados quaisquer obstáculos por Correia de Abreu, quando recebeu os desenhos preparatórios, o mesmo não se verificou junto do Cabido da Sé, e da “pessoa inteligente” consultada em Lisboa³⁰. De facto, em carta de 24 de julho de 1732, refere-se, a propósito da representação de Nossa Senhora, “estar aquelle Corpo m.^{to} violentado”.

²⁹ Note-se também que havia uma tradição local, no século XIX, onde se falava de uma atribuição a Batoni, embora referente ao quadro do altar-mor, consoante referia Raczyński, como vimos, e depois por Gabriel Pereira (1886: 15).

³⁰ Como refere Abreu, em Carta de José Correia de Abreu a Fr. José Fonseca e Évora, Lisboa, 14 de maio de 1732, fol. 3: “elles me parecem m.^{to} bem [...] porem fallos hei ver a pessoa inteligente, e Seg.^{do} o seu parecer avizarei a V. R.”. Em julho, Abreu remeteria para Roma o parecer deste “inteligente”, com as respetivas críticas.

Tal como o seu *pendant*, do lado do Evangelho também esta tela se apresenta em deplorável estado de conservação, não permitindo uma leitura clara da composição e colorido originais.

Atribuída a Anton Rafael Mengs por Fiocco, em 1939, por ausência de assinatura, o autor sustentou a atribuição em afinidades com outras obras desse pintor, existentes em Madrid (Prado), e Barcelona (Museu Provincial), assim como alguns desenhos conservados no Museu de Weimar (um estudo para o quadro do Museu do Prado) (Keil, 1939: 45-46).

Ora, apenas num aspeto podemos subscrever o parecer de Giuseppe Fiocco (seguindo Nicolau Azara e Sanchez Canton), ao afirmar que o pintor procurara “tornar-se émulo” de Correggio, aludindo concretamente à sua *Adoração dos Pastores* (Staatliche Gemälde Galerie em Dresden), de que Mengs fez duas cópias (Madrid e Fine Arts Museum de Boston).

De facto, parece ter sido Correggio quem iniciou esta nova interpretação do tema, dando um destaque especial à figura da Virgem e do Menino. Rodeados pelos pastores e São José, distingue-os no meio da obscuridade por meio de um foco de luz, rematando a composição com anjos que seguram a legenda evocativa do canto natalício: “Gloria in excelsis Deo, et in Terra Pax...”.

A partir de Correggio, não é difícil estabelecer relações entre dezenas, senão centenas, de versões deste tema, aspeto que converte esta obra numa das pinturas de mais difícil atribuição.

Para Paolo Quieto, no entanto, que acredita ter identificado uma primeira versão no Statens Museum for Kunst, em Copenhaga, deveria ver-se aqui a autoria de Lorenzo Masucci, erro depois seguido acriticamente por Sandra Vasco Rocca ou Carnevali.

4.4. COROAÇÃO DE NOSSA SENHORA PELA SANTÍSSIMA TRINDADE, C.1734 (EPÍSTOLA)

Mais uma vez, estamos perante um tema baseado numa tradição apócrifa, mas que teve relevância excecional para o catolicismo, fazendo sobressair o papel de Nossa Senhora como “Rainha do Céu”, apoiado na autoridade da Santíssima Trindade. Muitas vezes associado ao da *Assunção de Nossa Senhora*, remete para

o desfecho do *Transitus Mariae*, retomado na *Legenda Aurea*, a que já fizemos referência (Fig. 12).

Constituindo outro dos temas prediletos da iconografia joanina, esta obra, inscrita ainda na típica composição teatral barroca, apresenta um colorido menos variado, e mais frio. Particularmente singular é o enquadramento espacial das figuras, levando o observador a sentir-se elevado aos céus, ligeiramente abaixo da Virgem, onde os diversos planos, em diagonal, permitem uma transição entre o mundo terreno e o celeste (Saldanha, 1994: 400).

Apesar de se tratar de uma das mais interessantes pinturas do conjunto do presbitério, esta obra levantaria algumas questões, por altura da sua aprovação, conducentes à alteração das figuras da composição original, o que levaria a um atraso na sua conclusão.

Idêntica situação sucedeu com a tela do mesmo tema para a capela do transepto da vulgarmente chamada Basílica de Mafra. Inicialmente pedida a Masucci, acabaria por ser executada por Francesco Mancini (1679-1758), tendo chegado já depois da sagração da mesma, conforme atestam os autores que a mencionam, como Frei João de S. José do Prado (Prado, 1751), ou o importante manuscrito de Frei José de Jesus Maria (*Diario Triumphal...*, 2 de novembro de 1730), a que nos temos referido desde 1994 (Saldanha, 1994; 2017; 2019).

Em carta de 14 de maio de 1732, Correia de Abreu refere explicitamente ter sido criticada, quer em Évora, como em Lisboa “Os dissenhos dos Paineis p^a a Cathedral de Évora os mando ao Cabb.^o [...] elles me parecem m.^{to} bem, excepto o da Coroação da Sr.^a de M.^{cl} Alfieri”. Além da opinião do Cabido, que desconhecemos, esse parecer era reforçado pelo da “pessoa inteligente” consultada em Lisboa, especificando, em carta de 24 de julho, o que se achou mal no quadro: “o P^c Eterno, no da Coroação, estar em acção impropria”³¹.

Como já atrás sublinhámos, esta é a única obra em que a documentação conhecida refere especificamente o nome do pintor, Emanuel Alfani, ajudante de Masucci, pelo que não foi objeto de muitas hipóteses alternativas de autoria.

³¹ BNL. Reservados. Caixa 41. Carta de José Correia de Abreu a Fr. José Fonseca e Évora, Lisboa, 14 de maio de 1732, fols. 3-4.

Para além das atribuições a Mengs, sem fundamento, por Fiocco e Keil, antes da publicação da documentação referida, Angela Negro viria a questionar a autoria referida na carta de Correia de Abreu a Fonseca e Évora.

A autora considera que a pintura de Évora não corresponde estilisticamente à obra de Alfani (o que nos parece evidente, mormente face à tela produzida para Mafra) deduzindo, sem qualquer fundamento documental, que a encomenda original nunca foi realizada, em virtude das críticas feitas. Segundo Negro, Alfani seria substituído por outro pintor, embora não adiante quem poderia ter sido (Negro, 1995: 282).

Essa resposta seria formulada por Francesco Petrucci, que avança com uma atribuição a Marco Benefial, conhecido mestre de Anton Rafael Mengs, baseando-se no confronto formal com outras obras daquele pintor (Petrucci, 2013: 26).

Na realidade, embora as referidas afinidades possam existir, elas podem similarmente observar-se noutros artistas romanos, inclusive no próprio Alfani³².

Para além da ausência de documentação que sustente esta atribuição, também se desconhecem quaisquer referências a este pintor no tocante às encomendas régias deste período, ou tão pouco de uma relação direta com os círculos de poder e influência portuguesa em Roma. O único contacto conhecido com Portugal, resume-se ao da existência de um jovem aprendiz, de origem alemã, João Glama Ströberle (c. 1708-1792) que frequentará a oficina de Benefial, entre 1734 e 1740. No entanto, curiosamente, quando Ströberle regressa a Roma, em 1741, é levado pelo seu novo protetor, Alexandre de Gusmão (1695-1753), a estudar precisamente com Agostino Masucci, com quem o problemático Benefial, em 1755, se viria a incompatibilizar no seio da Academia de São Lucas, levando à sua suspensão.

É natural que Fonseca e Évora conhecesse a obra de Benefial, dado que, entre 1729-1732, executou duas telas com a *História de Santa Margarida*

³² A figura do anjo segurando a Cruz, no canto superior direito, por exemplo, pode ser vista em obras de Alfani, como na *Santa Maria Madalena* (Roma, c. 1735) ou na *Nossa Senhora do Rosário com Santa Inês e Beata Colomba* (Rieti, 1750).

de Cortona, para a capela Boccalupi, na igreja de Santa Maria em Aracoeli. Estas obras, porém, foram encomendadas pelo cardeal Corradini (1658-1743), por ocasião da canonização de Santa Margarida, ocorrida em 16 de maio de 1728, e não pelo frade Évora.

Menos razoável nos parece ainda a atribuição desta *Coroação da Virgem* (que o autor confunde com uma *Imaculada Conceição*) a Francesco Mancini, feita por Andrea Carnevali (Carnevali, 2013: 75).

Tanto Alfani, como a sua obra, carece ainda de um estudo aprofundado, que conta com pouco mais de uma dezena de pinturas identificadas, pelo que se torna bastante difícil estabelecerem-se atribuições ou reatribuições seguras, sem que as pinturas estejam devidamente assinadas ou documentadas.

NOTA FINAL

Não obstante a permanência de questões em aberto, nomeadamente no tocante à identificação, ou confirmação das hipóteses de autoria das telas do presbitério, cremos que o resultado deste trabalho aporta importantes contributos para o conhecimento, quer do processo e desenvolvimento do programa decorativo da nova capela-mor da Sé de Évora, como da própria História da Pintura do período joanino, e a sua aproximação à cultura pictórica romana.

Para além do estabelecimento de uma cronologia clara dos diversos momentos da decoração da catedral eborense, da encomenda (1731) à chegada das obras (1735), este estudo esclarece, definitivamente, o problema da datação da pintura da capela-mor e a confirmação da autoria a Agostino Masucci.

Quanto ao confronto com a campanha decorativa de Mafra, que a antecede, podemos observar que, salvaguardando as questões de escala, existem alguns pontos em comum, o que não será de surpreender, dada a proximidade cronológica e o facto de ter envolvido os mesmos responsáveis pelas encomendas (Correia de Abreu e Fonseca e Évora), a que se associou o cabido eborense. Deste modo, podemos observar que se manteve a preferência pela escolha de diversos pintores de escola romana, embora se mostre mais coerente em torno da vertente do classicismo romano de via “marattesca” de Masucci, sua oficina e colaboradores.

Contudo, o programa eborense não deixa de ilustrar algumas mudanças significativas, que contribuem para, face a Mafra, ser entendido como uma campanha mais autónoma e original. Em primeiro lugar, face à exclusão de artistas portugueses, mesmo os de formação romana, como Vieira Lusitano (1695-1783) ou Inácio de Oliveira Bernardes (1697-1781). Por outro, assiste-se à consagração de Agostino Masucci, como pintor favorito, que aqui substitui Francesco Trevisani na responsabilidade da decoração do altar-mor. Efetivamente, Masucci assume, a partir deste momento, uma situação de clara preferência nas grandes encomendas régias, que virão a culminar na capela de São João Batista e do Espírito Santo, na igreja de São Roque, assim como um papel preponderante como mediador por excelência entre as duas culturas, de forma bilateral e recíproca, mormente na criação de modelos visuais que fariam eco em Itália.

BIBLIOGRAFIA

FONTES MANUSCRITAS

- Biblioteca Nacional de Lisboa (BNL). Reservados. Caixa 41. *Cartas de José Correia de Abreu para o Rev.^{mo} P. Fr. José Maria Fonseca e Évora [...]. compradas a Martinho da Fonseca*, Reservados, Caixa 41, (parte substancial desta correspondência foi publicada por Aires de Carvalho (Carvalho 1962), embora os excertos referidos neste texto tenham sido consultados a partir dos originais).
- Biblioteca da Ajuda (BA). Maria, Frei José de Jesus (1730). *Diario Triumphal e Relação do plauzível culto, aparato Regio e Soberano festejo...*, Lisboa, 2 de novembro de 1730.
- Biblioteca Pública de Évora (BPE). Livro 7 de Registo de Câmara. *Memoria do que obrou o Senado da Cidade de Evora passando por ella no anno de 1729 as Magestades dos Senhores Reis D. João o quinto e D. Maria Anna de Austria, com os Senhores Infantes [...]*.
- Arquivo do Cabido da Sé de Évora (ACSE). *Livro dos Acordãos do Cabido da Sé (1723-1783)*.
— *Livro 37 dos Assentos do Cabido (1744-1762)*.
— Documentação publicada por Túlio Espanca (Espanca, 1951).

FONTES IMPRESSAS

- Annunciada, João d' (1844). *Descrição da Igreja Cathedral d' Evora remetida ao autor do Universo Pittoresco em Julho de 1844, feita pelo conego da mesma cathedral D. João d'Annunciada*. Lisboa: Tip. António José da Rocha.
- Pascoli, Lione (1736). *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*. Vol. 2. Roma: Antonio de' Rossi.
- Pereira, Gabriel (1886). *Estudos Eborenses*. Évora: Minerva Eborense.
- Raczynski, Athanasius (1846). *Les Arts en Portugal – Lettre 15*. Paris: Jules Renouard e Cie.

ESTUDOS

- Carnevali, Andrea (2013). La cultura figurativa romana in Portogallo: Francesco Mancini a Mafra ed a Évora. *Linguae & - Rivista di lingue e culture moderne*, S.I., 12, 1, July. Urbino: LED Edizioni Universitarie, 61-83.
- Carvalho, Ayres (1962). *D. João V e a Arte do seu tempo*. Vol. II. Mafra: Tipografia da C.A.P.L.C.M.
- Clark, A. M.; Bowron, Edgar Peters (Ed.) (1985). *Pompeo Batoni: A Complete Catalogue of His Works with an Introductory Text*. Quiribati: Phaidon.
- Cleri, Bonita e Vanni, Laura (2012). *Francesco Mancini pittore (1679-1758). Nuovi contributi*. Foligno: Editoriale Umbra.
- Crocetti, Giuseppe (1997). *La Pittura di Antonio Liozzi. (Penna San Giovanni 1730-1807)*. Fermo.
- Czere, Andrea (1985). *Jahrbuch der Berliner Museen*. Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz.
- Espanca, Túlio (1951). Fundação da nova capela-mor da Sé de Évora. *A Cidade de Évora*, Ano VIII. Évora: Câmara Municipal de Évora, 23-24
- (1952). Visitas de Embaixadores célebres, Reis, Príncipes e arcebispos a Évora nos Séculos XV-XVIII. *A Cidade de Évora*, Ano IX. Évora: Câmara Municipal de Évora, 27-28.
- (1966). *Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Évora*. Lisboa: A.N.B.A., VII.
- Fenyő, Ivan (1958). Dessins italiens inconnus - A. Masucci. *Bulletin du Musée National Hongrois des Beaux-Arts*, 13. Budapest, 59-86, 135-143.
- Keil, Luís (1939). Os quadros do altar-mór da Sé de Évora. *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, V. Lisboa: ANBA.
- Negro, Angela (1995). Benedetto XIII e il Cardinal Ottoboni: quadri e devozione filippina fra riti sacri e mondani. *La Regola e la Fama. San Filippo Neri e l'Arte* (catal.). Milano: Electa, 278-297.

- Petrucci, Francesco (2013). *Pittura Romana del Settecento: una ricognizione delle principal tendenze e degli artisti. Dipinti tra rococo e neoclassicismo da Palazzo Chigi in Ariccia e da altre raccolte*. Roma: Gangemi Editore.
- (2021). Agostino Masucci. A Assunção da Virgem. In G. Rossi Vairo e L. Arruda d'Orey Capucho (Ed.), *The Gaudium Magnum Collection. Old master paintings and drawings at Villa Lusa in Rome*. Florença: CentroDi.
- Quieto, P. Paolo (1990). *D. João V de Portugal – A sua influência na Arte Italiana do século XVIII*. Lisboa: ELO.
- Quieto, P. Paolo (1994). Agostino Masucci (Roma, 1692-1758). In Nuno Saldanha, *Joanni V Magnifico – A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)* (349-353). Lisboa: Galeria de Pintura Rei D. Luís/IPAAR.
- Ramadori, Michela (2015). *L'Assunzione della Vergine della chiesa di Santa Maria Assunta a Poggio Cinolfo. Un dipinto inedito di Agostino Masucci, Giuseppe Bottani e Stefano Pozzi*. Pietrasseca di Caroli: Associazione Culturale Lumen (onlus).
- Ricci, Amico (1834). *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*. Vol. 2. Macerata: Tipografia di Alessandro Mancini.
- Rocca, Sandra Vasco (1995). Le Commitenze Pittoriche di Giovanni V. In Sandra Vasco Rocca e Gabriele Borghini (Ed.), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e La Cultura Romana del suo tempo*. Roma: Árgos Edizioni.
- Saldanha, Nuno (Ed.) (1994). *Joanni V Magnifico - A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)*. Lisboa: Galeria de Pintura Rei D. Luís/IPAAR.
- Saldanha, Nuno (2002). *Árcades e Jesuítas – Agostino Masucci e a Vida de Santo Inácio*. Contributo para o estudo da génese do mecenato joanino. *Cultura - Revista de História e Teoria das Ideias*, 15. Lisboa, 103-130.
- (2017). *Roma Triumphans – A Pintura Joanina para Mafra (1717-1733)*. *Revista Monumentos*, 35, nov.. Lisboa: DGPC, 108-121.
- (2019). Masucci versus Lusitano. A Sagrada Família de Mafra - Barocchetto e Classicismo. In *Palácio Nacional de Mafra. Comemoração do Tricentenário do Lançamento da Primeira Pedra da Basílica de Mafra (1717-2017)* (278-289). Mafra: Câmara Municipal de Mafra.
- (2023). Agostino Masucci, a *Aparição de Nossa Senhora e o Menino a Santo António*/ Agostino Masucci, *The Apparition of Our Lady and Baby Jesus to Saint Anthony. Vita prima Santo António em Portugal*. Lisboa: Museu de Lisboa, EGEAC.
- Sestieri, Giancarlo e Roli, Renato (1981). *I disegni italiani del Settecento. scuole piemontese, lombarda, genovese, bolognese, toscana, romana e napoletana*. Treviso: Libreria Canova.



Fig. 1 – Capela-mor da Sé de Évora, vista exterior, 2012. © Nuno Saldanha



Fig. 2 – J. F. Ludovice (atrib.), Maquete da capela-mor da Sé de Évora, c. 1717-1718,
Igreja de S. Francisco (“Capela dos Ossos”), Évora. © Nuno Saldanha



Fig. 3 – Capela-mor da Sé de Évora, vista interior, 2012. © Nuno Saldanha

Uma capela romana para Évora. A nova capela-mor da sé (1731-1735)
e a consagração de Agostino Masucci como mediador da pintura romano-lusitana



Fig. 4 – Agostino Masucci, *Assunção de Nossa Senhora*, 1734, óleo s/ tela, capela-mor da Sé de Évora. © Nuno Saldanha



Fig. 5 – Agostino Masucci, *Assunção de Nossa Senhora*, modelo final, c.1732-1733, óleo s/ tela, Coleção Gaudium Magnum – Maria e João Cortez de Lobão.



Fig. 6 – Agostino Masucci, *Assunção de Nossa Senhora* (pormenor), 1734, óleo s/ tela, capela-mor da Sé de Évora. © Nuno Saldanha



Fig. 7 – Giovanni Girolamo Frezza, *Assunção de Nossa Senhora*, 1728, segundo Carlo Maratta, c.1707, gravura.

Uma capela romana para Évora. A nova capela-mor da sé (1731-1735)
e a consagração de Agostino Masucci como mediador da pintura romano-lusitana



Fig. 8 – Antonio Liozzi, *Assunção de Nossa Senhora*, 1757, Igreja de São Francisco, Penna San Giovanni (Ancona).



Fig. 9 – Escola romana (oficina de Agostino Masucci), *Imaculada Conceição*, c. 1733-1734, óleo s/ tela, capela-mor da Sé de Évora. © Nuno Saldanha



Fig. 10 – Escola romana (atrib. Francesco Mancini) *Nascimento da Virgem*,
c. 1733-1734, óleo s/ tela, capela-mor da Sé de Évora. © Nuno Saldanha



Fig. 11 – Escola romana (oficina de Agostino Masucci), *Adoração dos Pastores*, c.1734, óleo s/ tela, capela-mor da Sé de Évora. © Nuno Saldanha



Fig. 12 – Escola romana (Emanuel Alfani), *Coroação de Nossa Senhora pela Santíssima Trindade*, c.1734, óleo s/ tela, capela-mor da Sé de Évora. © Nuno Saldanha

