

## Estilo e iconografia – As beatas de Portugal e a pintura romana

*Style and iconography – The blessed of Portugal and romanesque painting*

**Nuno Saldanha**

---



### **Edição electrónica**

URL: <http://journals.openedition.org/cultura/334>

DOI: 10.4000/cultura.334

ISSN: 2183-2021

### **Editora**

Centro de História da Cultura

### **Edição impressa**

Data de publicação: 1 Junho 2010

Paginação: 105-120

ISSN: 0870-4546

### **Referência eletrónica**

Nuno Saldanha, « Estilo e iconografia – As beatas de Portugal e a pintura romana », *Cultura* [Online], Vol. 27 | 2010, posto online no dia 07 agosto 2013, consultado a 30 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cultura/334> ; DOI : 10.4000/cultura.334

---

## **Estilo e iconografia**

### **– As beatas de Portugal e a pintura romana**

*Nuno Saldanha\**

O século XVII revelou-se bastante positivo no tocante ao enriquecimento do hagiológico lusitano, tendência que se conseguiu manter activa até inícios de Setecentos. Para além da canonização da Rainha Santa Isabel (1625), em 1671, o Papa Clemente X estende o culto de Gonçalo de Amarante (beatificado em 1561) à Ordem dos Pregadores e a todo o reino de Portugal, com missa e ofício litúrgicos próprios.

Seguir-se-ão outros processos de infantas portuguesas, mais prolíferos em termos de produção artística e iconográfica, que decorrem na viragem para o século XVIII. Primeiro, o da Princesa Santa Joana (1693) e, alguns anos depois, o das filhas de D. Sancho I – Teresa, Sancha (1704) e Mafalda (processo de 1700, embora beatificada apenas em 1792).

Estes processos, independentemente do seu sucesso, motivaram uma significativa produção de novas formas de representação. A proximidade com o poder papal, e com os centros de decisão, como o da Sagrada Congregação dos Ritos, levou consequentemente à opção por uma produção romana no tocante à origem das novas imagens.

Apesar de motivadas por intuitos de ordem religiosa, no sentido de suscitar a devoção e divulgar o culto, estas encomendas contribuíram não só para a criação de uma nova iconografia, como para o desenvolvimento de novos conceitos estilísticos e de vertentes do gosto. De facto, elas acabam por definir a preponderância das correntes italo-romanas, que marcariam o estilo predominante da pintura portuguesa ao longo da centúria seguinte.

Se a influência da pintura francesa esteve sobretudo mais associada ao retrato e a outros géneros mais profanos, no tocante à temática religiosa, as preferências tendem naturalmente a recair sobre a pintura italiana. O florescimento desta corrente, em território nacional, surge também fora dos círculos cortesãos, resultando por seu lado, do empenho particular das ordens religiosas, nomeadamente de São Domingos e São Bernardo.

Efectivamente, ele deriva em grande parte do sucesso dos processos de canonização ou beatificação de alguns santos e santas portuguesas, ao longo do século XVII. Logo no início, em 1625, era canonizada aquela que se tornaria numa das figuras principais do hagiológico

\* Escola Superior de Design (IADE).

lusitano, Santa Isabel de Portugal, promovendo uma das mais divulgadas e diversificadas iconografias, que se estende, mormente em território peninsular, até ao século XIX.

Na segunda metade do século, já durante a regência de Pedro II, o Papa Clemente X (em 10 de Julho de 1671), estendeu o culto do beato Gonçalo de Amarante (cuja beatificação ocorrera em 1561) a toda a Ordem dos Pregadores e a todo o reino de Portugal, com missa e ofício litúrgicos próprios.

Muito provavelmente no seguimento desta circunstância, D. Frei Manuel Pereira, provincial dos dominicanos portugueses, e futuro secretário de Estado de Pedro II, encomendou uma nova capela para o convento de São Domingos de Benfica. Com evocação a São Gonçalo de Amarante, ali se encontra colocada uma imagem do beato, ao centro da decoração escultórica da capela. Frei Manuel Pereira esteve em Roma entre 1670 e 1677, precisamente no período em que Clemente X promulga a extensão do culto. A ideia para esta nova representação escultórica do beato deve situar-se assim nos inícios da década de 70<sup>1</sup>.

Mais prolíferos, em termos de produção artística e iconográfica, serão os seguintes processos, que terão lugar nos finais do século XVII e inícios do XVIII.

Primeiramente, o da Princesa Santa Joana (1693), por iniciativa do convento dominicano de Aveiro, ao que se segue, alguns anos depois, o das filhas de D. Sancho I, Teresa, Sancha (1704) e Mafalda (processo de 1700, embora beatificada apenas em 1792), graças às diligências dos mosteiros de Lorvão e de Arouca<sup>2</sup>.

Tal como sucedeu com diversas outras situações, muitas destas santas ou beatas do nosso hagiolégio eram já objecto de devoção em muitos conventos e capelas, mesmo antes da sua confirmação, resultante de processos que se arrastavam, frequentemente, por séculos. Para além do prestígio que a eleição das suas professoras podia aportar, tanto ao mosteiro, como à sua Ordem, também não será de descurar o interesse político subjacente, na recuperação da tão abalada imagem do país. Esta interacção do foro político com o religioso acabou por se revelar de benefício comum. Além de assegurada a independência, a

<sup>1</sup> A autoria destas nove esculturas foi atribuída por Carlos Moura ao genovês Filippo Parodi (Moura, 1988), e por Teresa Vale ao romano Ercole Ferrata (Vale, 2005). Relativamente à datação, parece-nos que Teresa Vale está mais próxima da verdade, ao indicar a década de 70, e não a de 80, como apontara Carlos Moura (Vale, 2005: 25). Contudo, não deixa de ser estranho que António Carvalho da Costa, na sua *Corographia Portugueza*, publicada em 1712, não refira sequer a existência da capela, na sua descrição minuciosa do dito convento (Costa, 1712: 645-646), o que pode manter em aberto a questão da datação.

<sup>2</sup> Sobre este assunto veja-se SALDANHA, Nuno, "A Iconografia das Santas Portuguesas da Ordem de Cister – Sancha, Teresa e Mafalda", *Arte e Arquitectura das Abadias Cistercienses nos séculos XVI, XVII e XVIII*, Actas do Congresso, Alcobaça, Novembro/1994, reed. em SALDANHA, Nuno, – *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII – Estudos de Iconografia, Prática e Teoria Artística*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995.

paz com a Espanha permitiu também o regresso à normalidade das relações com a Santa Sé, sem as quais estes processos não poderiam obter o sucesso que tiveram.

O primeiro cenóbio a revelar esta iniciativa junto da cúria romana foi o Mosteiro de Jesus de Aveiro, pela mão da sua priora, Dona Filipa de São Tiago, que nomeia como procurador da causa Frei Manuel Mascarenhas, prior da vizinha Igreja da Misericórdia naquela cidade.

O processo foi apresentado à Sagrada Congregação dos Ritos, e examinado pela Comissão de introdução da Causa da Beatificação ou Canonização, a 10 de Julho de 1688 (embora o processo já estivesse formado *Auctoritate Ordinaria*, por volta de 1622) (Bayam, 1927: 471). O Papa Inocêncio XI instruiu então o Bispo de Coimbra, D. João de Melo, a formar o processo de suas virtudes e milagres, dirigindo-se este a Aveiro no ano seguinte.

Entretanto, o tempo foi passando, a Inocêncio XI sucede Alexandre VIII, e depois, Inocêncio XII. Em Aveiro, Madre Ana de Belém substitui Filipa de São Tiago, e Frei Manuel Mascarenhas regressa a Portugal, deixando como procurador em Roma o Padre Frei Paulino Bernardino.

Depois de diversas instâncias, muitas cartas e súplicas, do próprio D. Pedro II, do Bispo de Coimbra, do Provincial da Ordem, prelados e nobres, o Papa acabou por a beatificar solenemente em 1693, como consta da bula *Sacrosancti Apostolatus cura*, de 4 de Abril (tendo-o feito dois anos antes por *Vivae vocis oraculo*). Para o sucesso do mesmo, contribuiu em muito o soberano, e o Bispo de Coimbra, que suportaram as elevadas despesas inerentes. A estes, bem como à rainha Maria Sofia, ao Geral da Ordem, Frei António Cloche, e ao referido procurador, se deveu a rapidez com que foi decretado o Ofício Divino do seu dia, o que sucedeu logo no ano seguinte (9 de Junho).

As grandes encomendas artísticas em louvor à recém-beatificada princesa têm início por esta altura. Sabemos que Pedro II, por ocasião da trasladação das suas relíquias, mandou imediatamente lavar em Lisboa o seu novo túmulo, que custou ao soberano a soma de doze mil cruzados: “hum soberbo Mausoleo de pedra e finíssimos jaspes, que mandou vir de Itália com ricos lavoures, e embutidos de varias, e engraçadas cores, tão excellentes, que excedem às mais elegantes, e primorosas pinturas” (Bayam, 1927: 476-477). O túmulo foi levado para Aveiro em peças, por mar, por Frei Pedro Monteiro, então prior do convento, em 1698. Por morte do dito padre, e outras dificuldades, a referida trasladação só ocorreria em 1711, reinando D. João V.

Terá igualmente sido por volta desta data que o referido prior da igreja dominicana da Senhora da Misericórdia de Aveiro, Frei Manuel Mascarenhas, resolveu encomendar as pinturas para o cadeiral da mesma. Este já se encontrava concluído desde 1675, por mão de Domingos Lopes, mestre de arquitectura do Porto (Brandão, 1984, I: 425-426; Ferreira, 2005:



1. 1694-1706 Odazzi, Cadeira Epístola, S Aveiro.



2. 1694-1706 Odazzi, Cadeira Evangelho, S Aveiro.

106-108), e colocado primitivamente junto ao arco cruzeiro, numa disposição orientada de modo inverso ao actual. Constituído por duas ordens de cadeiras decoradas com máscaras humanas e considerado por Robert Smith como original e extraordinário (Smith, 1968: 39), era, segundo Nogueira Gonçalves, inicialmente revestido a folha de ouro (Nogueira Gonçalves, 1959: 109).

Por cima do cadeiral, foram posteriormente colocadas várias pinturas, representando os vários dignitários, pontífices, santos(as), beatos(as), mártires e virgens da Ordem de São Domingos, cuja identificação nos parece a seguinte: do lado do evangelho (não esquecer que actualmente se encontram em posição invertida), São Domingos de Gusmão (na parede do fundo), ladeado (da direita para a esquerda) por São Pedro de Verona e Beato João de Colónia, São Jacinto de Cracóvia e São Raimundo de Penaforte, Papa Bento IX e Santo Alberto Magno, Santa Inês de Montepulciano e Santa Catarina de Siena, Beata Ossana de Mântua e Santa Luzia de Siracusa. Liderando o lado da epístola, encontra-se São Tomás de Aquino, seguido (da esquerda para a direita) por São Vicente Ferrer e Beato Tiago de Mevânia, Beato Ambrósio de Siena e Beato Gonçalo de Amarante, Beato Papa Pio V e Santo Antonino de Florença, Beata Margarida de Sabóia e Beata Margarida de Castelo, Santa Rosa de Lima e Beata Princesa Joana de Portugal. De frisar que se trata de um conjunto de doze pinturas, e não de 22, como por vezes tem sido interpretado, dado que, para além das figuras tutelares de São Domingos e São Tomás, todas as outras se encontram representadas aos pares, sendo a própria pintura a fingir a existência de uma moldura a separá-las. [Figs. 1 e 2]

As obras encontram-se em deficiente estado de conservação, sobretudo as do lado do evangelho, cuja parte inferior praticamente desapareceu. Este facto, precisamente por ali se encontrar a legenda original que identificava cada uma das figuras, tem suscitado

algumas dificuldades e erros de leitura. Entre elas, está a de Ossana Andreasi de Mântua, beatificada por Inocêncio XII em 1694, por vezes interpretada como sendo Lúcia de Narni V.O.P., beatificada por Clemente XI em 1710. Em alguns pontos, a sua iconografia apresenta de facto algumas semelhanças, como a presença de estigmas, embora esse aspecto não esteja figurado na pintura do cadeiral. No entanto, também os outros atributos de Ossana (coroa de espinhos, coração cruciforme na mão, lírio, o demónio a ser calcado) se encontram igualmente ausentes, enquanto a representação de Lúcia de Narni, segurando o Menino, é bastante comum. Será precisamente a questão da datação que nos leva a identificar a figura como sendo Ossana, dado que a beatificação de Lúcia é posterior à data da execução dos painéis do cadeiral.

Para além das questões de identificação iconográfica, coloca-se também a das atribuições de datação e autoria. Relativamente à primeira, sabemos que em 1706 já os quadros se encontravam nos respectivos lugares, como o comprova Frei Lucas de Santa Catarina na sua *Quarta Parte da História de São Domingos*. Efectivamente, o cronista da ordem, ao falar do recheio da igreja, menciona expressamente o “retabolo encostado (obra de talha bem dourada) repartido em molduras de quadro, em que se veem os Santos da Ordem com aquella valentia e propriedade com que o pincel Romano se costuma dar a conhecer por todo o Mundo” (Santa Catharina, 1846, III: 193). Embora a obra tenha sido publicada apenas em 1732, este excerto foi escrito em data bastante anterior. Isto é confirmado, não apenas por as licenças do Santo Ofício, do Ordinário e do Paço, terem sido emitidas em 1708 e 1709, mas porque o próprio autor, ao longo do texto, se refere explicitamente ao ano de 1706 (Santa Catharina, 1846, III: 101), mormente quando fala do mais recente cenóbio fundado pela Ordem de São Domingos, o convento de Santa Joanna Princeza, em Lisboa: “Esta he a ultima fundação, que nos deu assumpto até este anno de 1706 em que vamos escrevendo” (Santa Catharina, 1846, III: 238).

Posto isto, como limite de execução, teríamos o ano de 1706, portanto tratando-se de obra ainda dos finais do reinado de Pedro II. Existem ainda outros aspectos que comprovam esta baliza cronológica. Uma delas foi recentemente apresentada por Mons. João Gonçalves Gaspar, que cita a obra de Frei Lucas, mas que tem a ver com as personagens representadas no cadeiral, mais concretamente a figura do Papa Pio V, onde, na legenda respectiva, se lê ainda nitidamente “B. Pivs Pont. Max.,” ou seja, ele é representado ainda como beato, e não como santo, o que só sucede a 22 de Maio de 1712.

No entanto, como vimos, podemos recuar mesmo alguns anos a esta última data. Para além das referências de Frei Lucas de Santa Catarina, é a própria figuração da beata Joana de Portugal que nos dá a indicação de estarmos frente a uma obra de época anterior ao reinado de D. João V. [Fig. 3, p. seguinte] Se olharmos para o brasão real ali representado,



3. 1694-1706 Odazi, Santa Joana Princesa.

ele dá-nos uma indicação de que só poderia ter sido pintado antes da morte de Pedro II, em Dezembro de 1706, dado que é o seu escudo que ali está figurado. Efectivamente, este soberano adaptou-o às mais recentes modas da sua época, passando a coroa a ter cinco hastes, em vez de apenas três (como a que se encontra caída, em primeiro plano). O seu filho, D. João V, promove igualmente nova actualização dos respectivos ornamentos, passando a coroa a ser forrada de um barrete vermelho, e o escudo terminando em bico contracurvado, o chamado “escudo francês”.

Determinados os limites máximos para a sua execução, em 1706, e tendo a princesa Joana sido beatificada em 1693 (e Ossana de Mântua em 1694), o conjunto deve situar-se entre este intervalo de tempo, possivelmente mais próximo da data em que foi decretada a extensão do seu culto (*Semiduples* para todo o clero, *Duples* a todos os Pregadores de São Domingos).

Estabelecidas as fronteiras cronológicas possíveis da execução, vejamos em seguida a questão da autoria. Nogueira Gonçalves, que percebera a excelente qualidade da mesma – do desenho, dos panejamentos e da luz –, atribui-a a um pintor de Lisboa, embora executada com base em gravuras estrangeiras (Nogueira Gonçalves, 1959: 109). Essa opinião é partilhada por António Costa Ferreira (Ferreira, 2005: 163-164), mais recentemente, conquanto as considere apenas inspiradas, e meramente copiadas das referidas gravuras, que permanecem por indicar. Depois disso, um investigador de responsabilidade chegou mesmo a aventurar a curiosa hipótese de as atribuir ao pintor francês Pierre-Antoine Quillard, que trabalhou em Lisboa entre 1728 e 1733, argumento prontamente rebatido pelo referido Mons. João Gonçalves Gaspar.

Olhando para a obra, podemos efectivamente perceber que se trata de um conjunto de pinturas cuja origem não poderia naturalmente ser local, ou mesmo nacional, mormente em confronto com o que se fazia na época. Certamente de origem italo-romana, como indica Frei Lucas de Santa Catarina, ela é provavelmente fruto de uma encomenda de Frei Manuel Mascarenhas, prior da referida igreja, por intermédio do procurador em Roma, Padre Frei Paulino Bernardino que, como vimos, foram precisamente os primeiros mandatários na causa de beatificação da Princesa Joana, ali já representada de acordo com o seu novo estatuto.

As afinidades de estilo, bem como da proximidade com a clientela portuguesa deste período, sustentam uma possível atribuição ao pintor Giovanni Odazzi (1663-1731), que

executará posteriormente outras obras para o nosso país, quer em empreendimentos de características similares (processos de beatificação de Teresa, Sancha e Mafalda), como veremos, bem como para a prestigiosa basílica joanina de Mafra. Ele acaba assim por ser dos primeiros pintores de escola romana a trabalhar para Portugal<sup>3</sup>, logo na viragem para Setecentos, actividade que manteve até bem perto da data da sua morte.

Menos dúvidas, quer de datação, quer de autoria, nos revelam os processos seguintes, das filhas de Sancho I, por intermédio dos cenóbios cistercienses que, de igual modo, promoveram a difusão da pintura italiana em Portugal.

O processo de beatificação de D. Sancha iniciou-se em 1634, mas, dados os atrasos provocados pela Guerra de Independência, o assunto caiu no esquecimento. Novamente retomado em 1700, por vontade das próprias freiras de Lorvão, acabaria finalmente por ser beatificada com sua irmã, a 13 de Setembro de 1704, por Clemente XI.

Apesar de beatificada na mesma altura, o processo de Teresa é bastante anterior, tendo já D. Sebastião encarregue do processo D. Manuel de Meneses, Bispo de Coimbra e Conde de Arganil. Com o desastre de Alcácer-Quibir (morrendo o rei e o mesmo bispo), a iniciativa permaneceria no esquecimento. Em 1595 inicia-se novo processo, por meio dos prelados cistercienses, mas que não chega a ser enviado a Roma.

O sucesso da canonização de Santa Isabel, por Urbano VIII em 1625, como vimos, moveu as freiras de Lorvão a retomarem a causa de Teresa. Dado que o seu corpo se encontrara nas mesmas condições que o de Santa Isabel, moveu-se novo processo em 1634. Novamente as Guerras da Restauração fariam gorar as tentativas, que recomeçariam em 1695.

Foi então que se nomeou como procurador desta nova demanda o Doutor Frei Bernardo de Castello-Branco (fal. 1725), futuro Geral da Ordem de São Bernardo, cronista-mor do Reino e membro da Academia Real de História. Deslocou-se então a Roma (c. 1693-95), munido de amplos poderes, concedidos pelo Abade Geral da Ordem, Frei João Paião, num processo que decorreu até 13 de Setembro de 1704. Levava com ele várias cartas para Inocêncio XII e para a Sagrada Congregação dos Ritos, do rei D. Pedro II, da rainha e de vários cardeais.

Também o empenho pessoal da Abadessa Dona Joana Sarmento, e o das freiras de Lorvão, foi significativo para o bom andamento da causa, tendo elas acarretado todos os custos. Mais de dez anos passados sobre a beatificação, em 1715, a então abadessa, D. Bernarda Telles de Menezes, queixava-se de ter pago quarenta mil cruzados no processo, acrescentando que, em grande parte, o gasto tinha sido supérfluo.

<sup>3</sup> Para Portugal, e não para uma clientela portuguesa, dado que se conhecem diversas encomendas a pintores italianos, de instituições e particulares, como vimos anteriormente.

Frei Bernardo de Castello-Branco, durante a sua estadia na cidade pontifícia, encomendou diversas obras, algumas das quais chegam a Portugal nos inícios de Setecentos. Assim, desde o primeiro quartel do século, já aqui se encontravam diversas pinturas de origem romana, bem como as gravuras correspondentes ali impressas, circulando depois um pouco por toda a parte. O grande impacto que se fez sentir no meio artístico nacional é comprovado pelas diversas cópias a que deram origem.

Talvez não por acaso, o pintor escolhido foi novamente Giovanni Odazzi, cuja reputação se encontrava então em plena ascensão e que foi dos primeiros pintores de escola romana a laborar para a clientela lusitana. A Frei Bernardo cabe, assim, a responsabilidade da nova iconografia das beatas, bem como da correspondente difusão do novo gosto pictórico romano.

Odazzi nasceu a 25 de Março de 1663, em Roma, na Via Larina, filho de Giacomo, natural de Milão, e da romana Palma Francesca De Patriciis. Parece que ainda jovem terá trabalhado por algum tempo com o mestre Bloemart. No entanto, mais inclinado para a pintura, acaba por estudar com Ciro Ferri e, tal como era habitual, inicia-se neste ofício, copiando as obras do mestre. Após a morte de Ferri (1698), muda-se para a oficina do prestigiado Giambattista Gaulli, acompanhando-o na execução de grandes frescos, técnica que depressa acabaria por dominar e que viria a influenciar a sua arte.

A sua primeira grande obra pública teve lugar ainda em finais de Seiscentos, ao realizar três frescos para a igreja de Santa Maria Aracoeli – *Adoração dos Magos*, *Fuga para o Egipto*, *David*. Mais tarde, executa duas novas obras para as ilhargas de uma capela em S. Salvatore in Lauro (*Martírio de São Pedro* e *Queda de Simão Mago*). Segundo parece, o agrado com que estas foram recebidas terá tornado o seu nome mais conhecido, o que lhe proporcionou novas encomendas para igrejas romanas – São João dos Genoveses, Santo Estêvão del Cacco, Santa Maria della Scala e São Salvador.

Entre as diversas obras que realizou ainda em finais do século XVII, destaque para a *Aparição de Nossa Senhora a São Bruno*, fresco de influência fortemente *marattesca*, para a Igreja cartuxa de Santa Maria dos Anjos, em 1699. Esta pintura tem sido considerada modelar para os seus trabalhos posteriores<sup>4</sup>. Bastante elogiada entre a opinião geral, destacava-se a apreciação do Cardeal Albani que, no ano seguinte, ascende ao trono pontifício como Clemente XI (23 de Novembro de 1700). Segundo refere Pascoli (cf. Pascoli, 1735), esta obra terá contribuído em muito para lhe granjear um prestígio internacional, sobretudo no tocante à pintura a fresco.

<sup>4</sup> Cf. BIANCO, Ana Lo, “Giovanni Odazzi”; SALDANHA, Nuno (Comiss.) (1994), *Joanni V Magnifico – A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V (1706-1750)*, Lisboa: Galeria de Pintura Rei D. Luís.

Em 1705, pinta duas telas para a Igreja de S. Bernardo alle Terme (*Virgem e Santos, Visão de São Bernardo*), que constituem os seus melhores exemplos do rococó romano, tornando-se assim um dos protagonistas do panorama artístico do Papa Clemente XI. De facto, virá a participar nas maiores encomendas do seu tempo, como a decoração da Igreja de São Clemente (1714-1716) e a de São João de Latrão (*Profeta Oseias*, 1718). Depois de já ter sido nomeado “virtuoso del Pantheon”, em 1692, alguns anos mais tarde, em Dezembro de 1706, é admitido na Academia de São Lucas.

Nos primeiros anos do século XVIII, pinta para o Arcebispo de Palestrina (1635-1709), o cordovês Luís Manuel Fernandez Portocarrero-Bocanegra y Moscoso (*Santo Ildefonso e O Êxtase de Santa Teresa*), iniciando assim os primeiros contactos com uma clientela peninsular<sup>5</sup>.

É precisamente por esta altura, no início do pontificado de Clemente XI, e últimos anos do reinado de Pedro II, que Odazzi recebe as primeiras encomendas de Portugal, figurando as novas imagens das recém-beatificadas infantas, Teresa e Sancha. Dada a sua estreita ligação a cenóbios cistercienses, não é de descurar a hipótese de terem sido precisamente os monges bernardos daquela igreja romana a indicar o seu nome ao procurador português.

A importância do trabalho de Odazzi para o nosso país, mais do que a qualidade das obras, ou do contributo pioneiro para a renovação do estilo e do gosto pictórico nacionais, deriva simultaneamente do lugar que acabará por ocupar no desenvolvimento da iconografia nacional, em particular no das santas e beatas portuguesas.

Uma das imagens mais divulgadas foi precisamente a *Aparição da Beata Sancha à Beata Teresa*, de que existe uma versão na capela de Santo António, na Igreja de Santo António dos Portugueses em Roma. Dela nos fala o cronista José Pereira Baião, em 1727: “Quando forão Beatificadas ella (Sancha) e sua Irmã (Teresa), se pintarão em Roma ambas juntas em fórma muyto vistosa, e engraçada. Està Santa Sancha em huma nuvem, como que dêsce do ceo, com a mão esquerda aponta para o mesmo Ceo, e com a direyta abraça a Santa Theresa, que esta absorta, e elleuada nas glorias da Irmã, com os braços abertos, e meyo levantados, ambas em pé vestidas da mesma sorte, e muy resplandecentes, acompanhadas de Anjos, e dous de cima de huma nuvem as coroão com grinaldas de flores”<sup>6</sup>. [Fig. 4, p. seguinte] Esta representação, em que aparecem apenas as infantas D. Sancha e D. Teresa, deriva do facto de apenas elas terem recebido a sua beatificação em 1704. Não deixa de ser original esta nova representação de D. Sancha, uma vez que a sua iconografia habitual,

<sup>5</sup> Sabemos que no tempo de D. Pedro II, na galeria do Paço da Ribeira, feita por ocasião da vinda de Carlos III a Portugal, existia um retrato do *Cardeal Luís Emmanuel Portocarrero*, ainda como Arcebispo de Toledo.

<sup>6</sup> BAYAM, Joseph Pereyra (1727), *Portugal Glorioso, E Illustrado, com a Vida, e Virtudes das Bemaventuradas Rainhas Santas...*, Lisboa: Off. de Pedro Ferreyra, pp. 54-55.



4. 1704 c Giovanni Odazzi, Beata Teresa e Sancha, ST Antonio Roma.



5. 1704 c Giovanni Odazzi, Beata Teresa e Sancha, gravura de Arnold Van Westerhout.

como “mostrão as pinturas antigas” (Bayam, 1727: 38), estava sobretudo relacionada com a visão dos Mártires de Marrocos, que sucedera no Paço de Alenquer.

O quadro executado por Giovanni Odazzi foi posteriormente gravado por Arnold Van Westerhout (1651-1725) [Fig. 5], conhecido gravador de Antuérpia estabelecido em Roma desde 1700, tendo trabalhado por diversas vezes para a coroa portuguesa, de que se conhecem os retratos de D. Pedro II, de Curvo Semedo e do Padre António Vieira.

Esta circunstância favoreceu o grande número de cópias que dele se fizeram<sup>7</sup>, através das referidas gravuras, diversas vezes mencionadas por Baião. Apesar de desconhecermos quando foi impressa a gravura de Westerhout, ela é certamente anterior a 1715, como o comprova uma carta da abadessa de Lorvão, Bernarda Telles de Meneses. Datada desse ano (15 de Fevereiro de 1715), ali se refere a vontade de enviar a Baião “huma das Estampas, que vierão de Roma em papel Imperial”.

<sup>7</sup> Entre as cópias mais conhecidas, podemos enumerar o pequeno cobre que actualmente se encontra no museu episcopal da Sé do Porto; a tela de André Gonçalves na Igreja do Menino Deus, em Lisboa; duas versões no Mosteiro de Celas, em Coimbra (uma delas talvez se trate de um estudo ou de cópia enviada de Roma pelo Dr. Bernardo de Castello-Branco); e ainda uma outra, em Salzedas (cf. Saldanha, 1990; 1994). O mais interessante é o cobre existente no antigo Paço do Porto, muito possivelmente o modelo romano de Odazzi, enviado para Portugal, ou trazido posteriormente por Fr. José Maria Fonseca e Évora, quando da sua nomeação para o bispado daquela cidade.

Também entre 1704 (ou talvez 1713, dado que é quando a concessão do “Termo de Reza e Missa” é estendido a “todo o reyno e domínios”) e 1719, Frei Bernardo de Castello-Branco ofereceu a D. João V um quadro, representando as filhas de Sancho I, de execução romana, para ser colocado na Basílica Patriarcal. Devido às enormes dimensões do mesmo, seria depois substituído por outro mais pequeno (antes de 1719), onde as princesas eram figuradas ao lado de Santa Joana e Santa Isabel<sup>8</sup> (Saldanha, 1995: 183).

Não sabemos exactamente de que obra se trata, pois a referência de Baião é ambígua, e o quadro entretanto desapareceu. Desconhecemos igualmente se estariam ali representadas as duas ou as três infantas. No entanto, é certo que, para além da pintura, também foi impressa em Roma uma versão em gravura, dada a qualidade e o agrado com que a mesma foi recebida, como o atestava Baião a Frei Bernardo, em 1719: “Tambem deve V.R. mandar estampar as ditas Santas no principio do Livro na fórma, que se estamparão em Roma, para mais as dar a conhecer, e afervorar a devoção; porque está linda a pintura.” (Bayam, 1727: §§§ 4).

Para além disso, o próprio Baião acabaria por mandar gravar uma imagem onde estavam representadas as três infantas: “com Estampas, que mandey fazer, das Santas todas tres juntas” (Bayam, 1727: Prologo), que ele próprio se encarregou de distribuir por Lorrão e Arouca. Além desta gravura, conhecemos ainda outra, feita à semelhança do novo quadro da Patriarcal, alinhando aquelas com Santa Isabel e Santa Joana, que viria a servir de portada da sua obra. Trata-se de uma fraca gravura a buril, executada pelo português Manuel Freyre, bem distante da qualidade das feitas anteriormente em Roma [Fig. 6].

Alguns anos depois, já em 1737, a Congregação da Igreja de Santo António dos Portugueses recebia um pedido de Martinho de Sousa, para se fazer “hua copia de 4 palmos das Santas Freiras Bernardas que estão na Capella maior da parte do Euangelho [...] e



6. 1727 Manuel Freire, *Beatas de Portugal*, Portada.

<sup>8</sup> Carta de Joseph Pereyra Bayam ao Reverendíssimo Padre Doutor Fr. Bernardo de Castello-Branco, 9 de Setembro de 1719: “... na S. Basílica Patriarcal, aonde na nova reformação, que nella se fez, se pintarão em huma Capella juntas com Santa Isabel, e Santa Joana, em lugar do fermoso Quadro de Roma, que V. R. prezentou a sua Magestade, que por sua grandeza se não pôde alli accômodar” (Bayam, 1727: §§§ 4).



7. 1704 c Giovanni Odazzi, *Beatas Teresa e Sancha*, Mosteiro de Celas, Coimbra.



8. 1735 André Gonçalves, *Beatas Teresa e Sancha, Menino Deus*.

quero que V.M. me mande mas seja a minha custa”<sup>9</sup>. Esta cópia, no seguimento de outra já pedida anteriormente, do quadro de Giacinto Calandrucci figurando *Nossa Senhora com o Menino e Santo António*, destinava-se a uma sobrinha de Sousa, então professa num convento aqui em Portugal. Embora a documentação não refira o desfecho do pedido, é natural que o pequeno quadro (c. 88 cm) tenha vindo para a referida sobrinha, identificável com alguma das várias versões existentes, possivelmente a que está em Celas<sup>10</sup> [Fig. 7].

O caso do processo de D. Mafalda revelou-se bastante mais complicado, e a sua beatificação só se concretizaria em 1792. As fontes mostram que tinha sido bastante difícil a beatificação de Teresa e Sancha ao mesmo tempo, quando alguns membros mais críticos defendiam que o privilégio fosse concedido a apenas uma delas. O sucesso das três candidaturas revelava-se assim quase impossível, ainda para mais dada a falta de meios disponíveis por parte do convento de Arouca.

<sup>9</sup> Carta de Martinho de Sousa, 7 de Março de 1737. AIPSAR, *Libro di copie di lettere della Ven. Chiesa et Ospedale di S. Antonio de Portughesi di Roma, 1733-48*, fol. 48.

<sup>10</sup> Para além das versões existentes já referidas, a de André Gonçalves para a igreja do Menino Deus em Lisboa tem a curiosidade de representar as três beatas, incluindo assim Mafalda. Naturalmente, o pintor inspirou-se na versão encomendada para a Patriarcal Joanina, dado que não nos parece possível que o artista assumisse a responsabilidade de tal “liberdade iconográfica” [Fig. 8].

No entanto, isto não impediu que D. Mafalda também acabasse por ser figurada, como vimos, ao lado das irmãs, e mesmo em outras obras particulares. Isso deve-se também ao facto de que, desde 1700, data em que é apresentada a causa da sua canonização, a Sagrada Congregação dos Ritos em Roma tenha dado licença para se pintar a sua imagem.

Assim, similarmente de comprovada origem romana é a representação de um dos milagres da Beata Mafalda, existente em Arouca. Efectivamente, também a abadessa de Arouca, Dona Elena de Robles, não quis que a princesa da sua devoção ficasse esquecida. E, logo em 1720 (13 de Setembro), confirma a origem da execução dos quadros do seu mosteiro, assim como das correspondentes gravuras, numa carta a Pereira Baião: “Fico a V.M. muyto obrigada pela remessa das

Estampas; e suposto, que este Mosteyro tem os seus Quadros feytos em Roma, não deixo de agradecer esta atenção de V.M. e o cuydado de fazer mais notorios os seus nomes”

Embora geralmente consideradas como obras da segunda metade do século XVIII, são diversas as provas de que a sua realização remonta a data bastante anterior. Em primeiro lugar, o facto de Baião a descrever, de forma perfeita, na sua obra terminada em 1726 (impressa no ano seguinte): “A fórma da pintura he esta. Està a Santa rainha em huma nuvem vestida no habito de religiosa, Coroa na cabeça, com a mão esquerda prende o habito, e o une ao peyto, e com o seu bordão na direyta faz o sinal da Cruz sobre o mosteyro, que se abraza em chammas; acompanhã-na muytos Anjos lançando agua no fogo, e representa o sucesso do primeyro milagre, que fica referido acima” (Bayam, 1727: 216) [Fig. 9].

Por outro lado, igualmente comprovativo de uma execução ainda dos inícios de Setecentos, é o facto de a mesma ter sido apresentada por Frei Bernardo de Castello Branco ao papa Clemente XI. Ora, se o pontífice romano faleceu em 1721, Frei Bernardo também não deve ter regressado a Portugal muito depois de 1711, ficando assim claramente estabelecidos os limites cronológicos da sua realização.

As duas pinturas existentes no Museu do Mosteiro de Arouca representam o milagre de Mafalda quando de um incêndio do dito convento. O primeiro, em que a beata se encontra elevada nos ares, corresponde inteiramente à descrição dada por Baião. O segundo trata-se provavelmente de uma segunda versão da mesma história, mas com uma iconografia



9. 1704-25 Giovanni Odazzi, *Beata Mafalda salva convento do incêndio*, Museu de Arouca.



**10.** 1704-25 Giovanni Odazzi, *Beata Mafalda salva convento do incêndio*, Museu de Arouca.



**11.** 1714 Giovanni Odazzi, *Martírio de Filipe e Tiago Menor*, Kustmuseum, Dusseldorf.

e tratamento bem diverso, mais “naturalista” e menos retórico. Efectivamente, aqui não há intervenção dos anjos, e quem contribui para a extinção do fogo são alguns frades e populares, o que lhe concede um efeito mais dramático, acentuado pelo toque mais evidenciado do convento em chamas. Neste, Mafalda não aparece coroada, tendo os atributos reais (ceptro e coroa) colocados a seus pés (atributos semelhantes aos da Beata Teresa) [Fig. 10].

Um dos aspectos, deste segundo quadro, que permite associar a sua factura a Giovanni Odazzi são as figuras em primeiro plano, do lado esquerdo, representando uma mulher segurando o filho, clara derivação da *Caridade*. Se invertermos a posição destas figuras, elas são muito idênticas às representadas num desenho de Odazzi, representando o *Martírio dos apóstolos Filipe e Tiago Menor*<sup>11</sup>, datado de 1714 [Fig. 11]. Segundo Dieter Graf, trata-se de um estudo dum quadro para um dos altares da igreja dos Santos Apóstolos em Roma (Bowron & Rishel, 2000: 537-538), enquanto, para Jesus Urrea Fernandez (Fernandez, 1977: 287), de um esboço para o quadro *Martírio de Santo Agapito*, pintado para a catedral de Toledo em 1708.

<sup>11</sup> Desenho existente no Graphische Sammlungen do Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof.



12. 1741 Sebastiano Conca, Cristo e a mulher adúltera, CP Washington.

Efectivamente, estas figuras são bastante semelhantes nas duas obras de Odazzi, o que é um claro sintoma duma reutilização de recursos em diferentes momentos, pelo que não destoaria vê-las no quadro da Beata Mafalda. No fundo, estas tipologias recorrentes acabam por se converter em modelos clássicos da pintura, dado terem sido tomadas de um quadro do seu mestre G. B. Gaulli (*A continência de Cipião*, Palácio Dória, Génova). Alguns anos mais tarde, também o célebre Sebastiano Conca retomaria esta figura (e a mais próxima da pintura de Odazzi), numa obra figurando *Cristo e a mulher adúltera* [Fig. 12].

Naturalmente, na “versão portuguesa”, as duas personagens aparecem-nos bastante mais vestidas que nas outras obras, onde a mulher deixa de segurar no seio, afastando-se assim da tradicional imagem da *Caridade*. Em verdade, havia que ter em conta o meio mais conservador, e o facto de que a pintura se destinava a um cenóbio de freiras.

Para além destas figuras, sobressaem nas telas de Arouca os movimentos suaves das composições de Odazzi, as cores esbatidas derivadas da técnica do fresco, ou os panejamentos dobrados em longas pregas.

Ora, como pudemos ver, com o desenvolvimento desta sucessão de necessidades de representação, associadas ao prestígio das mais recentes figuras do hagiológico lusitano, das ordens religiosas que as patrocinaram, e da imagem do próprio país, inicia-se assim um

processo tendente à generalização dos modelos pictóricos romanos. Este irá receber forte impulso ao longo do reinado de D. João V, com a conseqüente aceitação e crescimento de um novo gosto, de teor mais classicista, que ultrapassaria os ditames mais estritos do seiscentismo barroco.

Efectivamente, assistiremos à expressão de idênticos valores estéticos e vertentes do gosto nacional, em diversos conventos e igrejas do país, e que fazem parte dum amplo movimento, conducente à introdução do novo estilo.

Conforme referia Sandra Vasco Rocca, começam a concretizar-se as relações culturais entre Roma e Lisboa, que colocavam a capital portuguesa na órbita romana, segundo um processo de assimilação-emulação que, no segundo quartel de Setecentos, atingiria o maior sucesso, de acordo com as expectativas de D. João V e da sua corte (Borghini e Rocca, 1995: 289).

No entanto, esta ascensão do primado da cultura visual romana tende a manifestar-se ainda antes da subida ao trono do *Magnífico*, durante os reinados de Afonso VI e Pedro II<sup>12</sup>.

Por outro lado, também não cremos, como muitas vezes parece suceder na historiografia italiana, que o papel de Lisboa se tenha resumido ao de uma espécie de província periférica da “escola romana”. Para além da ligação a outros centros artísticos, é facto assente o papel dinamizador e impulsionador que tiveram mecenas, encomendadores, ou colecionadores portugueses, no desenvolvimento da própria arte italiana, mormente num período em que o mecenato papal decrescera de modo significativo relativamente aos séculos precedentes (cf. Haskell, 1980).

<sup>12</sup> Efectivamente, Sandra Vasco Rocca considera que esta mudança, da cultura espanhola para a romana, se estabelece apenas a partir da morte de Pedro II, resultado, segundo esta investigadora, da afirmação nacional portuguesa, apenas consolidada após o tratado de Utreque, em 1713, e do influxo das riquezas do Brasil (Borghini e Rocca, 1995: 289).