

SALA  
DO TECTO  
PINTADO

MNAA  
MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

# SPLENDOR ET GLORIA

Cinco joias setecentistas de exceção





# SPLENDOR ET GLORIA

Cinco joias setecentistas de exceção

24 de setembro 2014 – 4 de janeiro 2015

- 8 APRESENTAÇÃO  
NUNO VASSALLO E SILVA
- 12 AS IMAGENS COMO LUGAR  
DA INTERROGAÇÃO DE DEUS  
JOSÉ TOLENTINO MENDONÇA
- 18 «INVENIT ET FECIT»  
*Cinco peças e uma história complexa*  
ANTÓNIO FILIPE PIMENTEL E CELINA BASTOS
- 52 OBRAS EXPOSTAS  
ANÍSIO FRANCO, ANTÓNIO FILIPE PIMENTEL,  
CELINA BASTOS, LUÍSA PENALVA
- 54 A CUSTÓDIA DA SÉ PATRIARCAL  
*«A mais rica e preciosa no seu género que há no Reino»*
- 74 A CUSTÓDIA DA BEMPOSTA  
*Novas luzes, novas questões*
- 90 O RESPLENDOR DO SENHOR JESUS DOS PASSOS  
*Esplendores da Patriarcal joanina*
- 100 O RESPLENDOR DO SENHOR SANTO CRISTO DOS MILAGRES  
*A maior e melhor joia devocional portuguesa*
- 114 O HÁBITO GRANDE DAS TRÊS ORDENS MILITARES  
*Uma singular joia de aparato*
- 122 BREVE APONTAMENTO SOBRE AS PEDRAS  
PRECIOSAS NO APARATO EM PORTUGAL  
RUI GALOPIM DE CARVALHO
- 132 AS CUSTÓDIAS DA BEMPOSTA E DA SÉ PATRIARCAL  
*Intervenção de conservação e restauro*  
BELMIRA MADURO E MARIANA CARDOSO
- 144 BIBLIOGRAFIA

# «INVENIT ET FECIT»

Cinco peças e uma história complexa

ANTÓNIO FILIPE PIMENTEL E CELINA BASTOS

**A S CINCO** peças exibidas nesta exposição — a custódia da Bemposta, estrela de primeira grandeza na coleção de ourivesaria do Museu Nacional de Arte Antiga; a custódia da Sé Patriarcal de Lisboa; o resplendor do Senhor dos Passos da Graça de Lisboa; o resplendor do Senhor Santo Cristo dos Milagres, de Ponta Delgada e o hábito grande das Três Ordens Militares, outrora integrante das Joias da Coroa portuguesa e hoje pertencente ao acervo do Palácio Nacional da Ajuda —, reputadas todas pelo esplendor dos materiais, acumulariam, no decurso do tempo, uma intrincada trama de informações, não raro de teor especulativo, a qual, contribuindo embora para dissipar, paulatinamente, o véu de obscuridade que encobria a sua produção, não deixou de confundir dados do problema, em particular no que respeita à distinção (que em certas disciplinas, de especial virtuosismo técnico, como a gravura, desde cedo se usou consagrar) entre quem concebeu e quem executou: *invenit et fecit*, se usava inscrever, para melhor esclarecimento do observador.

Entretanto, há pouco mais de um ano, a importante exposição *A Encomenda Prodigiosa. Da Patriarcal à Capela Real de São João Batista*, repartida entre o MNAA (Núcleo I) e a Igreja e Museu de São Roque (Núcleo II), ao exhibir, no capítulo final deste segundo polo (secção 5: *A Herança da Capela Real*), um conjunto de peças de ourivesaria onde avultavam, entre uma inédita apresentação simultânea de doze dos mais notáveis ostensórios produzidos em Portugal, globalmente, entre os meados e o terceiro quartel do século XVIII, as custódias da Patriarcal e da Bemposta — em tal âmbito sujeitas a intervenções de restauro da maior relevância científica —, procurou, justamente, condensar o avanço da investigação entretanto acumulada.

O caráter monumental da dupla mostra (360 peças no total), e o facto de, nesse contexto, se prever levar a cabo a edição (afinal retardada) de uma monografia atualizada sobre a Capela de São João Batista da Igreja de São Roque (a *encomenda prodigiosa*), impondo a substituição do clássico catálogo por um roteiro de orientação dos visitantes de ambos os núcleos, dificultaria um

desenvolvimento mais amplo deste tema, aconselhando a que a ele se voltasse, com a devida e monográfica circunspeção. O programa expositivo da *Sala do Tecto Pintado* do Museu Nacional de Arte Antiga, com a sua vocação de apresentação de projetos de investigação envolvendo o acervo do Museu afigurou-se, assim, o marco adequado para a convocação cirúrgica de cinco peças realmente excepcionais (pela riqueza e qualidade artística, mas igualmente pelo simbolismo espiritual e antropológico que determinou a sua execução), que entre si, de facto, mutuamente se iluminam (não obstante as persistentes sombras de uma sempre avara documentação), na complexa articulação que, entre o *inventar* e o *fazer*, presidiria à sua criação.

Caso paradigmático é, justamente, o da custódia da Sé Patriarcal (cat. 1), oferta de D. José I, com o seu assombroso esplendor material (17 quilos de ouro maciço, ornado da mais sumptuosa pedraria), cujo efeito teatral e litúrgico o inglês William Beckford evocaria, já em 1787, registando, ao descrever a pompa do cerimonial pontifical: «nuvens de incenso erguiam-se no espaço [...]. Luz de inúmeras velas fazia cintilar os diamantes e os rubis do ostensório que o patriarca elevava nas suas trémulas e devotas mãos para receber a misteriosa hóstia» (Beckford, 1988: 253). Entre a informação elencada, em 1936, na coleção de *Documentos* dada à estampa pela Academia Nacional de Belas Artes (*Boletim*, 1936) e a que os arquivos conservam inédita, é possível conhecer, com larga cópia de detalhes, o processo da sua execução.

A história da sumptuosa peça começaria, na verdade, em pleno reinado de D. João V, em 1743, no quadro da grande renovação da capela real do Paço da Ribeira que então se empreendia, sob a direção de Ludovice, e haveria de culminar, em 1746, em nova sacração (justamente o processo evocado pela mostra *A Encomenda Prodígiosa*). Templo esse, sede da faustosa instituição, onde, em ambiente de opulência extrema que, por esses anos, precisamente se exacerbava, fulgia já, desde a década de 20, um sacrário de ouro, cravado de diamantes e outras gemas preciosas, que, a par

da restante ornamentação, faria comentar ao suíço e puritano César de Saussure ser «um descansar de olhos ver tanta magnificência e tanta riqueza» (Saussure, 1989: 264).

É, então, num período de intensas encomendas à oficina do famoso ourives francês Thomas Germain (tanto de prataria civil como religiosa), que, por instrução do monarca ao agente português Francisco Mendes de Góis, por intermédio do seu guarda-joias, Pedro António Virgolino, de Lisboa se solicita para Paris «hum risco de huma Custodia p<sup>a</sup> a exposição do Sacramento feito pello melhor debuxador e pela Idea e Gosto de Mons.<sup>r</sup> Germain; e p<sup>a</sup> Sua melhor instrução V m.<sup>ce</sup> lhe advirta que este desenho desta Custodia he p.<sup>a</sup> guarnecer de diam.<sup>tes</sup> e mais pedras preciosas» (*Boletim*, 1935: 41-42, doc. LXII). Este, elaborado com notável expedição, seria recebido em Lisboa em novembro desse ano e terá impressionado bem, por isso surgindo referido, tempo adiante, como «o belo risco da Custodia» (*Boletim*, 1935: 44, doc. LXX).

Era, de facto, o processo comum das encomendas régias joaninas, tanto na solicitação de *ideas* para serem submetidas ao critério duplo do monarca e do coordenador oficial dos programas régios (Ludovice), como na inverosímil pressão temporal com que sempre eram confrontados os inúmeros artistas e artífices que, em Paris ou Roma, satisfaziam as sumptuosas *comissões* da Corte de Lisboa (Pimentel, 2014: 55, 56 e 60). Como quer que tenha sido, as múltiplas exigências da amplíssima reforma da Patriarcal (a que haveria de acrescer a *encomenda prodigiosa* da Capela Real de São João Batista), terão ditado o diferimento da realização da custódia para data posterior à sua sagração, por isso que apenas em 1748 (quando o controverso processo da capela, por seu turno, finalmente de encerrara) (Pimentel, 2014: 75) o assunto seria retomado na correspondência de Pedro António Virgolino com Mendes de Góis, da qual se infere ser o desenho finalmente aprovado e superiormente determinada a respetiva execução: depreende-se que à oficina de Thomas Germain.

Tal instrução, no entanto, deparar-se-ia com o rigoroso escrúpulo do guarda-joias em fazer transportar para Paris os «m.<sup>tos</sup>

diam.<sup>tes</sup> e varias pessos Montadas p.<sup>a</sup> se descravarem», necessários à feitura da custódia Riquíssima idealizada pelo real patrono (*Boletim*, 1936: 5, doc. VII), optando-se por realizá-la em Lisboa, sendo a encomenda feita em outubro desse ano ao ourives Pedro da Silva. Sete anos mais tarde, contudo, o megassismo de 1755 haveria de encontrar a obra ainda em plena laboração e, sobretudo, de danificá-la gravemente. Morto, meses antes, o ourives que a iniciara, seria a encomenda confiada ao ourives da rainha, Joaquim Caetano de Carvalho, que nela haveria de consumir os cinco anos seguintes, vindo a concluí-la em 1760<sup>1</sup>.

Sabemos, da documentação publicada, que, à data do terramoto, o trabalho feito em cravações importava já «p.<sup>a</sup> sima de oito mil Cruzados» e que, ao falecido Pedro da Silva, o guarda-joias Pedro António Virgolino havia adiantado, «por conta dos feitos da d.<sup>a</sup> pesa» 1 432\$300 reis (*Boletim*, 1936: 8 e 9, doc. XI): o que indicia obra em fase conclusiva (texto infra «A Custódia de ouro da Sé Patriarcal»). Porém, como à morte do ourives responsável haveria de suceder-se «o mal fragio, do enssendio» [sic] seria a sua operosa reparação (que haveria de ocupar cinco anos de trabalho) confiada a Caetano de Carvalho. Quanto ao destino sofrido pelo *belo risco* chegado de França, no quadro que determinara a sua realização, nada esclarecem as fontes respetivas — mas é certo que, como referiria Nuno Vassallo e Silva, a obra que hoje temos (e resulta, como então foi comum, da reabilitação imposta à peça pelos danos sofridos no *mal fragio, do enssendio*) segue «de perto a elegância formal dos primeiros tempos do reinado de D. José, numa adaptação elegante dos modelos romanos do reinado anterior» (Silva, 2000a: 84). Quanto ao trabalho de cravação das incontáveis gemas (de qualidade objetivamente superior) seria prosseguido pelo joalheiro-engastador Tomás António Balduino, colaborador já de Pedro da Silva no empreendimento da custódia: que, por conta do trabalho feito, havia recebido, antes de 1755, *p.<sup>a</sup> sima de oito mil Cruzados*. Nestas, lapidadas por António de Almeida Pereira, predominam os diamantes e rubis, sendo aqueles na maioria talhados em rosa, como era comum na joalheria

coeva, excepcionalmente e nas pedras de melhor qualidade talhados em brilhante.

Uma última referência, porém, deve ainda aduzir-se sobre a custódia da Patriarcal, cuja conclusão coincide com a nova instalação do instituto à Cotovia, e com o esforço de nela recriar os esplendores perdidos da capela real de Ludovice: a que se exara em nota do *Jornal de Coimbra*, de 1812, numa introdução à *Memoria sôbre a Estatua Equestre*, onde, entre as obras inventadas por Machado de Castro, se refere «em ouro, a riquíssima Custodia de ouro, guarnecida de imensos diamantes, que o Senhor Rei Dom José havia mandado fazer para a mesma Santa Igreja Patriarcal» (Castro, 1812: 349)<sup>2</sup> — declaração que se reforça na que produziria, trinta anos mais tarde, Francisco de Assis Rodrigues (filho de Faustino José Rodrigues, discípulo dileto do celebrado escultor), no artigo biográfico que lhe dedicou e onde explicita ter ele feito os «delicados modelos da Custodia cravada de pedras preciosas [...] para serviço da Patriarcal» (Rodrigues, 1843: 101)<sup>3</sup> (fig. 1).

É certo que nesse múnus (e idêntico quadro operativo) se reconhece a presença de Machado de Castro, em pleno contexto da reinstalação da Basílica Patriarcal em São Vicente de Fora (em 1772, após o incêndio do seu novo poiso, à Cotovia), empenhado na reconstituição do apostolado de prata de José de Almeida — apostolado esse que, por sua vez, constituía a reconstituição, com dez novas imagens, fundidas por Domingos Fernandes (e cujas



Fig. 1  
Custódia da Sé Patriarcal  
de Lisboa  
(cat. 1), pormenor

peanhas seriam distribuídas pelas oficinas de oito ourives), do que, em 1746, para a Patriarcal do Paço modelara em Roma Filippo Tofani, em figuras monumentais de mais de um metro, de início encomendadas a Thomas Germain (seguindo, como sempre, detalhadas *instruções* de Ludovice). A Machado de Castro se ficariam agora a dever as estátuas argênteas de Nossa Senhora, São José e os apóstolos Simão, Judas Tadeu e Matias, fundidas de novo por Domingos Fernandes (Saldanha, 2008: 48, 50-51 e 54; Vale, 2014: 237-239).

Quanto à custódia, cujo *feitio* (minuciosamente descrito na conta do ensaiador Vitorino dos Santos Pereira, com suas partes *transparentes* e *figuras*) importou, segundo a relação de Joaquim Caetano de Carvalho, em 10 contos de réis (sendo a despesa do lapidário de 229 mil réis, a que acresceram mais de 500 mil de *lavrado* de diamantes) (*Boletim*, 1936: 6-11), seria pronta e entregue em 1760 (*Boletim*, 1936: 6 e 8, docs. VIII e XX). O conhecimento que a documentação permite do seu processo de laboração tem, na verdade, uma importância crucial, por possibilitar a distinção, com clara precisão, do amplo leque de valências operativas convergentes num processo, a um tempo artístico e técnico, desta complexidade e magnitude — do desenho original ao ourives, que deveria transformá-lo em obra (Pedro da Silva, depois rendido, na segunda fase, por Joaquim Caetano de Carvalho); ao engastador das gemas (em ambas as etapas o joalheiro Tomás António Balduino); enfim, pela necessidade de integrar a componente de escultura, isto é, os modelos (obviamente em barro) de figuras e relevos, papel onde parece comprovar-se, no caso em apreço (ao menos na reabilitação pós-terramoto), a presença de Joaquim Machado de Castro, aliás estreitamente vinculado ao círculo da encomenda régia e designadamente da Patriarcal.

A elas se associavam ainda outras competências periféricas, como a de lapidador das gemas (António de Almeida Pereira); a de *bainheiro*, a quem, pela fragilidade e valor de tal produto, competia a realização do estojo, com frequência de rico

marroquim vermelho gravado a ouro e, muito especialmente, a de entalhador, o qual realizava os modelos (moldes) de que a fundição necessitava (a partir do desenho ou do modelo em barro do escultor), atividade onde, neste período e neste círculo, significativamente alternam na documentação duas personagens: Félix Vicente de Almeida (irmão do escultor José de Almeida) e Silvestre de Faria Lobo, seu cunhado (Bastos, 2007a: 203; Saldanha, 2008: 53-54). Da especificidade da sua colaboração neste tipo de projetos diz bem a referência a «30 castisais do molde de Frederico» (Ludovice) que, com o «conserto q. nelles fis» se inscreve ainda nas contas de Joaquim Caetano de Carvalho, apresentadas em 20 de maio de 1797 à fábrica da Sacrossanta Basílica Patriarcal<sup>4</sup>, ou, mais explicitamente, em 1761, o registo da despesa com o ourives Crispim dos Santos, pela «factura de 3 castisaes dos chamados de Frederico»<sup>5</sup>, modelo que, assim se comprova, constituiria a base da ornamentação de altares tanto na Cotovia como em São Vicente, onde terão sido (como no apostolado) sucessivamente restauradas e completadas por ourives diversos as banquetas argêntas que as sucessivas catástrofes, por sua vez, iriam dizimando.

Como quer que seja, duas vertentes se divisam objetivamente no processo: a do desenho (comummente designado a *idea*), ponto de partida de todo o programa, e a da execução, onde, em torno da competência central do ourives se articulam, em função das necessidades concretas do projeto, as de escultor, lapidador e engastador ou joalheiro e, para os moldes, a de entalhador. E é sobre esta distinção entre o *inventar* e o *fazer*, que tem a maior relevância a notícia de realização em Roma de peças de ourivesaria segundo projeto de Ludovice<sup>6</sup> — como caso afim será o da custódia da Igreja de Santa Isabel de Lisboa (fig. 2), igualmente convocada em *A Encomenda Prodigiosa* (antevisão compacta da da Sé), e que sabemos hoje ter importado em 1.836\$360, liquidados a 30 de agosto de 1750 ao mesmo ourives Pedro da Silva, a Manuel da Costa (Negreiros) pela «manufatura do risco» e, ainda, ao *bainheiro* que lhe fez a caixa<sup>7</sup>.

Mais que a da Patriarcal, porém, foi a custódia da Bemposta (cat. 2) a que mais cedo concitou a atenção dos historiadores, desde logo pelo lugar de relevo que ocuparia nas coleções do MNAÁ, em cujo acervo de ourivesaria se inscreve com o número 1. A sua característica modelação *à romana*, a conhecida atividade do arquiteto régio de D. João V, João Frederico Ludovice, como ourives (aparente formação original do artista e, em todo o caso, condição primeira da sua vinda para Portugal), e a própria necessidade de a preencher (no lastro do papel predatório cumprido, aí também, pelo Terramoto) com obras de ourivesaria à altura dos seus foros de artista e da magnanimidade do seu régio protetor levariam, justamente, a que lhe fosse longamente atribuída (com maior ou menor convicção), bem como, por extensão, o desenho preparatório, igualmente conservado no acervo do museu (MNAÁ, inv. 473 Des) — datando-se ambos, em consequência, dos anos de 1740-50, derradeira década da sua atividade<sup>8</sup>. Certo, contudo, é que já em 1936 o historiador americano Robert Smith, no brilhante e pioneiro ensaio dedicado ao artista, *João Frederico Ludovice an eighteenth century architect in Portugal*, acumulava reservas sobre esta atribuição (Smith, 1936: 281-282). E, mais recentemente, caberia a Nuno Vassallo e Silva um contributo de real espessura — desde logo num plano crítico nunca antes enfrentado.

Com efeito, não somente sublinharia que semelhantes modelos ornamentais, «fortemente inspirados pelas importações de obras de Itália para D. João V» se converteriam em «verdadeiro cânone da ourivesaria sacra ao longo do século XVIII» (não podendo, por conseguinte, alicerçar uma datação tão fina quanto a proposta pela tradição historiográfica), mas, muito especialmente, questionaria «como é que uma obra atribuída à década de 1740-50 apresenta nas suas montagens joias que só poderiam ter sido feitas muito posteriormente a esta datação. Se compararmos as pedras preciosas da custódia da Sé de Lisboa, terminada em 1760, com as da Bemposta, reparamos como esta não poderá de modo nenhum ser anterior na data da sua feitura». E prossegue: «A própria lapidação dos diamantes, quase todos em brilhante, em contraste

com a custódia da Patriarcal, em que são lapidados em rosa, segue os modelos consagrados em meados do século XVIII, sobretudo os divulgados por David Jeffries no seu Tratado sobre Diamantes e Pérolas, editado em Londres em 1750». Pelo que conclui: «A joalharia cortesã da altura, sobretudo dos finais do último quartel do século XVIII, encontra-se plenamente representada nas joias da custódia da Bemposta [...]. Vejam-se igualmente os laços de diamantes e rubis e as rosetas de rubis e diamantes em pera no resplendor, as grinaldas que ornamentam a base seguindo os modelos dos alfinetes e colares, ou as riquíssimas flores formadas pelas mais diversas associações de pedras de cor, refletindo a joalharia de motivos vegetalistas e florais que caracteriza o período do rococó na joalharia europeia» (Silva, 2000a: 85 e 87).

Opinaria, em consequência, que «não podendo, de modo algum, esta custódia ter sido executada por Ludovice, ou mesmo sob a sua orientação, questionamo-nos sobre quem poderia ser o autor. Certamente um dos joalheiros da Casa Real». E recentra-se após nos dados documentais: concretamente o mais antigo rasto textual conhecido — a referência, exarada no testamento de D. Pedro III, datado de maio de 1786, à «preciosa custódia que tenho»<sup>9</sup>, a uso na Capela da Bemposta, legada ao infante D. João (futuro rei D. João VI), com imposição de que permanecesse no local (conhecendo-se-lhe as vicissitudes até à integração no acervo



**Fig. 2**  
*Custódia da Igreja de Santa Isabel*  
1750  
Prata dourada  
Lisboa, Igreja de Santa Isabel, inv. 35



Fig. 3

Custódia da Basílica  
da Estrela  
1789

Prata dourada, diamantes,  
berilos incolores, rubis,  
crisoberilos, granadas,  
topázios incolores forrados,  
ametistas

Lisboa, Basílica da Estrela

do MNAA<sup>10</sup>) e, muito especialmente, um trecho, não atentado ainda, do testamento de Adão Gottlieb Pollet, datado de 16 de fevereiro de 1785 e entretanto divulgado, onde explicitamente se refere «a pintura ou desenho da custódia que fis para El-Rey D. Pedro que Deus Guarde» (Sousa, 1997: 232).

Do entrecruzamento dos dados fornecidos pela observação com as referências documentais extrai por necessária conclusão que «tendo em conta a produção de Pollet, que ainda se conserva no Palácio Nacional da Ajuda [...], só podemos identificar esta custódia, de tal modo importante na carreira do joalheiro que é a única obra que refere no seu testamento como feita para os seus reais patronos, e propor uma data de feitura em torno de 1775-1780» (Silva, 2000a:

87). A conclusão, por este modo judiciosamente arquitetada, receberia objetivo reforço no quadro da complexa operação de restauro levada a cabo no âmbito da sua participação na exposição *A Encomenda Prodígiosa*, onde seriam desvendadas as ocultas inscrições: *El Rey D. Pedro 3º mandou fzer / En 13 Mayo de 1777* seguida de *Adam Pollet / En 13 de Mayo de 1777*, — data da solene aclamação conjunta de D. Maria I e D. Pedro III<sup>11</sup>.

Adão Gottlieb Pollet, joalheiro de origem prusiana, estabelecido em Portugal desde meados da década de 1740, como «Homem de negócio [...], Mestre de Ourives e Cravador de Diamantes»<sup>12</sup>

e que, com seu filho Ambrósio, haveria de constituir verdadeira dinastia de ourives-joalheiros, mobilizada pela Casa Real e pela primeira nobreza, até finais do século — devendo-se-lhes, entre outras muitas geralmente perdidas, algumas das mais representativas joias da Coroa Portuguesa ainda subsistentes, ilustradas nesta exposição pelo extraordinário *hábito grande das Três Ordens* (cat. 5), realizado em 1790<sup>13</sup> — receberia, por esta via, uma nova e notável incorporação no seu já de si brilhante *corpus* de produção artística.

Outra coisa será, objetivamente, considerar a custódia como *obra sua*, no sentido autoral do termo, à luz do que sabemos já sobre o *modus operandi* destas complexas produções (sobre a separação das áreas operativas da ourivesaria e da joalheria e sobre a própria prática corporativa dos ourives da prata e ourives do ouro), não obstante a inscrição incisa, revelada pela intervenção de restauro e tendo por especial base a indicação testamentária de 1784, pela qual lega a seu filho Ambrósio (sucessor nas atividades de *mestre de ourives e cravador de diamantes*, bem como na de *homem de negócios*) «a pintura ou desenho da custodia que fis para El-Rey D. Pedro que Deus Guarde» — sem atentar, contudo, que tal ocorre no contexto específico de a ele passar «todos os riscos da minha obra com todos os padrões que tenho feito e juntamente todos os instrumentos que tenho do meu officio velhos, e novos» (Sousa, 1997: 237). Idêntica questão, de resto, se colocaria, em termos similares, com outra ambiciosa produção do mesmo período: a custódia da nova Basílica da Estrela (fig. 3), encomendada em 1789 ao ourives da prata António José Gonçalves, dourada por Pedro Roiz Franco, sendo lapidador das gemas Manuel Joaquim da Silva, justificando Gonçalves o elevado valor da conta apresentada (674\$400) por «ser de grande trabalho e invenção fora de todo o costume» (*Boletim*, 1936: 32; doc. xxiv), condição obviamente decorrente do desenho que lhe competia materializar (Silva, 2000a: 89 e 90).

Com efeito, novas e relevantes informações emergiriam nos últimos anos a respeito da intervenção de artistas de primeira



Fig. 4

Custódia da Capela da  
Universidade de Coimbra  
1758

Prata dourada  
Universidade de Coimbra,  
inv. MASUC III. 14

linha justamente na conceção (*inventio*) de obras de ourivesaria e, por conseguinte, na elaboração do respetivo desenho. O papel de Manuel da Costa Negreiros, em 1750, na *manufatura do risco* da custódia da nova paróquia de Santa Isabel de Lisboa<sup>14</sup> acresce, na verdade, ao que é já conhecido em torno da decisão da Universidade de Coimbra, em 1754, de fazer realizar, em benefício da sua Real Capela, uma nova custódia (fig. 4) em «proporção á grandeza do trono em que se costuma colocar» e nova cruz processional, com determinação esta de que fosse como «a q há no Rial mosteiro de Santa Cruz» (fig. 5). Diferido o projeto, presumivelmente pela perturbação gerada pelo terramoto de 1755, seriam ambas as obras concluídas e pagas três anos mais tarde, nos seguintes termos: «Em 20 de junho de 1758 pello Illm.º S.ª R.ª desta universidade e deputados da meza da faz.ª della forao tirados da arca da mesma duzentos [e] oitenta e oito mil noucentos e quinze rs. que se mandarão intregar ao M. R. P. D. Jozé de Aladra de D.º [sic] Relligiozo do Mosteyro de S. Vicente da Porta [sic] de Lx.ª p.ª as despezas seguintes. Para a importância da custodia p.ª a Capp.ª como constou do recibo do Arquitecto Mateus Vicente cento e vinte e três mil quatrocentos setenta e cinco rs. Para a despeza da Crus p.ª a mesma

Cap.<sup>a</sup> por recibo do d.<sup>o</sup> Matheus Vicente oitenta e cinco mil, e quarenta rs.» (Pimentel, 2009: 45 e 46).

Com este documento se atestaria, assim, a autoria de Mateus Vicente de Oliveira sobre duas importantes criações da ourivesaria portuguesa de Setecentos ainda conservadas, estabilizando-se, em novo e seguro patamar, informações paulatinamente acumuladas em torno do cultivo da ourivesaria (na qualidade evidente de desenhador de *ideias*) por parte do discípulo principal de Ludovice, em cuja oficina se formara, como atesta, em finais da década de 1740, o seu processo de habilitação para familiar do Santo Ofício, ao registar: «vive de sua ocupação que tem de riscar em casa de Frederico, em que dizem tem de ordenado cada dia hum cruzado novo e que terá alguns lucros mais de alguns papeis que risca para fora» (Queiroz, 2013: anexo I, doc. n.º 2).

Está nesse caso a informação, referente a fevereiro de 1779, de ter sido remunerado pela Igreja Patriarcal pelo risco da peanha destinada ao «S.<sup>to</sup> Christo que se leva na Procissão da Aclamação» (dos novos reis, D. Maria I e D. Pedro III, em 13 de maio de 1777), cinzelada pelo mesmo ourives Domingos Fernandes a quem competiria, sucessivamente, fundir os apostolados de José de Almeida e Machado de Castro, a partir do molde realizado por Silvestre de Faria Lobo (Saldanha, 2008: 50-53 e 60-62), ourives este, na verdade, a quem, ainda no mesmo mês, era dado o encargo de fazer «quatro Palmas p.<sup>a</sup> quatro Relíquias pelo Risco do Nosso Architecto Matheus Vicente de Oliveira» (Saldanha: no prelo). Ao mesmo tempo, em finais do mesmo ano, um aviso da rainha determinava ao Patriarca D. Fernando de Sousa e Silva (na sua



**Fig. 5**  
*Custódia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra c. 1750*  
Prata dourada  
Coimbra, Mosteiro de Santa Cruz



**Fig. 6**  
*Ostensório do Sagrado*  
*Coração de Jesus*  
1789  
Prata dourada  
Lisboa, Basílica da Estrela

qualidade de capelão real) e ao cabido patriarcal que mandassem executar «uma custódia de prata dourada q não exceda o pezo de 4 ate 5 arrateis para a real capela de Salvaterra mandando V. Exas fazer o risco ao Architecto Matheus Vicente de Oliveira, a quem se há de entregar as medidas para se poder accomodar ao Sacrário da referida Capella»<sup>15</sup> (sabendo-se igualmente que a realização do molde caberia de novo a Silvestre de Faria Lobo) (Saldanha: 2008: 53). Enfim, nos anos de 1780-1781 é ainda em idêntico contexto que o mesmo ourives Domingos Fernandes leva a cabo a execução de uma lanterna, que se sabe ser ornada de um pelicano e nove meninos segurando festões, «que se acha feita segundo o que expunha o sargento mor Architecto Matheus Vicente de Oliveira»<sup>16</sup>. Especial relevância tem a informação, apensa às instruções sobre a custódia de Salvaterra (perdida), em 1779, de que «Da mesma sorte determina S Mag.<sup>e</sup> que tambem mandem V. Exas. fazer hum ostensorio de prata dourada com a perfeita imagem do SS Coração de Jesus, e q se conserve com decencia em hum nicho de talha sobre dourada, com vidros cristalinos na frente, e nos lados, de modo q o dito nicho se possa accomodar sobre a banquetta do Altar, em q se venera» — peça que, ao invés, subsiste ainda e à qual, por conseguinte, importará voltar<sup>17</sup> (fig. 6).

São ainda de inegável interesse (pelas datas a que recuam e pelo contributo que dão ao alargamento da esfera de ação do artista), as informações respeitantes ao desenho de fivelas (a executar em prata ou ouro, pelo ourives Cipriano de Sousa), em 1754, para o arcebispo de Braga, D. Gaspar (Bastos, 2007b: 134), bem como as que se extraem das despesas da Casa Real com D. António, D. Gaspar e D. José,

filhos naturais de D. João V, de 1 de janeiro ao São João do fatídico ano de 1755, incluídas no *Rol q deu Mateus Vicente*, onde se averbam moldes para uma bacia, um bule grande e outro pequeno, para a bilha do leite, ou ainda «4 moldes p.<sup>a</sup> 4 p.<sup>cas</sup> de ornatos sobrepostas da chiclotar.<sup>a</sup> gr.<sup>de</sup>»<sup>18</sup>.

Efetivamente, Mateus Vicente de Oliveira consolidaria a sua carreira não apenas a partir do ambiente laboral delineado em função do estaleiro monumental de Mafra e da *Casa do Risco*, dirigida por Ludovice, onde permanece entre 1720 e 1730, mas igualmente do da Patriarcal e restantes obras da encomenda régia, já no quadro da sua residência lisboeta, onde se fixa em 1736, ocupado em *riscar em casa de Frederico*. Aí absorveria a ideologia estética nessas obras plasmada. Pouco a pouco, porém, e por conta de *alguns papeis que riscava para fora*, vai conquistando a sua autonomia, tanto no plano estético (ainda que nunca verdadeiramente consumada), como, desde logo, no profissional — e conseqüentemente social —, quer ascendendo na hierarquia militar (oficial desde 1737, depois sargento-mor e major), quer pela acumulação de sucessivos cargos: começando pelo de arquiteto da Casa do Infantado (em cujo âmbito projeta e dirige, de 1747 a 1752, as obras do Palácio de Queluz, por incumbência do futuro D. Pedro III), e prosseguindo com os de arquiteto do Grão-Priorado do Crato (ao serviço de D. Pedro, uma vez mais, após a morte do irmão D. Francisco), da Santa Igreja Patriarcal (onde, morto Ludovice em 1752, lhe caberia um papel central na reinstalação da instituição após o Terramoto) e, a partir de 1760, do Senado da Câmara de Lisboa, para culminar, em 1778, com o início do novo reinado de D. Maria I e D. Pedro III, com o de arquiteto supranumerário das Obras dos Paços Reais e Corte, situação que enquadra o seu labor de projetista da Igreja e Convento marianos do Coração de Jesus.

No que à sua expressão plástica se refere e a despeito da matriz genética configurada pelo barroco classicizante ludoviciano, de cunho romano, brota, pouco a pouco, e afirma-se na sua obra (mesmo que sempre em fidelidade à tradição clássica em que se formara) um gosto declarado pela graciosidade das formas e

proporções, de clara tendência rococó, com especial predileção por alguns motivos, como o frontão borrominiano de recorte quebrado e contracurvado, que permitem distinguir claramente, em relação à obra do mestre, a do *discípulo dileto* (Queiroz, 2013: 27-34). Nos anos que assistem à elaboração da encomenda coimbrã — os que se seguem a 1754 e que, antes da catástrofe de 55 (que modelaria uma nova ideologia estética para o reinado de D. José I, mesmo que, percebe-se hoje, essencialmente no quadro pragmático da reconstrução da capital), prolongam claramente o ambiente artístico do reinado anterior (até na evolução que, na sua década final, vinha configurando em relação a uma clara abertura rococó) —, Mateus Vicente, morto Ludovice em 52, ocupará um lugar central na produção artística do aro cortesão.

Em tal radica (e no seu caráter de sucessor natural do arquiteto hegemónico dos empreendimentos joaninos) a progressiva solicitação dos seus trabalhos, não apenas no círculo áulico, mas por parte de instituições estreitamente vinculadas ao poder real. Estão nesse caso a Universidade de Coimbra — onde, no mesmo ano de 54, emite pareceres sobre a reedificação do Real Colégio de São Paulo —, ou o Mosteiro de Lorvão, onde se desloca por duas vezes em 1750, com o fito de projetar a nova igreja conventual, cujas obras (que em outras ocasiões voltariam a suscitar a sua presença) arrancariam no mesmo ano, sagrando-se o templo em 1761: sendo que entre 1762 e 1763 a documentação parece atestar a sua presença no cenóbio, fazendo diversos riscos para a nova igreja, com destino à qual celebraria ainda, nos anos de 1781-1782, os contratos para o novo trono eucarístico e os retábulos laterais, destinados a albergar as urnas de prata das Santas Rainhas (Borges, 2001: 617-620). Três anos antes que a morte encerrasse uma longuíssima carreira.

É neste contexto que a crítica historiográfica pela primeira vez refere o nome de Mateus Vicente em associação a trabalhos de ourivesaria — antes ainda que a sucessiva revelação de fontes a viesse plenamente atestar. Em concreto, a pretexto da custódia, cuja encomenda coincide com a sagração da igreja (1761) e da



Fig. 7  
Mateus Vicente de Oliveira  
*Custódia do Mosteiro  
de Lorvão*  
1761  
Prata dourada e crisoberilos  
Museu da Igreja do  
Mosteiro de Lorvão

píxide, concluída em 1783 (que integraria o longo rol de alfaias religiosas civicamente sacrificadas nos fornos da Casa da Moeda, a despeito dos encômios que contemporaneamente suscitou) e que, em estudo recente, Nelson Correia Borges atribuiria, por óbvias razões, ao desenho do arquiteto que, entre 1750 e 1783, dirigira o complexo de empreendimentos das opulentas religiosas cistercienses: em particular tudo quanto se relacionava com a nova igreja (Borges, 2003: 623 e 624).

Empregando cerca de 14 quilos de prata dourada e cinzelada, e com uma altura de 87,5 cm, a custódia (fig. 7), que apresenta as marcas de contrastaria de Lisboa e o punção do ourives SB, ostenta o *classicismo gracioso* que haveria de configurar-se como medula central da estética vicentiana: onde a lição romana, presente ainda na modelação da base triangular, sustentando a figuração, belamente modelada e em vulto livre, das três virtudes teológicas, e elevada sobre pés em forma de volutas ornados de concheados, tende a ganhar uma esbelteza nova, que a escultura igualmente patenteia e que, no plano puramente arquitetónico, favorece o vazamento da base (rematada pelo frontão quebrado e contracurvado de matriz borrominiana), a fim de dar guarida, em vulto

livre, ao cordeiro místico do Apocalipse, a ela sucedendo o nó, igualmente vazado — abrigando agora o pelicano cristológico rasgando o seio —, em pausa que prepara a explosão superior do hostiário. Este, por seu turno, enquadra o viril, guarnecido de crisólitas, numa nuvem diáfana povoada de anjinhos e símbolos eucarísticos, da qual emerge o resplendor solar, de desenho difusamente losangular (Borges, 2001: 623-624).

Esta descrição, que poderia objetivamente replicar-se em relação à sumptuosa custódia patriarcal (com suas partes *transparentes e figuradas*) (Franco e Penalva, in *A Encomenda Prodigiosa*, 2013, Núcleo II: 94 e 95, cat. 137) — a cuja conclusão, em 1760, sucede, no ano seguinte, a encomenda lorvanense (sabendo-se, porém, que aquela se encontrava já em fase conclusiva à data do terramoto, por isso que o trabalho feito em cravações importava já *p<sup>a</sup> sima de oito mil Cruzados*) — parece igualmente evocar a custódia de São Nicolau, desaparecida com a destruição do templo (um dos mais ricos de Lisboa), no magno terramoto, e que, em 1758, as *Memórias Paroquiais* descrevem nos seguintes termos: «tinha mais a Irmandade do SS.<sup>o</sup> a excelente custódia, que tinha cinco palmos de altura, toda figurada, e dourada com os nos rotos, e vários emblemas, da qual só servia o relicário nas Procissões, porque se despedaçava, e tinha seu pé separado para o Altar, feita no tesouro real pelo melhor artífice, e era a melhor e mais moderna, que nesse tempo havia e foi feita em 1750» (Portugal e Matos, 1974: 370-371). Em todas se repercute de modo claro o impacto produzido pela chegada a Lisboa, com o tesouro da Capela de São João Batista, da sua sumptuosa custódia de ouro, igualmente perdida, mas conhecida dos desenhos (fig. 8), modelada, com *seu pé separado para o Altar* (a peanha, em prata dourada), por Ângelo Spinazzi, tudo indica que sobre desenho de António Arrighi, cujo papel, no fornecimento à Corte de Lisboa de sumptuosas peças de ourivesaria, parece replicar em Roma o que, em Paris, Thomas Germain representava.

Nela reside, na verdade, a cabeça de série do modelo de ostensório de base arquitetónica rematado pelo hostiário radiante

em torno a uma nuvem povoada de anjinhos e símbolos eucarísticos, rodeando o viril, que reconhecemos na Patriarcal e em Lorrvão e, sistematicamente, nas mais importantes custódias deste período (Pimentel, in *A Encomenda Prodigiosa*, 2013, Núcleo II: 91; Franco e Penalva, *Ibidem*: 94 e 95, cat. 137) — como, de igual modo, reconhecemos nessa estrutura, *toda figurada, e dourada com os nos rotos*, um modelo concreto que, em ágil declinação do protótipo romano de São João Batista, atravessaria a custódia perdida de São Nicolau (concluída em 1750, *feita no tesouro real pelo melhor artífice, e [que] era a melhor e mais moderna, que nesse tempo havia*) e perpassa igualmente pela custódia patriarcal (iniciada em 1748), repercutindo-se ainda na de Lorrvão, encomendada no próprio ano da sua conclusão.

Quanto ao ostensório universitário, igualmente feito em prata dourada, mas sem aplicações de pedrarias, de dimensões praticamente idênticas (87 cm) também contratado em Lisboa, desgraçadamente ostenta, todavia, uma marca de ourives por demais desgastada (composta, aparentemente, de um «I» e de um «C»), que parece indicar artífice diverso, ilustrando, de igual modo, um caráter mais vincadamente naturalista: não sem deixar de estabelecer pontos de



**Fig. 8**  
 Custódia da Capela de São João Batista  
 Em *Libro degli Abozzi de Disegni ... per Ordine della Corte [di Portogallo]*, vulgo *Álbum Weale*  
 Roma, 1744-1745  
 Desenho  
 Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts,  
 Ms. 497, des. n.º 75, fl. 335

Fig. 9

Juste-Aurèle Meissonnier  
Benôit II Audran  
*Ostensório de prata para  
as carmelitas de Poitiers*  
1726-1727  
Em *Miscellanea di stampe  
di ornato*, c. 1730-1750  
Gravura a água-forte  
Turim, Biblioteca Nazionale  
Universitaria, q.IV.42

contacto com as custódias da Patriarcal e de Lorvão. Avulta aqui a mesma base triangular, elevada sobre pés em voluta ornados dos característicos concheados, porém mais dinâmica e plástica no desenho geral

e desprovida das pequenas esculturas que, naquela, descansam sobre as volutas que modelam os chanfros angulares: mas do mesmo modo rematada nos três planos do frontão contracurvado e quebrado, o qual, nos ângulos, sustenta agora *angelli* portadores da heráldica cristológica. E, novo motivo em que importa atentar, pendem das volutas angulares que servem de união ao tríptico frontão grinaldas florais que se prendem, em cada plano central da base, em cabeças de querubim, radicadas igualmente na tradição borrominiana (Pimentel, 2009: 49).

De facto, perpassa agora na modelação destes seres imateriais uma graça nova (que é a do panorama nacional da escultura desse terceiro quartel do século XVIII, protagonizada, ainda neste quadro operativo, pela oficina de Machado de Castro), que de imediato se exprime no nó, quase adjacente à base, ornado igualmente de cabeças de querubins alados. A partir deste,



contudo, dissolve-se a estrutura arquitetónica, agora substituída por um feixe naturalista de espécies europeias — tema replicado, cingido por um laço, na esplêndida custódia da Basílica da Estrela (obra de grande trabalho e invenção fora de todo o costume, como registava o seu ourives, António José Gonçalves) —, suportando o ostensório modelado, como em Lorrão, numa nuvem diáfana de espigas e anjinhos, de que avulta o esplendor: tema decorrente da perda custódia de ouro da Capela Real de São João Batista, desta feita, porém, parecendo divisar-se a influência (cruzada) do *Ostensório de prata para as carmelitas de Poitiers*, desenhado por Juste-Aurèle Meissonnier (colaborador também da Corte portuguesa), cuja gravura (fig. 9), posteriormente integrada numa *Miscellanea di stampe di ornato*, editada cerca de 1730-1750 (Ventimiglia, 2014: 178), terá, muito provavelmente, arribado a Lisboa, como novidade estética, no âmbito, desde logo, do consumo de estampas atestado pela organização do correspondente *gabinete*, para D. João V, por Pierre-Jean Mariette<sup>19</sup>.

Por seu turno, a cruz processional da Universidade (fig. 10), igualmente realizada em prata dourada, numa altura total de 238 cm (decomposta em crucifixo: 43,5 × 30,5 cm; nó: 74 × 21,5 cm e haste: 166 × Ø 3 cm) e ostentando, do mesmo modo (como sempre), o contraste municipal da capital, mas com marcas de ourives de leitura infelizmente ainda mais complexa, apresenta um caráter



**Fig. 10**  
Mateus Vicente de Oliveira  
Cruz processional da Capela  
da Universidade de Coimbra  
1758  
Prata dourada  
Universidade de Coimbra,  
inv. MASUC III. 13

vincadamente arquitetónico na modelação do nó, de secção triangular, igualmente de nítida fidelidade borrominiana, no complexo de ornatos contracurvados, de que emergem as cabeças aladas angulares, mas com uma deliberada exploração de efeitos dinâmicos e contracíclicos, que se complementam nos remates da cruz (entre cujos braços o resplendor, quadrangular, introduz uma nota de pausa classicista), ornados de cabeças de querubim: sendo o Cristo, do mesmo modo, um belo trecho de modelação naturalista.

Encomenda solidária com a da custódia, cujos desenhos, como atestam as fontes, suscitados pela encomenda universitária de 1754, concluída em 1758, teriam por responsável Mateus Vicente de Oliveira, seria levada a cabo (e a sua própria execução o testemunha) por ourives diverso, como diverso é o que modelaria a custódia de Lorvão, cuja autoria vicentiana fundamenta, senão a documentação, a correta crítica historiográfica. Como igualmente (obras como eram de lenta e complexa confeção) seriam distribuídas pelas oficinas de oito ourives as peanhas das dez imagens de prata do apostolado de José de Almeida (fundidas estas, no seu conjunto, por 1757, pelo ourives do ouro Domingos Fernandes), com que se procurava completar o que em 1746 criara Tofani para a Patriarcal do Paço, gravemente ferido pelo terramoto<sup>20</sup>.

Sucedee, todavia, que o confronto imposto com as peças afins do mosteiro crúzio — inevitável a partir da referência documental, segundo a qual a cruz processional deveria ser delineada «à muderna [...] como a q há no Rial mosteiro de Santa Cruz» —, se não permitiria reconhecer afinidades no que a esta se refere (Pimentel, 2009: 50), levaria a constatar uma absoluta e flagrante similitude de desenho no que às custódias respeita (apoiada a do opulento cenóbio, se possível, em superior cinzel, de igual modo de prata dourada e de idênticas dimensões), tão somente diversa na modelação ainda mais dinâmica da base (porém provida de idênticas grinaldas suspensas do tríptico frontão) e do próprio ostensório: creditando que a ambição de obter peça «à muderna [...] como a q há no Rial mosteiro de Santa Cruz», abrangera a um

tempo ostensório e cruz, orientando a encomenda, por conseguinte, ao mesmo artista, igualmente colaborador da corporação universitária. É, decerto, à luz deste novo *corpus* que deverão ser revisitadas algumas das mais emblemáticas peças da ourivesaria nacional deste período, num quadro onde, desde logo e como bem sublinhou Vassallo e Silva, a custódia, por ser destinada à exposição triunfal do Santíssimo Sacramento no clímax celebrativo da Quaresma, se converte, por excelência, na *alfaia do Barroco*, do mesmo modo e com o mesmo valor de representação social que possuía, então, a procissão do *Corpus Christi* (Silva, 2000a: 80) — por esse modo justificando o investimento financeiro e estético nos seus mais *representativos* exemplares.

Efetivamente, a inexistência de base documental que diretamente elucide a autoria do desenho seguido na sumptuosa custódia de ouro da Patriarcal (e prosseguido, decerto, na sua reabilitação pós-terramoto, operação delicada pela sua sofisticada fragilidade estrutural: como se referiria sobre a de São Nicolau, *só servia o relicário nas Procissões, porque se despedaçava*) tem por objetivo contraposto a extensa base documental que ilumina a posição central de Mateus Vicente de Oliveira na reinstalação da instituição na nova sede da Cotovia e, designadamente, em tudo quanto envolve a complexa operação de reconstituição dos cenários litúrgicos de sofisticação pontifical. E é certo que a custódia ela mesma ostenta a mais flagrante semelhança formal com a sua congénere de Lorrão (com suas partes *transparentes* e *nos rotos e figuras*), cenóbio cuja opulenta reforma, de estreita vinculação cortesã, de igual modo se levaria a cabo sob a direção do arquiteto, cuja encomenda segue de imediato a respetiva conclusão e de que aquela constitui como que a sumptuosa antevisão: possibilitando tecnicamente a utilização do ouro efeitos plásticos de suprema elegância formal na modelação e acabamento das partes escultóricas e no contínuo efeito de vazado, que desmaterializam ainda mais a estrutura arquitetónica. Do mesmo passo, as sucessivas ordens de *angelli* que a compõem (bem como o respetivo desenho

e modelação) igualmente exploram tendências patenteadas pelas custódias da Universidade e de Santa Cruz de Coimbra, em todas a componente escultórica traindo a sombra modelar de Machado de Castro que, sabemos, realizou os «delicados modelos da Custodia cravada de pedras preciosas [...] para serviço da Patriarcal» (Rodrigues, 1843: 101).

Porém, são esses mesmos *transparentes* (ou nós rotos) e figuras, que igualmente divisamos na evocação da perda custódia de São Nicolau, concluída em 1750 («feita no tesouro real pelo melhor artífice, e era a melhor e mais moderna, que nesse tempo havia») (Portugal e Matos, 1974: 370-371), encomenda, como a da Patriarcal, dos anos finais do reinado joanino, que assim parecem pôr em causa o papel autoral de Mateus Vicente de Oliveira no plano estrito da criação de um modelo que obviamente remonta a etapa anterior, quando ainda se ocupava em *riscar em casa de Frederico*, ganhando tão só alguns proventos por conta de *alguns papéis que riscava para fora*. E, de facto, é também a misteriosa réplica, algo brutalista, que, no mesmo ano de 1750, Manuel da Costa Negreiros, aliás seu antecessor na condição de arquiteto da Casa do Infantado, deixaria plasmada na monumental custódia de Santa Isabel (122 cm)<sup>21</sup> (única intervenção deste âmbito conhecida), que parece iluminar uma comum origem: o círculo criador do *Frederico*, o onnipotente diretor artístico da Patriarcal e, nessa condição, seguramente, no conceito público, o *melhor artífice* que então havia *no tesouro real*.

A decisão de levar a cabo em Lisboa a riquíssima encomenda que o monarca inicialmente idealizara confiar a Thomas Germain (imposta pelo temor do guarda-joias de fazer transportar a Paris a sumptuosa aluvião de pedras envolvidas na sua realização), submetendo-a à orientação estética de Ludovice, terá decerto resultado no abandono do *belo risco* original (talvez por dificuldade de fazer executá-lo em Portugal, tendo em conta os pruridos que, anos mais tarde, suscitaria ao ourives a quem coube realizá-lo, o complexo desenho do ostensório da Basílica da Estrela: *de grande trabalho e invenção fora de todo o costume*), em benefício de outro

(não menos belo), onde, com assinalável criatividade, se glosaria o projeto romano de Arrighi, justamente aportado nesse ano 48: *custódia Riquíssima*, cuja execução o Rei Magnânimo determinaria não mais dilatar (agora que a Capela possuía a sua), em prol dessa Patriarcal que o obcecava e que, por essa via, adquiriria maior afinidade estética com a própria orientação imposta pelo *melhor artífice* à arte de Corte de Lisboa, exemplarmente expressa, justamente, no próprio e controverso processo da *encomenda prodigiosa* da sumptuosa capela de São Roque (Pimentel, 2014: 70-76). Custódia esta que, à data do terramoto, se encontrava já em fase terminal (e recém-entregue a de São Nicolau), por isso que sabemos que o trabalho feito em cravações importava já *p<sup>a</sup> sima de outro mil Cruzados* — investindo-se os anos posteriores no complexo processo da sua reabilitação dos danos provocados pelo *mau fragio, do enssendio*, correspondendo talvez a essa segunda fase a integração processual de Machado de Castro. Custódia que, por isso mesmo, ilustra, no talhe das gemas que a adornam, um claro arcaísmo em relação à da Bemposta, que sabemos hoje muito mais tardia.

O impacte produzido pela sumptuosa encomenda real joanina (politicamente atualizado com a sua conclusão por D. José I), o papel de Mateus Vicente como sucessor natural de Ludovice na condição de *melhor artífice* e o próprio sucesso profissional do *classicismo gracioso* que desenvolveria (tão oposto à expressão barroca e à dureza ilustradas por Manuel da Costa Negreiros na encomenda de Santa Isabel), convertê-lo-iam, em pouco tempo, na figura hegemónica dos empreendimentos artísticos da Corte e das instituições que em seu redor giravam — como o alemão havia sido antes — consolidando a sua fortuna profissional, nos anos seguintes, como desenhador de ourivesaria ao serviço da clientela áulica e das grandes instituições, talhada à sombra tutelar de Ludovice e desenvolvida ainda em vida sua em quadro de progressiva autonomia (Queiroz, 2013: 27 e ss) — origem, pois, por sua vez, da encomenda, ao sucessor do *melhor artífice*, da bela custódia de Lorrão, réplica objetiva do modelo por ele consagrado nos anos derradeiros do reinado anterior.

Na custódia da Bemposta (concluída, sabemos-lo agora, dezasseis anos mais tarde), de prata dourada, carregada igualmente de uma aluvião de pedras de primeira qualidade e em cuja cravação, igualmente sabemos, haveria de distinguir-se Adão Pollet (e por isso legaria ao filho Ambrósio «a pintura ou desenho da custódia que fis para El-Rey D. Pedro que Deus Guarde», no âmbito da transmissão de uma oficina de que haveria de ser o mais brilhante dos continuadores — e, por conseguinte, lhe passaria também «todos os riscos da minha obra com todos os padrões que tenho feito e juntamente todos os instrumentos que tenho do meu officio velhos, e novos») (Sousa, 1997: 237), se ilustra novamente uma estrutura arquitetónica de clara afinidade com as custódias da Patriarcal e de Lorvão, num desenho agora, porém, mais esbelto, ainda que de acentuado classicismo. Desenho onde, porém, se repercute a lição de Ludovice, filtrada embora por uma sensibilidade nova, que é a do Rococó. E onde se divisa ainda a declinação da cruz processional universitária, a que não falta a limpidez, a rematar a base, do frontão curvo borrominiano, bem como as figuras angulares e, como nas congéneres de Coimbra (Santa Cruz e Universidade), os festões florais, agora unidos sobre os medalhões relevados que ornamentam as faces da base triangular, com que o discípulo refrescava, pouco a pouco, a lição do mestre: custódias estas (de Santa Cruz e da Universidade), onde adquire outro balanço, mais livre, fruto de uma influência francesa que incorpora, ausente na obra ludoviciana.

Por seu turno Pollet (criador, com seu filho, de algumas das mais notáveis joias sobreviventes da antiga Coroa Portuguesa) era de seu officio *homem de negócio, mestre de ourives e cravador de diamantes*, sem produção conhecida (ou sequer lógica) de obra própria de ourivesaria (no sentido em que a praticavam os ourives da prata), objetivamente fora das suas competências laborais. E sucede também que, dois anos mais tarde, em 1779, enquanto se encomendava a Mateus, por ordem da Corte, a nova custódia da Capela Real de Salvaterra (lastimavelmente perdida) — cujo molde, uma vez mais, se confiaria a Silvestre

de Faria Lobo —, se ordenava, do mesmo passo, com destino à Basílica da Estrela, de cujo programa artístico era, desde o ano anterior, coordenador oficial, «hum ostensorio de prata dourada com a perfeita imagem do SS Coração de Jesus». Obra esta, que rigorosamente mimetiza, em menor escala, a monumental custódia da Bemposta, havia dois anos concluída, e que subsiste felizmente, confirmando por natureza a sua autoria sobre o risco daquela<sup>22</sup>.

Nada em tal objetivamente contradiz a relevância da afirmação de Pollet sobre «a pintura ou desenho da custodia que fis para El-Rey D. Pedro que Deus Guarde», exarada no instante grave de testar e confirmada pela própria inscrição, no interior oculto da sumptuosa alfaia: *Adam Pollet / En 13 de Mayo de 1777*. A complexidade da cravação das gemas no imponente e sumptuoso objeto (inegavelmente um dos seus mais relevantes traços, pela complementaridade subtil que propõe em relação ao complexo arquitetónico-escultórico que lhe subjaz), terá, decerto, exigido *pintura ou desenho* prévio (sendo que o que se conserva nas coleções do MNAA inclui já indicações sobre a distribuição da pedraria), de que especial e naturalmente se orgulharia, desde logo pela singularidade e opulência de tal encomenda, a que a data de 13 de maio de 1777 (a da aclamação dos soberanos) de igual modo empresta especial significado. E é agora claro que a produção de tais obras, em extremo laboriosa e lenta (patente fica o tempo médio da sua produção, com a necessidade que conleva de distribuí-la por múltiplas oficinas, como se patenteia, desde logo, no caso paradigmático das peanhas das dez estátuas do apostolado de José de Almeida), impunha a mobilização (de modo mais ou menos extenso, consoante o projeto) de um complexo de artistas, em função das correspondentes especialidades — mesmo que, exceção feita aos ourives, num círculo profissional surpreendente e significativamente apertado.

Na verdade, sabemos também (e é dado, este, de especial significado) que o nome de Machado de Castro aparece associado a estas peças, devendo-se-lhe, desde logo, a conceção «dos

delicados modelos da Custodia cravada de pedras preciosas» da Patriarcal, que o ourives seguidamente deveria trabalhar: mas igualmente, explicitaria Francisco de Assis Rodrigues, a par de, «muitas Estatuas em quasi todas as matérias, em que ellas se costumão fazer — em barro e cera, imensas — em prata»<sup>23</sup>. E, nestes anos iniciais da sua atividade (chegaria a Mafra em 1756<sup>24</sup>), era, obviamente, à disponibilidade (apertada) do círculo artístico joanino da arte da escultura (as oficinas de José de Almeida e Alessandro Giusti e o seu sucessivo e talentoso *aprendiz*) que unicamente poderia recorrer-se em competência de tal delicadeza.

O estaleiro mafrense era também um ponto de união original com Mateus Vicente, como o seria (por via de Ludovice) o empreendimento da capela de São Roque —, e a encomenda da estátua equestre de D. José I, em 1770, oficialmente converteria Machado de Castro, agora definitivamente em Lisboa, no coordenador dos programas escultóricos da Corte e da cidade, do mesmo modo que a ascensão mariana, com a sua revisão ideológica e a sua peculiar *ressurreição joanina* (obviamente *aggiornatta*) proporcionariam à formação ludoviciana do arquiteto de Queluz uma reforçada centralidade profissional, nunca realmente posta em causa (como atestam as encomendas de Coimbra e Lorvão e os cargos sucessivamente acumulados), que o estaleiro da Estrela mais estreitará. A atestada colaboração de ambos no mausoléu da rainha D. Maria Ana de Áustria, em 1777-1782 (Queiroz, 2013: 243 e 244), mais não terá sido, de facto, que um episódio no quadro de uma relação longa e regular, enquadrada num círculo laboral que a documentação revela como em extremo apertado.

Com o reinado novo, Mateus Vicente coordena, logo na abertura, as arquiteturas efémeras dos cerimoniais da aclamação (Pereira, 2001: 285-291) — simbolicamente assinalada com a conclusão da custódia da Bemposta —, como diretor artístico oficial do círculo áulico, condição reforçada pela nomeação, em simultâneo, como arquiteto supranumerário dos Paços Reais e Corte. De imediato, assumiria também a direção do cenóbio da

Estrela, em cujo âmbito realizará, a partir de 79, a réplica menor da emblemática custódia, sob a forma de *hum ostensorio de prata dourada com a perfeita imagem do SS Coração de Jesus* — e obviamente também, por maioria de razões e imperativo profissional, dez anos mais tarde, a esplêndida custódia da nova basílica real, onde perpassa (renovada) a influência das que, na década de 1750, havia criado para Coimbra (Santa Cruz e Universidade), fundida e modelada pelo ourives António José Gonçalves, que se queixa do seu «grande trabalho e invenção fora de todo o costume» (*Boletim*, 1936: 32; doc. xxiv).

Quanto à da Bemposta, dificilmente obra de tão grande envergadura e de tão íntima conexão à figura de D. Pedro, o opulento senhor da Casa do Infantado e indigitado Príncipe do Brasil, enredado num complexo e arriscado jogo de sobrevivência política que era o penhor da própria sobrevivência da sua condição de futuro monarca-consorte (não por acaso a custódia receberia a inscrição conclusiva *El Rey D. Pedro 3º mandou fzer / En 13 Mayo de 1777*) poderia deixar de ser encomendada a quem coordenava já os empreendimentos artísticos da Casa do Infantado, incluída a Bemposta, em benefício de cuja capela, em 1759 (em quadro a que importará mais especificamente atentar), concebera já «outra pianha mais piquena q. a d.<sup>a</sup> que serve nas mesmas exposiçoens, sobre a d.<sup>a</sup>, em que planta a Costodia, a qual he formada de Archyitectura, guarnecida de Escultura, e tarjumes com sobrepostos de Folhages; a qual se acha toda doirada com delicadesa, de bornidos, e foscos»<sup>25</sup>. Conceção *sui generis*, de peanha dupla, ilustrando o seu direto envolvimento, quase duas décadas atrás, no complexo processo da exposição eucarística na capela principesca... Processo de onde há de emergir a custódia que hoje temos.

Encomendada, naturalmente, no que respeitava ao seu papel de inventor de riscos e *ideias*. No mais, sê-lo-ia, etapa após etapa, materializada por cada um dos artistas que, nas diversas valências, haviam necessariamente de intervir: Machado de Castro, uma vez mais, decerto, nas esculturas (de virtudes teológicas e querubins);

Silvestre de Faria Lobo, muito provavelmente (o colaborador de Mateus Vicente em Queluz) na criação dos respetivos moldes; enfim o ourives e, muito especialmente, o engastador-joalheiro, que assina com orgulho a sua conclusão oficial: o melhor disponível na Lisboa de então — Adão Gottlieb Pollet, que, para a família real e a Corte, criava nesses anos um sem fim de joias sumptuosas, sobreviventes hoje tão somente na documentação.

Associação feliz, inquestionavelmente, de dois grandes artistas, que seguramente testemunhará outra notável peça produzida em Lisboa nesses anos: o resplendor *açoreano* do Senhor Santo Cristo dos Milagres, cuja execução se termina em 1785 (ano da morte de Mateus), a que uma vez mais se encontra associado o apelido Pollet (Pimentel, 2000: 59) — em clara emulação, por sua vez, do faustoso resplendor de ouro que, pelos anos de 1753-54, D. José I ofertara ao Senhor dos Passos da Graça de Lisboa<sup>26</sup>: igreja e culto a que parece igualmente poder associar-se a personalidade de Mateus Vicente, no quadro da sua reabilitação após os violentos danos provocados pelo terramoto (Queiroz, 2013: 95-99).

E é tudo isto que enfim explicará, numa sociedade de claro conservadorismo estético e militante emulação, e objetivamente provida de um meio artístico limitado, o papel central representado por Mateus Vicente, na esteira de seu mestre Ludovice, num conjunto de peças coincidentes com o seu percurso laboral e estreitamente vinculadas ao paradigma do gosto áulico, de resto oportunamente reabilitado em coincidência com os anos finais da sua carreira: mas sempre essencialmente sobrevivente, deve sublinhar-se, em paralelo com a rutura formal, fundamentalmente funcional e (é hoje claro) historiograficamente hipertrofiada que consubstanciaria a reconstrução da capital.

## NOTAS

1 A doação da custódia à Basílica Patriarcal por D. José I seria efetuada por aviso da Secretaria de Estado dos Negócios do Reino de 29 de maio de 1760, cfr. «Doação que S. Mag.e fez ao Ex.mo e R.mo Sr. Cardeal Patriarca da Custodia de Ouro p.º servir nas funções publicas», ANTT, Ministério do Reino, liv. 101, fl. 26v., *Registo das ordens expedidas ao capelão-mor*.

2 Vale a pena atentar no texto completo da nota, escrita em vida do artista: «J. M. de Castro ommitio muitas Obras, de que poderá lembrar-se n'este lugar. Nós (os Redatores) sabemos que havia mais de 30 annos, que elle exercitava a Esculptura, quando fez a Estatua Equestre do Senhor Rei D. José I. Tinha feito muitas Estatuas em quasi todas as matérias, em que ellas se costumão fazer — em barro e cera, imensas — em prata, algumas Imagens de Santos para as Banquetas da Santa Igreja Patriarcal. Inventou, delineou, e executou as Pias Baptismaes, que a mesma Santa Igreja mandou fazer para o Batismo dos nossos Augustos Principes — em marmore, não só fez os adornos do pedestal da Estatua Equestre, mas tudo o que ha d' Esculptura no Frontespicio do Real Convento do Santissimo Coração de Jesus: a Estatua da Rainha Nossa Senhora, que se acha collocada, ainda não como deve ficar, na Livraria Publica da Côrte — em ouro, a riquissima Custodia de ouro, guarnecida de immensos diamantes, que o Senhor Rei Dom José havia mandado fazer para a mesma Santa Igreja Patriarcal, etc.», Castro, 1812: 349.

3 Sobre este assunto, veja-se *Boletim*, 1936: XII e XIII.

4 N.º 7. *Rol da limpeza e concertos e mais despezas q. tenho feito na prata da sacrosanta Bazilica Patriarcal desde 20 Fevr.º do anno pasado the 20 de Mayo de 1797*, Arquivo do Cabido da Sé Patriarcal. Agradecemos o conhecimento deste documento a Anísio Franco, Luísa Penalva e Miguel Soromenho. Na documentação da Patriarcal são abundantes as referências a *castisais dos chamados de Frederico*, que continuam a fundir-se pelos antigos moldes (ou replicando os antigos modelos). Os documentos conservam-se no ANTT, Mitra Patriarcal de Lisboa (Igreja e Fábrica) e Casa Real, bem como no Arquivo do Cabido da Sé Patriarcal.

5 ANTT, Patriarcal de Lisboa, Igreja e Fábrica, mç, 6, cx. 6 (julho de 1761). Talvez esta referência aos castiçais de Frederico se reporte a modelos que foram realizadas por Ludovice em 1729 e 1730, de acordo com um vasto rol de obras executadas, ou apenas concertadas e limpas, para o monarca e outros personagens da Corte, bem como para a Patriarcal, para o prior de São Vicente, e para os «Bernardos» (Alcobaça). Além de peças de uso civil, surgem aí diversas alfaias litúrgicas, como uma banqueta de altar composta por seis castiçais e uma cruz, tocheiros de colunas e castiçais «gomados», cfr. Arquivo Histórico Ultramarino (AHU)-CU-Reino, cx. 25, pasta 10, *Papéis pertencentes à conta da prata que João Frederico Ludovice fez para el-rei*. 17.

6 Como se comprova do seguinte trecho da carta do padre Carbone, secretário de D. João V para os *negócios romanos*, para o comendador Manuel Pereira de Sampaio, representante diplomático da Coroa Portuguesa, em 31 de maio de 1741: *Esta p.º se executar hua obra de prata, q. estava intencionada desde o tempo do P. Fonseca* [Frei José Maria da Fonseca e Évora, embaixador de Portugal na Santa Sé entre

1730 e 1740], e se tem dilatado ate o prez.<sup>te</sup>, pelos vagares de João Frederico, a q.<sup>m</sup> se encomendarão os riscos, há mais de três annos, e apenas os entregou aos 8 do corrente. Esta obra esta encomendada aos PP. do JESUS; nem sei que quantidade de prata haverá de levar. S. Mag.<sup>e</sup> me ordenou dizesse a VM.<sup>ce</sup>, q. a q. tiver em seu poder, a entregue à ordem do P. Alexandre Duarte; porq. se for precisa maior quantidade, lá a procurarão os mesmos PP. q. correm com a dita obra (Biblioteca da Ajuda, 49-VIII39, fl. 383v.).

7 «Costodia. Lanço mais em despeza ao d.<sup>o</sup> nosso Irmão Thezr.<sup>o</sup> Joseph Ribr.<sup>o</sup> de Oliveira. Hum conto, outo centos trinta e Seiz mil, trezentos e Sessenta Reiz — 1:836\$360 que tanto despendeu pelo pagamento q.e fez a ourives Pedro da Sylva, e manefactura do Risco q.e pagou a Manoel da Costa, e ao Baynhr.<sup>o</sup> q.e fez a Caixa p.<sup>a</sup> guarda da dita Costodia [...] aos trinta de agosto de 1750», Arquivo Paroquial da Igreja de Santa Isabel, *Livro de Despeza da Fabrica. 1749-1782*, fl. 3. Agradecemos a partilha deste documento a Anísio Franco.

8 Vejam-se: Moita, 1954; Quilhó, 1970: 401-402; Couto, 1959: 99; Couto e Gonçalves, 1960: 164; Smith, 1968: 269; Pedro, 1989: 337; Teixeira, 1993: 253-254.

9 Nas últimas vontades que ditou ao seu confessor, o padre Mayne, a 2 de outubro de 1783, D. Pedro III recomenda ao infante D. João «o grande cuidado que deve ter no culto divino que se costuma dar a Deos na Capela da Bemposta, à qual deixo a preciosa Custódia que tenho», cfr. ANTT, gaveta 16, mc. 3, n.<sup>o</sup> 1. Veja-se Braga, 2013: 277.

10 Cfr. Silva, 2000a: 87.

11 «Custódia da Bemposta. Mateus Vicente de Oliveira, atrib., e Adão Gottlieb Pollet», cfr. Franco, Penalva, in *A Encomenda Prodígiosa*, 2013, Núcleo II: 98, cat. 142.

12 Cfr. Mendonça, 2011: 77.

13 Veja-se a documentação publicada em Estevens, 1944; *Boletim*, 1936, 1948 (vols. V e VI) e 1956 e os estudos de Silva, 2000b: 66-76 e Mendonça, *op. cit.*: 75-112.

14 Veja-se *supra* nota 7.

15 ANTT, Mitra Patriarcal de Lisboa, Igreja e Fabrica, cx. 59, mc. 2, documento publicado por Sandra Costa Saldanha (Saldanha, 2009: 51).

16 Recomendações do Padre Tesoureiro ao ourives sobre as lanternas, Gastos miúdos da Santa Igreja Patriarcal de Lisboa, Arquivo do Cabido da Sé Patriarcal, 22 de janeiro 1781, cfr. Saldanha, no prelo.

17 ANTT, Mitra Patriarcal de Lisboa, Igreja e Fabrica, cx. 59, mc. 2, documento publicado por Sandra Costa Saldanha (Saldanha, 2009: 51).

18 ANTT, Casa Real, liv. 1391, fl. 238.

19 Curiosamente, a obra de Meissonnier não surge referenciada nos índices do respetivo catálogo (Mandroux-França e Péraud, 2003), não obstante ser conhecido o trabalho do artista ao serviço da Coroa portuguesa (cfr. *A Encomenda Prodígiosa*, 2013, Núcleo I: 142, cat. 19).

- 20 Veja-se Saldanha, 2008; Vale, 2014: 237-239.
- 21 Veja-se *supra* nota 7. Cfr. Pimentel, 2013, Núcleo II: 125, cat. 139. Especialmente significativas são as informações que parecem indiciar um trabalho de parceria, em diversas frentes, nos anos terminais da 1ª metade do século XVIII, entre Manuel da Costa Negreiros e Mateus Vicente de Oliveira, que haveria de suceder-lhe como arquiteto da Casa do Infantado. Cfr. Berger, 1994: 166 e Queiroz, 2013: 95-96.
- 22 Veja-se *supra* nota 17. Cfr. *A Encomenda prodigiosa*, 2013, Núcleo II: 126, cat. 143.
- 23 Veja-se *supra* nota 2.
- 24 Cfr. Pimentel, 2012: 8.
- 25 ANTT, Casa do Infantado, mç. 1381, cx. 1765. Agradecemos a partilha deste documento a Eduardo Alves Marques.
- 26 Segundo o padre Ernesto Sales, a realização do notável diadema de ouro, ofertado por D. José I, terá ocorrido na sequência da intervenção milagrosa da imagem do Senhor dos Passos da Graça, no quadro da doença que vitimou a Princesa do Brasil, futura D. Maria I, em julho de 1753, concluindo que a peça «seria entregue à irmandade provavelmente em 17 de Setembro», aquando da visita da princesa a «dar graças ao Senhor pelo restabelecimento da sua saúde» (Sales, 1925: 72), dedução feita a partir da documentação da Irmandade, já que o resplendor surge lançado no inventário no ano de 1753-1754 (Sales, 1925: 63 e 64).

# A CUSTÓDIA DA SÉ PATRIARCAL

«A mais rica e preciosa  
no seu género que há no Reino»

## Cat. 1

João Frederico Ludovice  
(atrib.) e Joaquim  
Caetano de Carvalho  
*Custódia da Sé  
Patriarcal de Lisboa*  
1758-59

Ouro, diamante, rubis,  
safiras (?), safiras rosas,  
esmeraldas, hessonites,  
vidro, espinelas rosas  
90, 5 cm; Ø 32, 5 cm  
Patriarcal — Tesouro,  
n.º 118



**A** MAIS SUMPTUOSA custódia de quantas foram produzidas em Portugal durante o século XVIII foi, decerto, com os seus 17 Kg de ouro de lei, ornados da mais rica pedraria, aquela de que D. José I faria entrega à Sé Patriarcal, por solene aviso da Secretaria de Estado dos Negócios do Reino, datado de 29 de maio de 1760, endereçado ao cardeal-patriarca D. Francisco de Saldanha da Gama, e onde exprime, não somente a sua devoção ao Santíssimo Sacramento, mas a vontade de dar continuidade à proteção régia à instituição criada por seu pai, D. João V, então a recompor-se das imensas feridas geradas pelo terramoto. Nele se informa o colégio patriarcal da «especialíssima e exemplaríssima devoção, que sempre dirige Sua Magestade a concorrer para o maior, e mais decente Culto do Santíssimo Sacramento», em conformidade do que se «manda apresentar a Vossa Eminência a Custodia de Ouro, enriquecida de Diamantes, [...] para servir nas Funções Publicas da Exposição daquele Santíssimo Mistério», ao que se acrescentava a sua «a pura e irrevogável Doação», a qual deveria ser registada nos livros do Tesouro da igreja patriarcal «para perpetua memoria da sobredita doação»<sup>1</sup>.

Pela riqueza dos materiais empregues, pela cópia de informação disponível (desde logo na abundante documentação que testemunha a sua feitura), pela carga simbólica que revestiria e pela importância das personagens envolvidas entre a sua idealização e a consequente materialização — convertendo-a em notável testemunho da complexidade e grau de especialização que rodeariam a produção de semelhante objeto —, merece ser criticamente revisitada do ponto de vista historiográfico. Ponte carismática entre dois tempos (o do próprio estabelecimento da Patriarcal e o da sua reconstituição pós-terramoto), emerge como foco esplendoroso do processo em simultâneo religioso, político, diplomático e estético que absorveria em boa parte a energia governativa de D. João V<sup>2</sup> e que haveria de converter-se, com a comissão da Capela Real de São João Batista na Igreja de São Roque, numa dupla e *prodigiosa encomenda*, alimentada nas mais refinadas produções artísticas, tanto em Portugal como no estrangeiro,

nomeadamente em Itália e França. No que à Patriarcal diretamente respeita, resultaria semelhante processo na criação de um templo insólito, pelo esplendor inultrapassável do cerimonial litúrgico e por uma opulência decorativa quase sem limites, cujo impacto nos visitantes (mesmo estrangeiros) deixaria impressionante rasto nos que puderam contemplá-lo<sup>3</sup>.

É, pois, neste contexto que tem lugar a determinação de dotar o templo de custódia-rica, cujo mais antigo testemunho data de 6 de agosto de 1748, quando Pedro António Virgolino, guarda-joias da Coroa, encomendou à oficina de Thomas Germain, o ourives régio francês, «o risco de huma Custódia pa[ra] A exposição do SaCramento», acrescentando que este ourives é, sem dúvida, o «melhor debuxador e pela Idea e Gosto» e recomendando ainda que esta seria para «guarnecer de diam[an]tes e mais pedras preciosas» (*Boletim*, 1935: 41 e 42, doc. LXII). Em consequência, aportaria a Lisboa, no domingo, dia 10 de novembro desse mesmo ano, um debuxo, a que Virgolino haverá de referir-se como «belo risco», a fim de ser submetido à apreciação do rei (*Idem*: 44, doc. LXX). O certo é que a relação da corte portuguesa com o ourives não era isenta de tensões<sup>4</sup>, circunstância a que haveria de acrescer uma objetiva ponderação sobre o risco de transporte para Paris das sumptuosas pedrarias necessárias à sua confeção, levando ao abandono do projeto ou, pelo menos, à sua dilação (*Boletim*, 1936: 5, doc. VII).

De facto, ao mesmo tempo que a documentação dá conta das permanentes pressões, necessárias para que se cumprissem prazos e custos (acompanhadas de pedidos de confidencialidade sobre as encomendas régias portuguesas, porém desrespeitados pelo artista que, orgulhoso das suas obras, fazia questão de as apresentar previamente na corte francesa), foi, efetivamente, o risco que decorreria do transporte dos diamantes e posteriormente da obra finalizada até Lisboa, que motivou a decisão de executar a custódia em Portugal, como afirma Virgolino em carta dirigida a Francisco Mendes de Goes, secretário do rei, na qual confessa: «não me atrevia a Confiar a esta Remessa de

pessoa alg[um]a e m[ui]to menos a Comissão da pessa, vista a impossebelid[ade] em que V[ossa] m[erc]ce se achava e só converia em q[ue] se mandasse fazer a Paris, sendo eu quem Levasse as pedras e a fosse por em obra, com o auxilio de V[ossa] m[erc]ce aliás corria evidente perigo sermos Roubados, não quis admitir pratica». Pelo que conclui: «oubrigandome eu [...] aqui em Lx.a a faria trabalhar na ultima perfeição, pondo todos os dias a vista em sima da obra» (*Boletim*, 1936: 5, doc. VII).

O mês de agosto de 1748, que assistiu à expedição da carta de Pedro António Virgolino solicitando a Germain o desenho da custódia, é, porém, o da chegada a Lisboa da *encomenda prodigiosa* que viria coroar os trabalhos da Patriarcal: a Capela de São João Batista, com o seu sumptuosíssimo tesouro e, nele, a riquíssima custódia em ouro e pedras, atribuída à oficina do ourives italiano António Arrighi (1687-1776), cujo desenho sobreviveria integrado no denominado Álbum Weale (*A Encomenda Prodigiosa*, 2013, Núcleo II, cat. 135); custódia essa que estará, certamente, na origem de dotar a Capela Real, sede da faustosa instituição patriarcal (e onde, justamente, se havia concluído a amplíssima reforma que redundara em nova sagração), com dispositivo de igual dignidade para a exposição solene da sagrada partícula. E, assim, com a custódia de ouro de São Roque, se confronta, em novembro seguinte, o *belo risco* de Thomas Germain.

É provável, pois, que semelhante facto, acrescido às reservas do guarda-joias sobre a segurança dos materiais (e da custódia, uma vez pronta) na complexa ida e volta a Paris, tivesse ocasionado um volte-face no programa, a que não terá, provavelmente ainda, sido alheia a personalidade de João Frederico Ludovice, na sua dupla qualidade de diretor dos empreendimentos artísticos da Corte portuguesa (e designadamente dos programas da Patriarcal e de São Roque) e de «ourives-arquiteto», de origem germânica mas formação filorromana (Pimentel, in *A Encomenda prodigiosa*, 2013, Núcleo II: 15); gosto esse que, efetivamente, se traduziria na obra enfim realizada, a qual, como refere Vassallo e Silva, segue «de perto a elegância formal dos primeiros tempos do reinado



de D. José, numa adaptação elegante dos modelos romanos do reinado anterior» (Silva, 2000a: 84).

Ludovice era então pleno senhor das encomendas realizadas pela coroa tanto em Itália como em França, sendo evidente que a sua formação romanista o vocacionava mais para os modelos de inspiração arquitetónica e escultórica do que para o decorativismo do gosto francês, que só mais tarde se virá a impor na corte lisboeta com a encomenda de uma baixela ao ourives francês. Em 1735, para uma encomenda de castiçais e cruz de altar em prata dourada ao ourives Germain, Virgolino dava indicações precisas a Mendes de Goes instruindo que «o seu ornato seja rico, grave, ecclesiastico, e do estillo Romano, sem aquellas miudezas, a que os Italianos chamão de triterias, que são improprias em taes pessos, e somente servem de gastar tempo, e de augmentar a despeza» (*Boletim*, 1935: 30-31, doc. xxxv). A circunstância de, na encomenda a Germain de 1748 da custódia para a Patriarcal, não haver qualquer menção quanto ao estilo a seguir, para além da advertência que deveria ser rica e com diamantes e outras pedras, permite supor que, implicitamente, se pretendia um risco mais *à francesa*, num primeiro tempo da encomenda, nada próximo da sua forma final.

Assim, é possível compreender o desfasamento temporal da encomenda para a materialização da Custódia da Patriarcal ao ourives Pedro Silva com as dúvidas e hesitações em relação ao modelo de custódia a seguir. Não custa, assim, admitir que nesta reorientação de gosto tivesse havido uma intervenção decisiva de João Frederico Ludovice e mesmo um novo desenho seu inspirado na custódia *à romana* recém-chegada a São Roque. Afortunadamente, o processo de fabrico está documentado por testemunhos posteriores, assinados por Joaquim Caetano de Carvalho, ourives da rainha, que tomará as rédeas da obra por altura da morte de Pedro Silva, ocorrida antes do terramoto de 1755.

Assim, num recibo, não datado, relativo às contas anteriores ao terramoto que Joaquim Caetano de Carvalho tinha com o então já falecido Virgolino, o ourives afirmava ter recebido 480 mil réis

para acabar a peça que Pedro Silva havia começado. Segundo as suas palavras, ficamos a saber que eram para «despezas de hir comtenuando a cabar a d[it]a Costodia q[ue] o defunto pedro da Silva tinha prensipiado e como a d[it]a pesa teue o mal fragio, do enssendio» (*Boletim*, 1936: 8-9, doc. xi). Depois, atesta nas suas contas com a Coroa, logo numa primeira referência, que «Fiz e entreguei huma Costodia de ouro de vinte e dois q[ui]l[a]tes q[ue] pezou secenta e coatro marcos sete onças e sete out[avas] [...]» (*Boletim*, 1936: 6-7, doc. viii), e mais adiante menciona a fundição de várias peças em ouro e prata que retirara do entulho resultante do terramoto e indicando que o feito da dita custódia importara na elevada quantia de dez contos de réis.

É assim possível concluir que a Custódia foi entregue e continuada por Caetano de Carvalho, em data ainda anterior à do terramoto (pelo menos agosto de 1755), e que não existe qualquer indício de a joia ter sido recomeçada sobre um novo desenho logo após os estragos que sofreu com o sismo, quando se encontrava em plena execução. Aliás, a fase de cravação de pedras teria começado antes, pois o ourives afirma que no fatídico 1 de novembro ele próprio já despendera cerca de setenta mil réis com Tomaz António Balduino, joalheiro-cravador (*Boletim*, 1936: 6-7, doc. viii). A hipótese é corroborada pelo facto de a peça já se encontrar muito adiantada quando Caetano de Carvalho tomou conta da obra, dizendo ele que ao consultar os assentos da oficina de Pedro Silva, tendo este recebido antes mil quatrocentos e trinta e dois réis por conta do lavrar da peça, teria pago a Balduino cerca de quatrocentos e sessenta mil réis pelas cravações, e que o trabalho então já feito na custódia valia para cima de oito mil cruzados (*Boletim*, 1936: 8 e 9, doc. xi). A cravação fora antecedida pelo polimento, realizado pelo lapidário António de Almeida Pereira, segundo consta de um recibo seu, de 18 de novembro de 1759, no qual regista ter recebido de Caetano de Carvalho «a conta de duzentos e vinte e nove mil e seis centos réis prosedidos de contidade de diam[an]tes e pedras de cor q[ue] poli para a

fatura de hua Costodia de ouro q[ue] o dito S[enho]r esta fazendo p[ar]a Sua Mag[esta]de [...]» (*Boletim*, 1936: 7, doc. VIII).

Finalmente, Victorino dos Santos Pereira, ensaiador-mor, a 6 de abril de 1760, certifica que «Joaquim Caetano de Carvalho ourives da prata da Raynha Nossa Senhora; me apresentou hua Costodia de ouro de figura quadrada, com armas Reais e patriarcais nas fassias do pê [...]» assegurando que «as pessos de ouro, de q[ue] se compõem a custodia pella obrigação do toque, forão conferidas em ouro de ley de vinte e dous q[ui]l[il]ates» (*Boletim*, 1936: 8, doc. x). Para encerrar as contas, Joaquim Caetano de Carvalho assina um último documento relativo ao processo, datando-o de 8 de janeiro de 1762, segundo o qual entregava «todos os diam[an]tes e mais pedras preciosas q[u]e recebi p[ar]a guarnição da costodia de ouro q[u]e fis p[ar]a S. Mag[esta]de q[u]e e De[us] g[uar]de as recebi sem clareza alguma de recibo e agora faso entrega ao S[enh]or Estevã Pinto de Morais dos restos de todas as pedras q[u]e subejaram cujas estavam repartidas em sinco papeis [...] diam[an]tes rozas, [...], diam[an]tes meudos rozas onde entram noue brilhantinhos, [...] duas safiras onde entram três brancas [...] rubins [...] (veja-se supra Rui Galopim de Carvalho). Fica assim fechada a conta, ao receber «em dinheiro comtado da mão do dito Senhor Estevam Pinto de Morais por Sua Mag[esta] de mos mandar satisfazer e me dou por pago emteiram[en]te e dezoubriga a Real fazenda p[ar]a a nhenum (sic) tempo nem por mim nem por couza q[ue] me pretensa poder pedir couza alguma p[ar]a o lhe dou plena e jaral quitação.<sup>5</sup>» (*Boletim*, 1936: 9, doc. XII).

O Arquivo da Sé de Lisboa, para além dos habituais e frequentemente sucintos inventários das peças de ouro e prata, é parco em documentação relativa à conservação da custódia. Documentam-se todavia pequenas referências, como uma nota que confere a Agostinho de Azevedo «hum concerto da costodia de ouro com hum diamante que lhe faltava [...]» pelo valor de 83 réis<sup>6</sup>, ou outro recibo assinado por Joaquim António Correa de Azevedo que, em 3 de junho de 1786, revela a reposição «de um diamante roza





pingente, mais tres diamantes roza que se cravavão na dita custódia»; mais interessante é a feitura de quatro parafusos de ferro e a respetiva chave por se «cobrarem os que tinha coando setirarão», e ainda a douragem das cabeças dos respetivos parafusos<sup>7</sup> toda a obra pelo valor de 62 mil réis.

Apenas na década de 1830 voltamos a ter notícias da custódia da Patriarcal, quando partilhou o destino atribulado da custódia da Bemposta, levadas com outras preciosidades, designadamente as que pertenciam à Coroa e à Casa do Infantado, por D. Miguel. Após a Convenção de Évoramonte, a peça regressaria a Lisboa, em 1834, ao Real Tesouro do Calvário. A 20 de agosto, por intervenção do conselheiro do Tribunal do Tesouro Público, Francisco de Lemos Bettencourt, que considera ser a custódia «de um feitio tão singular, que a torna única», a Contadoria da Fazenda Pública aconselhou o seu depósito «na Sé de Lisboa, a fim de se conservar e servir nas festividades»<sup>8</sup>. A 11 de novembro de 1834 a alfaia deu entrada na Casa da Moeda, assinalando-se as diversas lacunas que então apresentava: «faltando na frente da mesma cinco brilhantes, no verço quatorze diamantes rozas, um pingente na frente do pé, dois rubins em duas areolas, um diamante roza na parte do lado onde se acha colocado o Anjo com a Veronica, tendo igualmente descravados quatro brilhantes e cinco diamantes, o que tudo peza no estado em que se acha setente e quatro marcos sete onças uma oitava»<sup>9</sup>.

Num copiador de correspondência do Arquivo da Sé de Lisboa regista-se uma longa nota, datada 5 de dezembro de 1847, que informa «a cada passo esta apresentando a este Cabido da Se Patriarcal de Lisboa uma idea, que já d'há muitos anos o affecta, [...]: é obra e natural a consideração de que esta Sé Patriarcal de Lisboa sendo a primeira e mais distinta Igreja destes reinos pela sua categoria, e também pela concorrência com que muito se ufana das Reaes Pessoas de Suas Mag[estad]es e Altezas as suas tão primorosas solenidades; mas não condiz com o fausto e pompa de taes Funções e de taes Concorrentes a simplicidade ou pouca elegância do Ostensorio, ou Custodia, ainda a milhor, que na

Igreja há para a Exposição do Sacramento, a qual é inferior a muitas que há nas Igrejas a Cidade, e por isso cada ocasião d'estas que se repete como ainda há pouco aconteceo, é um novo estímulo que vem pungir a sensibilidade do Cabido, e avivar a antiga idea que já ocasionou a Portaria da Secretaria das Justiças de nove de junho de mil oito centos e trinta e oito, que mandou entregar ao Cabido d'antão a Custodia Rica da Antiga Patriarcal Extinta para servir na Procissão do Corpus Christi d'aquelle anno: Sim, Exm.<sup>o</sup> R.mo Senhor, Aquella certamente a mais rica primeira, a mais rica e preciosa no seu género que á no Reino, he própria para a também primeira Igreja dos Dominios Portuguezes. Ella por sua natureza é dedicada para tão somente as Funções do Culto Religioso, e aquelle especialissimo, e por isso parece que ella em parte alguma assentara melhor do que no Throno da Se Patriarcal de Lisboa Capital da Monarchia, para ali oferecer á adoração da Nossa Piedosissima soberana de Sua Real e Augusta Familia, da Corte, e do Povo da Capital o Venerando e Augustissimo Sacramento da Eucharistia, que tantas vezes ahi é procurado, e é por esta convicção e por ter taes razões, que o Cabido acordou em suplicar a Vossa Em.cia R.ma e honra los e cobri los com a sua muito Valiosa Proteção, os eleve á Real Presença de sua Mag.e a Rainha, e interceda para com a Mesma Augusta Senhora afim de que se conceda a Esta Sé Patriarcal de Lisboa a posse da referida Custodia que foi da Extinta Patriarcal»<sup>10</sup>.

Como obra matriz de toda uma série de custódias que a irão replicar nas mais variadas declinações, e de muitas outras que serão a sua natural evolução (veja-se supra António Filipe Pimentel e Celina Bastos), espalhadas por tantas igrejas e capelas portuguesas, a Custódia da Patriarcal conserva assim a feliz fortuna da documentada encomenda e feitura, testemunhos da complexidade e da teia de artistas intervenientes numa obra de arte deste tipo. Após o desenho de Ludovice, o processo de materialização terá passado depois pela modelagem executada por um entalhador, e só então se seguiu o trabalho de ourives e oficiais, neste caso os identificados Pedro Silva e Joaquim Caetano de Carvalho.





Foi, pelo menos, este encadeamento oficial — desenho, modelo de madeira, obra final — que ficou testemunhado no processo de realização da peanha de prata dourada para a custódia da Patriarcal num recibo datado de 6 de fevereiro de 1779, segundo o qual «o padre tesoureiro Manoel Jorge da Silva manda pagar a peanha destinada a por o S[an]t[íssim]o Christo que se leva na procissão da Aclamação e que se está fazendo na loja de Silvestre Faria Lobo<sup>11</sup> pelo risco do Sargento mor Arquitecto Matheus vicente de oliveira, e a faça entregar ao Ourives Domingos Fernandes, e a prata em barra que for precisa p[ar]a que logo, e sem perda de tempo, faça a dita peanha»<sup>12</sup>. Trata-se naturalmente da base em prata dourada da custódia da Patriarcal que serviria para facilitar o transporte do Santíssimo em procissão, e hoje, ainda conservada no tesouro da Sé de Lisboa<sup>13</sup>. Note-se que, nesta década, coube a Vicente de Oliveira, enquanto discípulo e herdeiro de Ludovice, fazer o risco dessa peanha, quase em simultâneo com o trabalho de conceção da conhecida Custódia da Bemposta<sup>14</sup>. A sua orientação direta é uma característica evidente nas prestações do arquiteto em trabalhos de ourivesaria como prova uma nota, datada de 2 de janeiro de 1782, na qual o padre tesoureiro «recomenda logo ao ourives que faz as lanternas emmende nas mais o que se nota na primeira, que se acha feita segundo o que expunha o Sargento mor Arquitecto Matheus vicente de Oliveira que tem o defeito de serem as suas portas mais estreitas, que o molde; também tem os festoes, em que pegão os Meninos faltos de folhas, o que os faz não parecer daquela obra; também tem os festoens, que estão nas quartelas, que armão a lanterna encostados claramente nellas; devendo ser altos p[ar]a formosear a lanterna; e agradar melhor avista e oferecedo lhe alguma duvida agora na nossa presença»<sup>15</sup>.

É na abundância dos detalhes iconográficos, simbólicos, e na forma como estes são elegante e corretamente dispostos para exaltação da eucaristia que se pode adivinhar a mestria de quem concebeu a obra. O *Agnus Dei*, assente sobre a Arca da Aliança, os

símbolos eucarísticos, as esculturas representando as virtudes, todos concorrem para que o programa imagético se torne em definitivo num paradigma a seguir.

Desde a primeira e muito sumária limpeza motivada pela exposição *A Encomenda Prodigiosa* até à profundíssima intervenção realizada a propósito desta exposição, ficou claro que na fragilidade desta magnífica obra reside a sua força (veja-se infra Belmira Maduro e Mariana Cardoso). Os materiais preciosos e toda a devoção que ela carrega tornaram possível que chegasse aos nossos dias inteira, mas não incólume. O ouro macio e maleável, quase puro, de que é constituída, a forma desconstruída pelos seus vazados e mil e um detalhes minuciosamente cinzelados, contribuíram para que plasticamente fosse possível modelar pequeníssimas esculturas. Tornou-a num obra ímpar na ourivesaria portuguesa, mas também assim ganhou a sua fragilidade. Os milhares de pedras preciosas que a cobrem dão-lhe luz, cor, riqueza, ostentação, e são testemunhos da época em que Portugal foi «o senhor dos diamantes», podendo sobrepor ao gosto europeu uma riqueza ostentatória tão própria. Objeto litúrgico que materializou a receita perfeita onde se combina sumptuosidade, elegância e mensagem simbólica, tornou-se a matriz das custódias portuguesas.



## NOTAS

- 1 Cf. ANTT, Mitra Patriarcal de Lisboa, Papéis Diversos, mc. 24, cx. 261, n.º 78 e 79 e ANTT, Ministério do Reino, liv. 101, «Doação que S. Mag.e fez ao Ex.mo e R.mo Sr. Cardeal Patriarca da Custodia de Ouro p.º servir nas funções publicas», *Registo das ordens expedidas ao capelão-mor*, fl. 26v.
- 2 Veja-se por todos *A Encomenda Prodigiosa*, 2013.
- 3 Cf. nota supra.
- 4 Leiam-se os comentários com que Virgolino se refere a Germain numa carta dirigida a Mendes de Goes a 15 de outubro de 1743 (*Boletim*, 1935: 44, doc. LXIX).
- 5 A relação entre o ourives Joaquim Caetano de Carvalho e a Igreja Patriarcal manteve-se por muito tempo, como atesta um item de um recibo no valor de 110 mil réis, uma nota da limpeza da custódia para a qual cobrou o valor de 1.200 réis ou um outro registo de despesa de 120 mil réis por pequenos concertos em outras peças. Já em 1797, a conta com este ourives ascendeu a 158 mil réis, na função de ourives e dourador.
- 6 Arquivo do Cabido da Sé Patriarcal de Lisboa, *Livro da Despesa do mez de fevereiro de 1763*.
- 7 Arquivo do Cabido da Sé Patriarcal de Lisboa, *Conta da despesa que fes o concerto da Custodia de ouro da S.ta Igreja Patriarcal*.
- 8 *Livro do registo dos papeis relativos as Preciozidades pertencentes à Coroa, extincta Casa do Infantado, e outra — vindas d'Elvas em junho de 1834*, ANTT, Ministério das Finanças, liv. 9569, disponível em <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4225016>.
- 9 Idem, *ibidem*.
- 10 Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa, Documentos avulsos. «O Cabido da Se Patriarcal. Dirijo-me em representação junta pedindo a interposição do meu officio para ser restituída ao Thesouro da Sé Patriarcal e ao uso sagrado, para que foi destinada e consagrada a rica custódia da antiga Patriarcal, que ainda se conserva na Casa da Moeda. — e considerando en que todas as considerações de Religião, e de Justiça, e do decoro e esplendor afim do Culto Divino, como da Coroa e Corte, que na sé Patriarcal celebra pomposamente as Funções sagradas, se reúnem em apoio da dita representação, e que no Thesouro da Sé Patriarcal existe o pé em que assenta a dita custódia, a caixa de veludo, em que se guarda com a decência devida, e uma fortíssima e mui custosa caixa de ferro, própria para a defender não só de roubos mas ate de incendio, julgo o meu sagrado dever darem a referida representação ao conhecimento do Governo de S. M. A Rainha, m.ª Senhora, e rogo-lhe respetosamente as ordens necessárias para a referida restituição que muito estimaria porque terá prompto que a Custódia já podesse no Solene Te Deum do mistério do anno, a que assistem SS. M. M. e a corte...».
- 11 Silvestre Faria Lobo.
- 12 Arquivo do Cabido da Sé Patriarcal de Lisboa, Documentos avulsos, caixa 1770-1796.

13 Durante a década seguinte, Mateus Vicente de Oliveira irá desenhar várias peças de ourivesaria, mas é particularmente importante notar o ostensório do Sagrado Coração de Jesus, pertencente à Basílica da Estrela, que replica em escala menor e simplificada, mas muito precisa, a Custódia da Bemposta desenhada por este arquiteto em 1777. Um recibo no Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa identifica uma outra peanha ou «pé de maquina», executada pelo arquiteto em 1782 realizada para o referido ostensório do Santíssimo Coração de Jesus da Basílica da Estrela. Arquivo do Cabido da Sé Patriarcal de Lisboa, Documentos avulsos, caixa 1780-1790.

14 É curioso notar que Mateus Vicente de Oliveira já tinha desenhado, vinte anos antes, uma base para uma custódia da capela Real da Bemposta, que veio a ser substituída pela obra de 1777. Cf. Franco e Penalva, in *A Encomenda Prodigiosa*, 2013, Núcleo II: 98, cat. 142.

15 Arquivo do Cabido da Sé Patriarcal de Lisboa, Documentos Avulsos, caixa 1780-1790.

# A CUSTÓDIA DA BEMPOSTA

Novas luzes, novas questões

## Cat. 2

Mateus Vicente  
de Oliveira (atrib.)  
e Adão Gottlieb Pollet  
*Custódia da Bemposta*  
Lisboa, 1777

Prata dourada, diamantes,  
rubis, esmeraldas, safiras,  
ametistas, crisoberilos,  
topázios

97 cm; Ø 33 cm

Lisboa, Museu Nacional  
de Arte Antiga, inv. 1 Our



**P**EÇA DE MAIOR fortuna crítica, de quantas se reúnem nesta exposição, a esplêndida custódia proveniente da antiga Capela do Paço da Bemposta, histórico domínio da Casa do Infantado — o opulento apanágio, instituído por D. João IV, 1654-55, em benefício dos filhos segundos dos reis de Portugal — é, porém, a de mais escassa documentação direta e, por conseguinte, a que maiores dificuldades revelaria no que respeita à reconstituição do seu processo criativo. Na verdade, mesmo no plano estrito da encomenda, geraria natural perturbação a histórica promiscuidade que, por imposição das circunstâncias, haveria de produzir-se com o património régio, de que, *de jure*, a casa dos infantes seria por natureza distinta: dos seus cinco sucessivos titulares, apenas um, o Infante D. Francisco, duque de Beja (irmão de D. João V), não cingiria a coroa<sup>1</sup>. E tal situação se repercutiria, por natureza, no próprio estatuto da capela, que, de principesca, terminaria convertendo-se, no plano funcional, em templo realengo (como à de Queluz sucederia). Quanto à custódia, sendo bem móvel, a não ser vinculado por jurídico instrumento, pertenceria efetivamente ao senhor da casa, como sucederia com a generalidade dos adereços que guarneciam os diversos palácios por onde transitava.

Esta mesma realidade reconheceria D. Pedro III (1717-1786), por intermédio das disposições testamentárias que ditou no final de 1783, onde vincula, enfim, a sumptuosa alfaia à Capela da Bemposta — «à qual deixo a preciosa Custodia que tenho»<sup>2</sup> — do mesmo passo que recomenda ao Infante D. João (seu sucessor no opulentíssimo domínio e, em pouco tempo, igualmente sucessor à Coroa, pela morte prematura do príncipe do Brasil D. José) «o grande cuidado que deve ter no culto divino que se costuma dar a Deos na Capela da Bemposta», cujo rendimento do mesmo passo amplia<sup>3</sup>.

No que respeita aos avatares que rodearam o seu percurso histórico, sabemos que em 1832 (ainda antes da extinção, em 18 de março de 1834, da Casa do Infantado, no quadro da política de desamortização implementada pelo regime liberal), transitaria para o Palácio de Queluz, com outros objetos de prata da Bemposta.

Em junho de 1834, aquando do regresso de Elvas e de Évora de todas as preciosidades que para aí haviam sido levadas por D. Miguel, retornaria à capital, tendo sido depositada no Banco de Lisboa, após uma breve passagem pelo Real Tesouro do Calvário<sup>4</sup>. Dois anos depois seria levada para a Casa da Moeda, onde, em outubro de 1836, seriam as gemas avaliadas pelo contraste da Corte Justino Roberto de Sousa em seis contos de réis<sup>5</sup> (a prata fora-o já em 341\$293<sup>6</sup>). E foi então que um parecer realizado a pedido do inspetor do Tesouro logrou salvar a *preciosa custódia*, de permeio com muitos outros objetos (em que se incluíam os provenientes de Santa Cruz de Coimbra) do holocausto em que, por esses anos, se dizimariam tantos tesouros nacionais: «o lavor d'aquellas peças excedia muito o seu valor intrinseco [escreviam os relatores], fomos de opinião que seria o cumulo da barbaridade destruillas, opinião que parecô não agradar aos empregados da Casa da Moeda»<sup>7</sup>. Conservar-se-ia, assim, desde 1847 na posse da infanta D. Isabel Maria (1801-1876), no seu palácio de Benfica (Braga, 1893: 498; Guimarães, 1873: 53 e 54), após o que ingresaria na Academia Real de Belas Artes, transitando para o Museu Nacional de Belas Artes e Arqueologia, fundado em 1884, de que é herdeiro e sucessor o Museu Nacional de Arte Antiga, assim designado desde 1911 (Silva, 2000a: 87).

Quanto ao punhado de referências que as fontes permitem reunir, e à margem da citada menção, no testamento de D. Pedro (já Rei-consorte), de 1783, à *preciosa custódia que tenho*, resumem-se à comprovação de que à sua feitura se encontraria associado o joalheiro da Coroa Adão Gottlieb Pollet, que, de igual modo no próprio testamento, em 16 de fevereiro de 1785, se referiria com destaque à «pintura ou desenho da custódia que fis para El-Rey D. Pedro que Deus Guarde» (Sousa, 1997: 232).

Esta dupla alusão, contudo, receberia uma objetiva confirmação no quadro da intervenção de restauro realizada recentemente e que revelaria, ocultas, as inscrições: *El Rey D. Pedro 3º mandou fzr / En 13 Mayo de 1777*, seguida de *Adam Pollet / En 13 de Mayo de*

1777 (Franco e Penalva, in *A Encomenda Prodigiosa*, 2013: Núcleo II, 98, cat. 142). Importantíssima revelação, não somente afasta em definitivo a associação da extraordinária peça ao nome de João Frederico Ludovice, que acabara fazendo escola na historiografia tradicional (bem como, em consequência, à autoria do respetivo desenho, que de igual modo se conserva nas coleções do MNAA), confirmando o que a crítica historiográfica vinha registando (Silva, 2000a: 87), como lhe acrescenta, com uma datação concreta (mesmo tendo em conta o que hoje sabemos sobre o processo lento de elaboração de semelhantes peças), um novo dado, de valor objetivamente transcendente: a custódia da Bemposta (*a preciosa custódia que tenho*) seria idealizada pelo monarca como penhor votivo da sua ascensão ao trono (e da consequente sobrevivência à cabala política engendrada pelo marquês de Pombal, que se empenhara em operar uma transição direta da coroa de D. José I ao Príncipe do Brasil, D. José, entretanto falecido), por isso que lhe foi simbolicamente aposta, como data de conclusão, a da sua solene aclamação, em conjunto com a soberana reinante, D. Maria I: 13 de maio de 1777 (veja-se supra «Invenit et fecit»). A custódia da Bemposta participaria, assim, do mesmo universo referencial, de valor simultaneamente devocional e político, daquele que ficaria como o grande empreendimento arquitetónico do reinado novo: o convento e basílica da Estrela.

Os dados seguintes do problema seriam resolvidos por recurso à hermenêutica: o conhecimento do *modus operandi* que presidia à realização destes objetos, com a clarificação da distinção entre duas fases, conceptual e produtiva e, nesta, a precedência do desenho, elaborado em quadro da liderança conceptual das belas-artes, que não de oficina artificial (Thomas Germain ou António Arrighi, para a encomenda externa; no plano nacional Ludovice, Manuel da Costa Negreiros — na aparência pontualmente — e Mateus Vicente de Oliveira), em articulação com diversas valências justamente deste dependentes (o escultor, para as partes figurativas, onde reconhecemos a presença dominante de Joaquim Machado de Castro; o executor dos moldes necessários



pela fundição, quadro onde, de novo, parece ser hegemónica nestes anos a figura de Silvestre de Faria Lobo; o ourives, domínio em que, pela complexidade e morosa execução de semelhantes obras, assistimos a uma mobilização transversal das grandes oficinas de Lisboa, seja qual for a localização geográfica do encomendante — e são casos paradigmáticos a universidade e o mosteiro coimbrão de Santa Cruz ou o cenóbio cisterciense de Lorvão; enfim e sendo o caso, o engastador-joalheiro, situação onde a articulação destas encomendas com o círculo régio gera uma concentração na oficina de Adão Pollet e, posteriormente, de seu filho Ambrósio. E ainda o lapidador de gemas e o mestre *bainheiro*, a quem competiria, já na fase final, a realização do estojo, em regra rico, onde se acondicionava, em segurança, a *custódia-joia* (veja-se supra «Invenit et fecit»). O mesmíssimo processo, na verdade, de precedência do desenho a partir de um patamar artístico convencional, que, décadas volvidas, haveria de nortear a entrega a Domingos António de Sequeira (obviamente dos desenhos) da extraordinária encomenda real da Baixela Vitória, com que o Regente D. João haveria de agradecer ao duque de Wellington a sua colaboração na libertação de Portugal no quadro dramático da Guerra Peninsular.

O papel central de Mateus Vicente, não somente no círculo da encomenda régia, mas, de modo mais extenso, no das instituições de forte vinculação ao círculo áulico, em plena afirmação desde a década de 1740 e verdadeiramente dominante após a morte de Ludovice (1752) e nos anos posteriores ao terramoto (assumindo a coordenação da reinstalação da Basílica Patriarcal e, desde 1760, com ligação oficial ao próprio processo da reconstrução de Lisboa) e, mais ainda, a íntima conexão que, desde finais de 1740, teria com os empreendimentos artísticos do Infante D. Pedro (das obras de Queluz às da Bemposta, em que objetivamente superintendia todos os programas) — situação obviamente reforçada com a ascensão dos novos soberanos, em 1777, onde, não somente coordena os respetivos cerimoniais de aclamação, como assume de imediato a do novo empreendimento da basílica e convento da Estrela —, convertem-no no inquestionável autor (decerto,





para a parte figurativa, em colaboração com Machado de Castro) do desenho da custódia da Bemposta (de cujas gemas se ocuparia Adão Pollet), que, aliás, haveria de replicar, em versão mais modesta (mesmo que novamente sumptuosa), no ostensório do Sagrado Coração de Jesus que, para o novo cenóbio real, lhe seria encomendado em 1779, dois anos após a sua conclusão (veja-se supra «Invenit et fecit»). Que a exposição eucarística na Capela da Bemposta era problema complexo a resolver (e nele se encontrava longamente empenhado) demonstra-o a sua autoria, em 1759, de «outra pianha mais piquena q. a d.<sup>a</sup> que serve nas mesmas exposiçoens, sobre a d.<sup>a</sup>, em que planta a Costodia, a qual he formada de Archyitectura, guarnecida de Escultura, e tarjumes com sobrepostos de Folhages; a qual se acha toda doirada com delicadesa, de bornidos, e foscos»<sup>8</sup>.

Efetivamente, a peanha ou pedestal — para altear o ostensório, incrementando o aparato da exposição — constituía dispositivo comum nas custódias barrocas de aparato, como distintamente se divisa no desenho conservado (de custódia e respetivo pedestal, realizado em prata dourada) da perdida custódia de ouro da Capela Real de São João Batista, modelada por Ângelo Spinazzi, tudo indica que sobre modelo de António Arrighi e que haveria de exercer influência determinante na obra congénere, primeiro de Ludovice e logo de Mateus Vicente de Oliveira. E seria essa ainda, objetivamente, a tipologia seguida na custódia (igualmente perdida) da igreja lisboeta de São Nicolau, «feita no tesouro real pelo melhor artífice» (decerto o Frederico), com «seu pé separado para o Altar» (Portugal, Matos, 1974: 370-371). Conceção *sui generis* é, porém, seguramente, a de peanha dupla, sem precedente conhecido, que outro fito não poderia ter que o de conferir maior altura (e aparato) à exibição da hóstia consagrada, no quadro triunfal do retábulo barroco.

Ora, a escassos anos da conclusão da custódia da Bemposta (1777), a 14 de julho de 1773, a contabilidade da Casa do Infantado registaria o início das extraordinárias verbas dispendidas pelo infante e príncipe-consorte do Brasil com a aquisição, aos herdeiros

da 2.<sup>a</sup> duquesa de Abrantes, D. Maria Margarida de Melo e Lorena de Sá Almeida e Meneses (1713-1764), de uma custódia, cujo valor importava na opulenta verba de 22 000 cruzados — em folhas onde, a partir de 1776, se arrolam igualmente importantes somas que se entregam a Adam Gottlieb Pollet *por conta da Obra que se acha fazendo*, e que tudo indica ser a cravação das gemas da *preciosa custódia* de D. Pedro<sup>9</sup>. E sucede que, a seu respeito, sabemos pelo próprio testamento da duquesa, lavrado em 1764 (e que os herdeiros haverão de invalidar<sup>10</sup>), ser sua intenção fazer legado ao Convento da Madre de Deus da *Custódia feita das minhas joias*, a qual descreve nos seguintes termos: «hé a dita custódia de Pratta dourada, goarnesida com todas as minhas joias, as milhores e o resplandor de diamantes, brilhantes e rubins, pessa de grande valor»<sup>11</sup>. E parece claro que a aquisição pelo infante de um ostensório de semelhante importância, obra moderna (por isso que se guarnecia das joias da duquesa — *as melhores*) e de tal riqueza se afigura contraditória com realização, em curtos anos, de nova e *preciosa custódia*, que se deu por pronta, simbolicamente, a 13 de maio de 1777.

Ora, sucede também que a esplendorosa glória solar que rodeia o viril da custódia da Bemposta (de prata dourada, sumptuosamente ornada de diamantes, brilhantes e rubis e com objetiva aplicação de fragmentos de joias para o efeito desmontadas<sup>12</sup>), não somente não encontra precedente estético nas restantes custódias realizadas sobre risco de Mateus Vicente de Oliveira (todas elas repercutindo o tema da irradiação solar como emergindo de nuvens povoadas de querubins, em clara declinação da custódia de ouro de São João Batista), como exhibe uma ligação atípica (sob a forma de visível encaixe) com a respetiva base (que Mateus replicaria, seguidamente, no ostensório do Sagrado Coração de Jesus) — como, ainda, revela uma clara desproporção (na relação entre glória e suporte, aquela objetivamente diminuta) em relação ao padrão contemporâneo de semelhantes peças, eloquentemente demonstrado na restante obra do artista. E sucede ainda, finalmente, que o desenho preparatório conservado



(MNAA, inv. 473 Des), não somente apresenta visíveis indícios de ter-lhe sido eliminada a parte superior, respeitante à glória solar rodeando o viril (por despicienda ao processo oficial?), como, muito especialmente, esta se encontra sob a forma de esboço, em objetivo contraste com o grau de detalhe do desenho da respetiva base, necessário à competente execução.

Tudo parece assim convergir no sentido de estarmos em presença de uma obra compósita, no quadro da exposição do Santíssimo Sacramento na Capela da Bemposta, de cujo processo de dignificação (a que muito importaria uma *preciosa custódia*) Mateus Vicente se ocupava (pelo menos) desde 1759, por isso que, para esse efeito, organizaria uma peanha dupla. Operação de tal monta, porém, que haveria de ver-se associada (em quadro devocional de invocação da proteção divina, idêntico ao que ditaria a edificação da Estrela) à própria ascensão do casal régio ao trono, na data, que simbolicamente se lhe outorga, de 13 de maio de 1777. E que fosse esse o fito da aquisição, pelo Infante, da riquíssima custódia da duquesa de Abrantes. A qual, porém, rica como era, não disporia (compreensivelmente) da altura desejada ao ambicionado realce da apresentação da sagrada partícula — sabendo-se, pela recomendação de ser feita em «proporção á grandeza do trono em que se costuma colocar», que presidiria à encomenda da custódia universitária, da atenção colocada em tal quesito (veja-se supra «Invenit et fecit»). E que, em conformidade, ao arquiteto fosse dada a comissão de proceder à sua transfiguração, com a delicadeza, porém, que impunha a que seria, sem sombra de dúvidas, *pessa de grande valor*, realizada havia curtos anos, decerto também no quadro das melhores oficinas disponíveis em Lisboa, como a do ourives do ouro António de Faria e Abreu que sabemos ter executado, em 1763, dois passadores de ouro com topázios e diversos, também de ouro, com granadas para a custódia da duquesa<sup>13</sup>. O que justificaria o salvamento do respetivo resplendor, com reutilização das restantes gemas ou joias para enriquecer a obra nova, numa hábil operação que alcançaria, no final, uma superior harmonia do conjunto. E pode ser ainda que o facto de

a duquesa ser então casada em segundas núpcias com D. João, dito *da Bemposta* (assim conhecido por haver residido no palácio), filho legitimado do Infante D. Francisco, seja a justificação oculta da antiga e persistente lenda da aplicação na riquíssima peça de joias de D. Catarina de Bragança, a mítica edificadora do *Paço da Rainha*.

Novas análises à composição metálica das duas partes em que a peça se compõe, e, sobretudo, alguma fortuna em renovada frente de investigação poderão, talvez, vir um dia a rematar o conhecimento científico hoje adquirido sobre a esplêndida *peça n.º 1* da coleção de ourivesaria do Museu Nacional de Arte Antiga.

## NOTAS

1 Cfr. Castro, 1965: 540-541; os restantes titulares haveriam de ser, sucessivamente, D. Pedro II, D. Pedro III, D. João VI e D. Miguel I.

2 ANTT, Gavetas, Gav. 16, mç. 3, n.º 1, *Autos de Inventario e Partilha dos Bens da Herança do Augustíssimo Senhor Rey D. Pedro*. Veja-se ainda Silva, 2000a: 87 e Braga, 2013: 277.

3 ANTT, Gavetas, Gav. 16, mç. 3, n.º 1, *Autos de Inventario ...*, e Braga, *op. cit.*: 277. O que veio a concretizar-se antes da sua morte em 1786, cfr. Braga, *op. cit.*: 278. Ainda príncipe, D. Pedro dedicara especial atenção à capela da Bemposta, aumentando em 1758 o número de capelães e cantores de 12 para 20 e em 1759 mais dois cantores e dois organistas, cf. Braga, *op. cit.*: 50. Veja-se ainda Saraiva: 1943.

4 ANTT, Ministério das Finanças, liv. 9569, *Livro do registo dos papeis relativos as Preciozidades pertencentes à Coroa, extincta Casa do Infantado, e outra — vindas d'Elvas em junho de 1834* disponível em <http://digitalq.dgarq.gov.pt/details?id=4225016>. Veja-se ainda ANTT, Casa Real, cx. 7328 e Coutinho, 1908.

5 Registaram-se então diversas faltas de gemas: «faltando na mesma uma flôr que deve ser irmã da que esta a um lado, que é de sete brilhantes sobre o grande, e tem mais a falta de déz engastes de safiras, e Esmeraldas e igualmente a falta das pedras de dois engastes, que uma devia ser diamantes roza, e faltando também uma flôr de tupazios amarelos, e estando outra dita irmã quebrada [...]», ANTT, Ministério das Finanças, liv. 9569, *Livro do registo ...*, fls. 20v e 21.

6 *Idem, ibidem*.

7 Idem, *ibidem*, fl. 21v.

8 ANTT, Casa do Infantado, mç 1381, cx. 1765. Agradecemos a partilha deste documento a Eduardo Alves Marques.

9 São vários os decretos para pagamento aos herdeiros da duquesa a partir de 1773, ANTT, Casa do Infantado, lv. 754, fls. 184v [dec. n.º 746], 201 [dec. n.º 865]. Os decretos para pagamento a Adam Pollet surgem em 1776 e 1781 (de 900\$000 e de 1.479\$200, repetivamente), Idem, *ibidem*, lv. 754, fl. 257 [decreto de 17 de julho de 1776, n.º 236] e lv. 755, fl. 129 [decreto de 3 de agosto de 1781, n.º 258] e ANTT, Casa Real, cx. 3517.

10 ANTT, Feitos Findos, Administração de Casas, mç. 131, n.º 2.

11 ANTT, Feitos Findos, Administração de Casas, mç 135, n.º 5. A peça foi avaliada em 14.474\$450 réis, sendo descrita como «Huma Custodia de Prata dourada Cravada e guarnecida de Brilhantes e Robins e Topazios brancos nova», Idem, *ibidem*, fl. 55v.

12 Uma análise da composição de joalharia que circunda o viril, destaca objetivamente a existência de duas flores e dois laços em diamantes e rubis e em todos estes elementos, numa visão à lupa, podem ver-se, no reverso, as fixações necessárias para a sua utilização como joias. Por outro lado, os restantes elementos dividem-se em quatro girândolas em forma de gota ou pera, todos em diamantes (nas quais são também visíveis elementos de fixação que indicam uma diferente utilização) e mais seis pequenas *rosetas*: duas circulares e duas losangulares, o que, novamente, sugere uma adaptação e não realização com o fim único de realçar a presença da hóstia no viril.

13 ANTT, Feitos Findos, Administração de Casas, mç 131, n.º 8, fl. 9. O ourives exigia não apenas o pagamento de dívidas relativas a diversas joias que executara para a camareira-mor D. Margarida de Lorena, 4ª Marquesa de Abrantes e 2ª duquesa de Abrantes (falecida a 22 de julho de 1764), mas também para a sua mãe, D. Ana de Lorena, 1ª duquesa de Abrantes. Outros terão trabalhado para as duquesas, caso de Matias Pope, «ourives do ouro de grosso cabedal» e «cravador de diamantes», que fora ourives da Caza Real durante mais de três décadas. À sua morte, a rainha, o infante D. Francisco e alguns fidalgos «para quem vendia, fazia e consertava varias peças fiadas de ouro, prata e diamantes», deviam-lhe diversas quantias (idem, *ibidem*, mç. 132, n.º 1, fl. 4v. 81 e ss); e ainda o ourives Daniel Conigan, Idem, *ibidem*, mç. 135, n.º 5.



# O RESPLENDOR DO SENHOR JESUS DOS PASSOS

Os esplendores da Patriarcal joanina

**Cat. 3**

João Frederico  
Ludovice (atrib.)  
*Resplendor do Senhor  
Jesus dos Passos*  
Lisboa, c. 1745  
Ouro  
Ø 40,5 cm  
Lisboa, Real Irmandade  
de Santa Cruz e Passos  
da Graça



**O** CULTO da Vera Cruz e Passos da Graça, em Lisboa, terá sido iniciado pelo empenho de um pintor de têmpera, não muito dotado na arte, segundo os memorialistas, mas muito considerado pela sua devoção. Luís Álvares de Andrade, grande devoto da Santíssima Trindade, de acordo com Cirilo Volkmar Machado, «pintava painéis deste Mistério fazendo-os expor nas igrejas à veneração dos fiéis» (Cirilo, 1823: 72-73). O pintor, que tivera como mestres os graciosos Frei Francisco de Bobadilha e Frei Luís de Granada (Taborda, 1815: 191-193), tentara, com um grupo de amigos, instituir uma irmandade na Igreja de São Roque, esforço frustrado pela falta de espaço no templo então alegada pelos padres da Companhia de Jesus. Terá sido assim por sugestão dos próprios jesuítas que se dirigiu à igreja do Convento da Graça, onde os frades permitiram a instituição, por volta de 1586, de uma capela no claustro conventual. No ano seguinte, em 1587, realizou-se pela primeira vez a procissão da Via-sacra que ligava São Roque à Graça, forma perspícaz que os jesuítas encontraram para não eliminar a ligação à iniciativa do popular devoto da Cruz. A imagem saía na sexta-feira santa da capela de Santa Cruz de Cristo em São Roque, e dirigia-se à capela da irmandade, estabelecida, primeiro no claustro, e depois transferida para outra, situada no cruzeiro da igreja. Uma majestosa imagem de Cristo com a cruz às costas era levada na véspera à tarde, ou à noite, para São Roque e regressava em procissão para a Graça, como aconteceu até 1908 (Ribeiro, 1939: 17-18).

Destruída a capela pelo terramoto de 1755, salvou-se apenas a imagem do Senhor (ou, como pretendem alguns autores, a cabeça), que, soterrada debaixo dos escombros, foi recuperada após oito dias de empenhados e intensos esforços. João Batista de Castro relata, em 1763, que «Quasi todas as Capellas do corpo da Igreja padecerão igual ruina com mais ou menos danno. As duas collateraes do cruzeiro ficaraõ totalmente destruídas; porém as suas sagradas Imagens com felicidade se descobriraõ. Eraõ ellas a sempre venerável do Senhor dos Passos, que ficando dentro da sua tribuna opprimida com o pezo da parede, que sobre ella cahio,

foy extrahida pela nobre, e pia diligencia de alguns Grandes da Corte, suggeridos do empenho, e devoção do nosso Monarca Fidelissimo» (Castro, 1763: 222). Daqui se colhe uma clara alusão à especial devoção dos soberanos que presidiam à cerimónia de beijar o pé da imagem que tinha lugar em São Roque, na véspera da procissão, e assistiam também à sua passagem no paço dos Estaus, no Rossio. A iniciativa «arqueológica» de salvação da imagem terá partido do próprio rei D. José, como fica claro, mas nela participaram igualmente o duque de Lafões, o conde-barão, o conde de São Lourenço e Vasco da Câmara, filho dos condes da Ribeira Grande. As obras de reconstrução da capela, que a deixaram com a feição que hoje apresenta, arrastaram-se entre os anos de 1765 e 1772. Tem sido apontada a intervenção de Mateus Vicente de Oliveira, quer na campanha arquitetónica anterior ao terramoto, dirigida por Manuel da Costa Negreiros (Berger, 1994: 166), arquiteto da Casa do Infantado, quer nas obras de reconstrução após a ruína de 1755, que foram em grande parte custeadas pela irmandade da Vera Cruz e dos Passos da Graça (Queiroz, 2013: 95-99).

A irmandade do Senhor dos Passos conserva no seu tesouro o resplendor de ouro que durante anos a tradição dizia ter sido oferecido pelo rei D. João V (Guimarães, 1872: 229; Lacerda, 1874: 56 e 57; Pereira e Rodrigues, 1909: 255), não apenas pela magnificência da peça mas também porque o monarca fora, tal como seus pais, D. Pedro II e D. Maria Sofia de Neuburgo, fervoroso devoto do Senhor dos Passos da Graça. Em 1742, por ocasião do primeiro ataque da doença que o vitimou, a imagem fora exposta na Patriarcal para preces pelas suas melhores. Em 1742 e em 1747, D. João V presenteou com esmolos a irmandade custodiadora.

Na historiografia do resplendor, o padre Ernesto Sales, em 1925, aponta o ano de 1754 como o primeiro registo da presença da joia na capela do Senhor dos Passos e transcreve a verba correspondente ao inventário de 1753-1754: «Hua diadema [de ouro] com um perro do mesmo metal, que dizem tem 9 marcos e meio, que importa novecentos e cinquenta mil réis, fora o feitto, que foi

donativo do mesmo rei D. José o primeiro» (Sales, 1925: 63 e 64). O autor acrescenta ainda que a dádiva terá ocorrido em 17 de setembro de 1753, feita em ação de graças pelo restabelecimento da saúde da princesa D. Maria, futura rainha de Portugal, quando esta se encontrava gravemente doente. A doença ocorreu no dia 8 de julho de 1753, altura em que a imagem foi conduzida à Patriarcal, de onde, em solene procissão, foi transportada aos ombros do próprio rei e de todos os príncipes, junto com D. João da Bemposta, dos marqueses de Minas, de Louriçal e de Távora, até à porta da igreja. A imagem regressou à Graça acompanhada por seis tocheiros oferecidos pelo Rei, tocheiros de prata que aparecem também já citados no inventário de 1753-1754, descritos como «Seis tocheiros de prata lisos, com suas quartelas de relevados, que se não declara o peso por ter sido dádiva do Fidelíssimo Senhor Rei D. José o primeiro, nosso senhor» (Sales, 1925: 72). É provável que estes fizessem parte do conjunto dos doze que pertenciam à Basílica Patriarcal, usados durante os 14 dias da exposição da imagem do Senhor dos Passos da Graça na capela do coreto<sup>1</sup>.

A doação conjunta poderá esclarecer a origem do próprio resplendor. Pela descrição dos seis tocheiros, infelizmente desaparecidos<sup>2</sup>, percebe-se que com «suas quartelas de relevados» só poderiam ser fruto do gosto de um tempo anterior à época de D. José, do que se pressupõe que estas doações josefinas poderão não ser obra resultante da encomenda deste Rei e, antes, serem dádivas de objetos preciosos que faziam parte do primitivo recheio da Patriarcal, do tempo de seu pai. Assim, é de considerar que o próprio resplendor seja obra encomendada durante o reinado de D. João V para ornato de alguma das magníficas imagens de prata, entre as quais avultavam uma Imaculada Conceição de tamanho natural, apostolados argênteos com figuras de mais de um metro e um sacrário de ouro com pedrarias.

Para além disso, o trabalho de execução de uma peça como o resplendor do Senhor dos Passos, que apresenta esmerada técnica de ourivesaria, não poderia ter sido realizado no breve tempo que mediou entre a cura da princesa da Beira e a oferta régia à



irmandade do Senhor dos Passos. Estando as oficinas assoberbadas de trabalho para responder às muitas encomendas régias e cortesãs que, mercê das grossas maquinas de cabedais que arribavam ao reino atualizavam constantemente o recheio de palácios procurando adaptar-se às novas modas, seria impossível executar uma obra como esta em apenas três meses. O facto reforça a hipótese de o resplendor já estar concluído antes mesmo da doença da princesa, limitando-se o rei a escolher entre as muitas peças que possuía, ou que seu pai tinha mandado fazer para a *prodigiosa encomenda* da patriarcal, oferecendo-o à imagem que tamanho auxílio tinha prestado a sua filha. Acresce também que a análise formal da peça aponta nesse sentido: o resplendor do Senhor Jesus dos Passos da Graça ainda não possuiu no seu recorte a leveza que caracterizará a expressão artística do rococó, mais consentânea com as produções do período josefino.

Do conjunto das encomendas de ourivesaria relacionadas com a Patriarcal destaca-se a custódia hoje guardada na Sé de Lisboa que, como fica demonstrado neste catálogo, embora tenha sido terminada após terramoto de 1755, segue um modelo criado antes da catástrofe que arrasou a capital. Supõe-se, deste modo, que tratando-se de um objeto devocional encomendado pela Casa Real para o ornamento da grande basílica lisboeta, tenha passado por trâmites idênticos aos das outras alfaias litúrgicas da encomenda régia. O ourives-arquiteto, germânico mas romanizado, João Frederico Ludovice tinha-se transformado no «instrumento central da política artística joanina» (Pimentel, 2013: 15), passando por ele a supervisão de todas as aquisições e criações artísticas da corte o que fará dele, por natural desempenho de seu ofício, o responsável, tal como aconteceu com a custódia Patriarcal, pela conceção do resplendor de ouro que enriqueceu o Senhor Jesus dos Passos da Graça.

A linguagem da regra clássica de gosto romanizado é bem patente na estrutura, recorte e ornamentação do resplendor. Um festão, formado pela sequência de pequenas folhas atadas por fitas, delimita a circunferência onde se inscreve uma cruz patada

definida através das volutas lisas rematadas por acantos. Ao centro, uma circunferência interna é, por sua vez, contornada por um feixe enlaçado e contém uma série de oito godrões concêntricos alternados com folhas de acanto; no ponto central, uma teoria de folhas abertas como corola contorna o parafuso de aplicação à imagem. As partes vazadas entre as páteras da cruz ostentam raios escalonados. Idênticos motivos raiados inscrevem-se em vazamentos ovóides encimados por frontões contracurvados abertos nos eixos.

Apesar de o resplendor rico da Graça sair apenas por ocasião da procissão do Senhor dos Passos, a sua fama difundiu-se por todo o reino servindo de modelo a grande número de outros resplendores que replicaram tão famoso objeto, quer nele se inspirando, quer em puro e rigoroso mimetismo: o resplendor açoreano do Senhor Santo Cristo dos Milagres (de igual modo reservado para a sua festa), modelado em outro espírito, com a graça subtil e o esplendor colorido do *rocaille* que lhe empresta a sumptuosa pedraria, foi, seguramente, o mais extraordinário fruto dessa extensa prole.

## NOTAS

1 De acordo com termo da Mesa da Irmandade que regista e descreve pormenorizadamente as preces pelo restabelecimento da princesa, desde a saída da imagem, levada em procissão para a Basílica Patriarcal no dia 8 de julho, os 14 dias em que a imagem esteve exposta na Patriarcal e a procissão de regresso ao convento da Graça a 21 do mesmo mês (Arquivo da Real Irmandade da Santa Cruz e Passos da Graça, liv. 13, *Livro dos Termos e Acordos da Mesa (1753-1744)*, fl. 1-3).

2 Com a imagem regressaram seis tocheiros de prata citados no inventário de 1753-1754 como «Seis tocheiros de Prata lizos, com suas quartellas de relevados, que se não declara o pezo por ter sido dadiva do fidelissimo Senhor Rey Dom Joze o primeiro, nosso senhor», Arquivo da Real Irmandade da Santa Cruz e Passos da Graça, liv. 235, *Livro do Inventario da Fabrica da irmandade da cruz e passos de cristo senhor nosso cita no convento de Lix.ª de Nossa Sr.ª da graça*, fl. 33 e Sales, 1925: 72. Os tocheiros devem ter sido entregues na Casa da Moeda, exigidos por Junot, pois não constam dos inventários de 1844 e constam do «Termo que a meza mandou fazer sobre a entrega da Prata que devia ir para a Moéda na forma do edital do primeiro do presente mez e resposta dos Padres», Arquivo da Real Irmandade da Santa Cruz e Passos da Graça, liv. 13, *Livro dos Termos e Acordos da Mesa (1753-1744)*, fl. 160v.



# O RESPLENDOR DO SENHOR SANTO CRISTO DOS MILAGRES

A maior e melhor joia devocional portuguesa

**Cat. 4**

Mateus Vicente  
de Oliveira (atrib.)  
e Adão Gottlieb Pollet  
*Resplendor do Senhor Santo  
Cristo dos Milagres*  
Ouro, prata dourada,  
diamantes, rubis, esme-  
raldas, safiras, ametistas,  
crisoberilos, topázios,  
granadas, rubi sintético  
Lisboa, 1777-1786  
81 cm; Ø 43 cm  
Ponta Delgada, Santuário  
do Senhor Santo Cristo —  
Convento da Esperança



**E**STE RESPLENDOR é «a peça mais sumptuosa de todo o conjunto» que constitui o tesouro reunido à volta da imagem do Senhor Santo Cristo dos Milagres, «aquela que permite ao património açoriano rivalizar, neste capítulo, com o que de melhor se fabricou então no mundo...» (Pimentel, 2000: 59). Ao valor material intrínseco da obra em prata, ouro e pedras preciosas junta-se a qualidade do desenho e de execução da joia, para além da importância devocional associada à imagem que levou ao gradual engrandecimento do santuário que custodia a notável preciosidade. A execução do resplendor resultou de um longo processo relacionado com a sacralização e a difusão do culto dos milagres do Senhor Santo Cristo. Importa, assim, analisar todos e cada um dos momentos marcantes na história do santuário e da imagem, até ao corolário de todo este processo, que, simbólica e materialmente, é constituído pelo próprio resplendor, esclarecendo os meandros da encomenda e da sua execução.

No historial da encomenda destas joias importa salientar quer o papel da condessa da Ribeira Grande, D. Margarida Francisca Tomásia de Lorena, a quem coube a honra do mecenato e controlo do processo construtivo destas importantes alfaias para o culto do Senhor Santo Cristo, quer o desempenho da madre zeladora que juntou as esmolas e os cabedais destinados às obras de ourivesaria.

Um processo semelhante ao da custódia da Bemposta, complexo e intrincado, ocorreu na execução da mais importante das joias do conjunto do Santuário do Senhor Santo Cristo, o grande e rico resplendor. Desde a encomenda até à entrega ao santuário decorreu tanto tempo e juntaram-se tantas personagens, que nenhum dos intervenientes no processo resistiu; nem quem teve a ideia de mandar fazer um novo resplendor, nem quem acompanhou todo o processo de execução da peça, nem quem concebeu o seu desenho, nem sequer o joalheiro que engastou as pedras. A ideia de enriquecer a imagem com um novo nimbo precioso terá partido da segunda zeladora da imagem do Senhor, Maria Teresa de Jesus Maria, mas quem esteve à frente da encomenda, na qualidade de procuradora, a quem coube o controlo, escolha e acompanhamento de todo o

processo foi a condessa da Ribeira Grande. A primeira iniciativa terá ocorrido no momento em que a condessa, estando o marido doente à beira da morte, pediu emprestado o relicário que o Senhor conserva no peito, porque ouvira os ecos da intercessão curativa da imagem milagrosa. Apesar do conde da Ribeira Grande, D. José da Câmara Teles, ter falecido em 1757, na presença da relíquia o doente ainda terá tido melhoras e sonos mais sossegados (Moreira, 2000: 85-86). Antes da morte do marido, a condessa promete dar a cera necessária para a festa e dinheiro para a despesa do sermão e ação de graças, depois chama a si a responsabilidade de refazer o relicário. As despesas e contas desta joia e do resplendor andaram sempre a par, do que se depreende terem sido encomendas simultâneas. Embora o processo do relicário se tenha iniciado antes, na execução foi aplicado o material remanescente do resplendor.

No que diz respeito à encomenda do diadema, as primeiras notícias documentais datam de 1767. Será a terceira zeladora, Madre Quitéria Francisca de Santa Rosa (zeladora entre 1759 e 1831), que tal como a antecessora era sobrinha da zeladora anterior, a receber os encargos da proteção e do engrandecimento da imagem. Apesar do antigo resplendor de prata se manter em bom estado de conservação, sendo ainda hoje usado diariamente na imagem, resolveu-se fazer um muito mais esplendoroso. Longos anos se passaram até a sua concretização. Em janeiro de 1785, a condessa escreve à zeladora comunicando que o ourives, que tinha prometido entregar o diadema até à festa, se tinha atrasado e que só no dia oito desse mês lho tinha entregado, mas que este estava de tal forma belo que até o tinha ido mostrar ao Paço onde lho haviam tornado a pedir para que o próprio Rei o visse (Moreira, 2000: 66). As contas da execução e do trabalho do resplendor estavam ainda por fechar e a condessa confessa não poder ainda remetê-las para a zeladora, por não conseguir encontrar o ourives que tinha iniciado o trabalho: «A conta do que importa lh'a não posso mandar agora porque leva tempo a fazer-se, principalmente com o primeiro ourives que principiou que não é possível alcançá-lo para fazer contas; ele parece que sempre importa





em mais dinheiro do que nós fazíamos conta, que por essa razão lhe eu há tempos lhe mandei dizer não queria cá mais dinheiro, mas julgo sempre será preciso.» (Moreira, 2000: 66-67). Deste excerto da carta remetida inferem-se dois factos fundamentais para a história do resplendor: quem pagou a peça foi a zeladora do santuário e quem a acabou não terá sido quem deu início aos trabalhos. A resolução desta questão deixamos para mais adiante.

Começa então a demanda para o transporte seguro da peça até Ponta Delgada. Pensou-se em enviá-lo num navio de guerra sob as ordens do marquês de Angeja, mas talvez por não se terem contratado a tempo os seguros, o resplendor não seguiu de imediato. A condessa já não era viva quando, no dia 24 de abril de 1786, o bellissimo resplendor chegou finalmente ao santuário. Tinha sido transportado numa corveta comercial chamada Senhora Mãe de Deus que, passando por Lisboa vinda do porto de Hamburgo, o levou, agora já com um padrão de seguro que importou num prémio equivalente a dois por cento do valor total da obra. O neto da condessa e sexto conde da Ribeira, D. Luís António J. M. Gonçalves da Câmara (1754-1802), ficou encarregado do transporte, com o precioso auxílio do procurador da casa da Ribeira Grande, António Luís Arnaud. As cartas de confirmação da remessa são de particular importância para conhecer um dos intervenientes fulcrais na história da peça. Escreve o conde, ao saber que o diadema tinha chegado ao seu destino sem nenhum percalço, que «Putete, que é o primeiro artífice que a principiou, ainda não tem acabado de concluir as suas contas, que como é devedor lhe tem custado muito e esta a razão porque não tenho mandado as de minha avó pertencente ao Senhor.» (Moreira, 2000: 67). Este bizarro nome *Putete* é, como já foi esclarecido (Pimentel, 2000: 59), uma corruptela de Pollet. O erro terá ocorrido por a letra T ter sido traçada com demasiado vigor, indo cruzar os dois L. Não raras vezes na documentação da época, o nome surge também como Pulete.

Pollet é o nome de uma famosa dinastia de joalheiros, engastadores de pedras preciosas que trabalharam para a Casa Real e para

as grandes casas nobres de Portugal (Mendonça, 2011). Outra questão é saber-se a qual dos Pollet se referia quer o 6.º conde da Ribeira Grande, quer sua avó. Na realidade, dois joalheiros trabalharam sob esse nome, pai e filho, Adão Gottlieb Pollet (act. 1752-1785) e David Ambrósio Pollet (1744/45-1824), respetivamente. Pollet pai morre em fevereiro de 1785, depois de ter redigido testamento no dia 16 desse mês. Como atrás vimos, a condessa da Ribeira Grande indignava-se, em janeiro desse mesmo ano, por não ser possível contactar o responsável pela obra para que ele fechasse as contas, talvez porque o joalheiro já não seria capaz de o fazer. Numa sucessão lógica, se Ambrósio Pollet seguiu as pisadas de seu pai na profissão de ourives do ouro e «engastador de pedraria», seria natural ter sido ele a tomar os encargos do progenitor. Quando, um ano depois, o 6.º conde da Ribeira toma em suas mãos a missão de fazer chegar a joia a Ponta Delgada e encerrar as contas com a madre zeladora, já o legítimo herdeiro e sócio do pai representa a firma Pollet. O apuramento das contas da casa, à morte de Adão, tinha importância, mesmo do ponto de vista das partilhas entre irmãos. Coube a Ambrósio Pollet herdar a oficina do pai, mas também os compromissos financeiros, e como o pai era devedor ao santuário do Senhor Santo Cristo por via da casa Ribeira Grande teve ele de saldar as dívidas e terminar a obra. Na documentação da casa Pollet, publicada por Isabel Godinho (Mendonça, 2011), surge, entre a vasta clientela nobre na qual se incluía a Casa Real, o nome de Luís António Arnaud «na casa do conde da Ribeira» (procurador e administrador da casa condal) a saldar contas no ano 1786<sup>1</sup>. Esta documentação é importante e inclui apontamentos de liquidação de contas de gemas preciosas de várias cores desde o ano de 1777 (simbólico ano em que Adão Gottlieb Pollet entrega a Custódia da Bemposta, cat. 2) até 4 de setembro de 1786. Às pedras acrescentava-se também ouro. Feitos os cálculos, a casa Ribeira Grande ficava com saldo positivo tal como o santuário do Senhor Santo Cristo. Os materiais remanescentes, como conhecido, serão utilizados na obra do relicário do peito do Senhor Santo Cristo. Escreve Luís

Arnaud, em 17 de maio de 1789, para a madre zeladora: «A mesma Senhora, me disse que como era Procuradora do Senhor Santo Cristo, me ordenou tirasse resumo da conta, da Senhora Condessa D. Margarida, que santa glória haja, a qual remeto inclusa, que por ela se vê o que a dita Senhora tinha recebido e despendido, e juntamente a importância do Diadema, e o que ficou restante da dita Senhora falecida. Também participo a Vossa Senhoria que a mesma Senhora toma a Si a aplicação do feitio da joia do peito do Senhor que só assim se poderá adiantar, em razão do que o orçamento do seu custo está feito que poderá vir a importar um conto e quatrocentos mil reis, entrando na conta o que cá está na mão do ourives...» (Moreira, 2000: 87). Daqui se infere que o resplendor foi terminado pelo ourives que irá fazer o relicário do peito do Senhor. A comparação estilística entre as duas obras mostra uma evidente evolução do gosto. Se o resplendor com a magnífica aplicação de inúmeras pedras preciosas revela uma paleta verdadeiramente rococó, tal como a forma que segue a matriz do resplendor doado pelo rei D. José à irmandade do Senhor dos Passos da Graça de Lisboa (cat. 3), o relicário, com os seus raios resplandecentes e os ecos formais das placas das insígnias das ordens produzidas para a Casa Real por Ambrósio Pollet, aponta no sentido do classicismo (Pimentel, 2000: 64).

A análise formal da peça elucidada, por seu turno, a questão da conceção da obra. Comparado o resplendor do Santo Cristo dos Milagres com o do Senhor Jesus dos Passos da Graça (Moreira, 2000: ?) compreende-se melhor a importância de cada um dos participantes no processo. No resplendor do Senhor dos Passos não foi colocada nenhuma pedra preciosa, mantendo-se assim a pureza essencial da forma. Embora este tenha uma expressão estilística algo agarrada ainda à lição romana das grandes encomendas joaninas para a Patriarcal, definitivamente é à obra da Graça que ele vai buscar o modelo formal. A proximidade da família dos condes da Ribeira Grande com a irmandade do Senhor dos Passos da Graça também é de notar, ao ponto de terem alcançado a honra de carregar o andor da imagem por altura da doença da



princesa da Beira. A doença da princesa, futura D. Maria I, motivou a oferta de um resplendor de ouro ao Senhor dos Passos da Graça pelo próprio rei, acontecimento de forte impacto na corte ao qual não terá ficado estranha a condessa da Ribeira Grande. Na promoção da encomenda do resplendor açoriano pela condessa terá, assim, pesado a influência do modelo patenteado pelo resplendor lisboeta. O desvelo da condessa na concretização do encargo que lhe tinha sido imputado levou-a, como é natural, a usar os serviços dos mais qualificados artistas que então trabalhavam para a corte. Quem, à época, acumulava boa parte dos encargos de desenhar as grandes obras que então se realizavam pelo país era o arquiteto da corte Mateus Vicente de Oliveira. A associação deste arquiteto ao desenho de obras de ourivesaria está já demonstrada para o caso da custódia da Bemposta (cat. 2), bem como a associação que este estabeleceu com o engastador de pedras preciosas Adão Gottlieb Pollet. A mesma parceria terá funcionado na execução do resplendor do Senhor Santo Cristo dos Milagres. Ao desenho do arquiteto da Casa Real, Pollet juntou a sua mestria, sublinhando e complementando com mais pormenores o programa através da aplicação da pedraria colorida, que só pode ter sido especificamente escolhida para este objeto em particular. A elegância das volutas, que formam quatro grandes alvéolos vazados, ornamentadas com palmas de esmeraldas, as cartelas de concheados relevadas no ouro onde se engastam grandes topázios e o círculo central perfazem, numa observação geral, uma grande cruz patada inscrita num círculo que é a forma simbólica do resplendor. Todos os campos são preenchidos por pequenas figuras que se destacam do fundo através do contraste das cores das gemas. Na conceção e no desenho da peça foi tido em conta o efeito lumínico de cada pedra preciosa. Assim, as mais luminosas e reflexivas, os diamantes, reúnem-se no centro onde se destaca simbolicamente a mais importante das figuras, o *Agnus Dei*. A partir daí as cores vão-se esbatendo, no laranja e rosa dos topázios, nos azuis das safiras e nos verdes esmeralda das palmas, voltando a iluminar-se intensamente no círculo que

contorna toda a peça onde pontuam brilhantes rubis. As pedras de cores mais intensas concentram-se nas pequenas figurações simbólicas da Paixão de Cristo. Assim, o *Agnus Dei* de diamantes, ao centro, assenta sobre o livro dos sete selos marcados cada um pelo encarnado dos rubis, como se fosse lacre, em contraste com o fundo de brilhantes. Sobre esta figura inscreve-se o triângulo da Trindade, em pedras escarlates com o nome de Deus gravado. No registo circular seguinte surge o programa eucarístico: um cálice, também coberto de rubis, de onde sai a sagrada hóstia, em esmaltes, e uma píxide igualmente decorada no exterior por rubis e tendo o interior cheio de pequenas hóstias em esmalte branco. Tanto as galhetas eucarísticas como o pelicano são executadas em brilhantes sobre safiras azuis. Os detalhes destas figurações são de tal forma minuciosos que o próprio interior da bacia onde pousam as galhetas se apresenta gravado com finos ornamentos, apesar do exíguo espaço disponível. O sangue que irrompe do peito e o olho do pelicano são, naturalmente, sugeridos por rubis. Junto ao aro exterior do resplendor dispõem-se oito cartelas que recebem igual número de figurações dos objetos simbólicos da Paixão de Cristo. As cartelas são cinzeladas no ouro da base do resplendor com requintados efeitos do brilho do metal polido, que contrasta com os efeitos baços produzidos sobre a matéria. As *arma Christi* podem ler-se a partir do ponto acima do *Agnus Dei*, onde vemos o galo que simboliza a negação de Pedro e o estandarte com o acróstico S. P. Q. R., que significa *Senatus Populusque Romanus*, nome oficial do império Romano. No passo seguinte releva-se uma bolsa que simboliza os trinta dinheiros por que Judas Iscariotes vendeu Cristo e os dados com que se jogou o valor da túnica do Salvador. A coroa de espinhos, os cravos e a lança são os elementos mais comuns ligados à Paixão de Jesus e, talvez por isso, os mais coloridos, recorrendo-se ao uso de pedras de variadas cores. Em contrapartida, a mão que esbofeteou Cristo, o maço que trazia um dos Seus algozes, visíveis no quadro seguinte, em termos cromáticos são muito mais contidos, variando entre o azul e o branco. Na túnica e na cana verde aplicou-se uma marca realista

através das esmeraldas no cetro e das pedras lilases na dalmática. A lanterna da prisão de Cristo no Horto das Oliveiras, o látego e o feixe de varas com que o Salvador foi flagelado são de rubis, esmeraldas e pedras brancas. As escadas, o alicate, o martelo e a espada que serviram para a crucificação voltam a mostrar pedras de múltiplas cores para, através do contraste, se definir melhor o recorte de cada um dos instrumentos. Finalmente, o gomil, a bacia e a toalha com que Cristo lavou os pés a seus discípulos são de cores mais contidas, onde apenas um pequena pedra amarela no bocal do jarro salienta e cria o efeito bojudo do objeto. O programa iconográfico da peça remata com uma série de pequenas espigas de trigo e de vides com cachos de uvas que se entrelaçam em todas as cartelas, criando uma unidade de motivos, que significa que os elementos simbólicos da Paixão de Cristo são a matriz fundamental da Eucaristia representada no pão e vinho, e que toda a joia comemora o momento fulcral da liturgia cristã.

O refinado programa iconográfico e a acertada aplicação de cada uma das pedras preciosas pressupõe a escolha específica das gemas para cada uma das situações e afasta a hipótese deste processo ter partido da reutilização de joias enviadas pelas zeladoras do convento da Esperança, para além de ser significativo da intervenção cuidadosa da condessa da Ribeira Grande. De facto, a escolha precisa das pedras arrasta-se durante pelo menos dez anos (1777-1786), que correspondem aos pagamentos efetuados pelo administrador da casa dos Ribeira Grande ao engastador Pollet. Os papéis que atestam os pagamentos estão cheios de apontamentos gráficos feitos pela mão do mestre com o desenho concreto da forma de cada uma das pedras e respetiva cor. Pollet utilizará mesmo pedras pouco comuns na joalheria da época, como as safiras, apenas para atingir o efeito final desejado. A prática da escolha de pedras com as tonalidades específicas para o ornamento das peças parece ser habitual, como se constata num dos poucos desenhos chegado até aos nossos dias, o da custódia da Bemposta, onde pode ler-se claramente, no lugar reservado à aplicação de gemas, a cor que elas deveriam ter.

Apesar de Pollet se arrogar desenhador de obras de ourivesaria, não é dele o desenho da custódia da Bemposta. Considerando o caráter pouco apurado dos desenhos das gemas que surgem nos documentos da casa Pollet, onde se referem as contas feitas com Luís Arnaud, podemos concluir que o mestre não pode ser autor de um desenho como o da alfaia da Bemposta, de elevada precisão técnica, habitual nos desenhos de arquitetura, o que aponta para a autoria do arquiteto Mateus Vicente de Oliveira. No entanto, é notável que o nome e cor das gemas surjam especificados nos alvéolos onde deveriam ser colocadas pedras, o que demonstra a preocupação do autor do projeto com os detalhes do objeto a executar: seria ele o verdadeiro criador da obra, cabendo aos outros intervenientes apenas as precisões técnicas e a capacidade virtuosa de executar materialmente o projetado.

Conclui-se que em todo o processo de criação do resplendor do Senhor Santo Cristo dos Milagres esteve à cabeça quem o idealizou, Mateus Vicente de Oliveira. Serão depois chamados os outros intervenientes, presumivelmente um ourives, de que não sabemos o nome, pois a peça não apresenta qualquer marca de contraste que nos possa elucidar, e finalmente Adão Pollet, o engastador das pedras preciosas, e seu filho, que terminou a peça.

A alta qualidade final atingida faz prova da capacidade de conceção e de coordenação do seu autor, mas também demonstra a mestria de todos quantos participaram na empreitada. O refinado tratamento do ouro, o nível da aplicação e engaste das pedras preciosas provam exatamente esse ponto de excelência que atingiu a dupla Mateus Vicente de Oliveira — Adão Gottlieb Pollet. O resplendor do Senhor Santo Cristo dos Milagres, que é sem dúvida a maior e melhor joia devocional portuguesa, funciona assim como um verdadeiro testamento artístico dos dois grandes mestres, morrendo ambos em data próxima da finalização da peça.

## NOTAS

1 ANTT, Intendência Geral da Polícia, liv. 266, fls. 29 e 40.

# O HÁBITO GRANDE DAS TRÊS ORDENS MILITARES

Uma singular joia de aparato

Cat. 5

Ambrósio Pollet

*Hábito grande das  
Três Ordens Militares*

Lisboa, 1790

Ouro, prata, diamantes,  
rubis, esmeraldas, granada  
15,9 x 10,2 cm

Palácio Nacional da Ajuda,  
inv. 4784



**E**STE HÁBITO das Três Ordens Militares integrava, juntamente com as restantes insígnias das Ordens militares, as joias da coroa portuguesa. Foi após a morte de D. João VI que, por decreto de 26 de abril de 1826, se procedeu pela primeira vez à partilha do espólio e herança de um monarca português, quebrando-se assim a lei do costume do reino, segundo o qual todos os bens do rei ficavam ao sucessor. Impôs-se, por essa razão, distinguir as joias da Coroa das «do particular» do monarca, incluindo as que haviam pertencido à rainha D. Maria I, «pois que de tudo foi herdeiro, como seu sucessor no reinado, o senhor D. João VI» (Coutinho, 1908: 33)<sup>1</sup>. As do particular da rainha eram constituídas pelas «joias esponsalicias, as que herdasse de sua augusta mãe, ou avó, e outras semelhantes», porém «aquellas que mandasse apromptar para o acto da sua aclamação, ou para o seu serviço como rainha, estas se devem reputar da corôa. E similhantemente a respeito do senhor D. João VI aquellas que o mesmo senhor já achou no thesouro da casa real, por serem do uso do senhor rei D. José para taes actos de solemnidade; ou que d'essas mandasse preparar outras para o seu serviço como rei, se deverão reputar joias da corôa» (Coutinho, 1908: 32, 35 e 36). Foram consideradas como joias pertencentes à Coroa e Tesouro da Casa Real «a presilha rica, com dois aneis, que se usava no chapéu no dia da aclamação», a «medalha rica das tres ordens militares», a «medalha da ordem da Torre e Espada», a «medalha da ordem da Conceição de Villa Viçosa», o «placar das tres ordens militares», o «placar da Torre e Espada», o «placar da ordem da Conceição», o espadim e a bengala ricos, a «caixa rica», a «presilha de hombro», o «jogo de fivelas antigas» e a «abotoadura de brilhantes». Entre aquelas que haviam pertencido a D. Maria I, foram consideradas joias da Coroa o «hábito de Christo», o «habito das três ordens militares», a «presilha do hombro», outra «presilha» e outro «habito das três ordens» e um «livro de pergaminho antigo, iluminado com pinturas» (Coutinho, 1908: 36); e ainda, entre outras peças, «o manto real», «umas ligas da ordem da Jarreteira» e quatro «collares das ordens militares», distinguindo-se e

excluindo-se tudo o que fosse do «morgado da Cruz», isto é, da Casa de Bragança (Coutinho, 1908: 37).

Algumas das peças que integravam esse tesouro real saíram da oficina de Adão Gottlieb Pollet, responsável pela execução das joias para o real serviço, e, após a sua morte, no início de 1785, da do seu filho Ambrósio, que o substituiu no cargo (*Tesouros Reais*, 152, cat. 252). A encomenda das joias era assim feita para ocasiões especiais e marcantes, como aconteceu logo com a cerimónia da aclamação de D. Maria I e D. Pedro III, casamentos, batizados e até aniversários natalícios, caso do «habito do Toisson-d'or», que Ambrósio Pollet executou em 1786<sup>2</sup> para o príncipe D. José «por dia de Annos», ou do que fez, em 1790, para o aniversário do príncipe D. João<sup>3</sup> (*Boletim*, 1948: 88, doc. LXVI), segundo registou o guarda-joias nos seus livros de despesa, bem como o próprio ourives a quem a obra foi encomendada. Usavam-se nessas ocasiões especiais, mesmo que o momento não fosse o mais feliz para a corte, como o então infante D. João escreve numa carta a sua irmã, quando ambos se encontravam de luto por seu pai: «nossa mãe [D. Maria I] mandou que a infanta [D. Carlota Joaquina] se vestisse de seda preta com jóias. E eu [D. João] pus somente um hábito de diamantes» (Braga, 2013: 275).

A encomenda a Ambrósio Pollet do grande hábito das Três Ordens, em 1790, insere-se num projeto mais amplo empreendido por D. Maria I, que teve como fundamento a reforma das Ordens Honoríficas do reino, premente desde o reinado de D. João V. A ação da soberana concretizou-se na novel invocação do Sagrado Coração de Jesus, que deveria ser aposta como símbolo às insígnias dos graus mais elevados da hierarquia das Ordens antigas. «Entre 19 de Junho de 1789 e 10 de Junho de 1796, um conjunto de diplomas legais, reconhecendo “que de muitos annos a esta parte se tem de maneira confundindo e perturbado a dignidade e consideração civil e temporal das ditas ordens, principalmente no provimento dos cavalleiros dellas” e que “tanta desordem e relaxação [...] chegava por fim ao ponto de ellas não serem nem consideradas nem estimadas como insígnias de honra e dignidade”

regulamentava o âmbito da sua atribuição, imprimindo-lhes uma vocação específica ao mesmo tempo que criava de novo, em todas, o grau de grã-cruz, inexistente em Portugal mas grandemente divulgado, desde o princípio do século, por toda a Europa, e ao qual ficava inerente o tratamento de excelência» (Pimentel, 2000b: 100)<sup>4</sup>.

A própria lista da relação de pedras entregues para a execução deste hábito sintetiza essa vontade de acrescentar nova e grandiosa dignidade às insígnias honoríficas, através do aditamento do símbolo do Sagrado Coração, da união das três Ordens nele representadas, mas também do reaproveitamento de insígnias antigas, que pareciam assim ganhar nova solenidade, restabelecendo o esplendor perdido. Diz Ambrósio Pollet, quando a 23 de dezembro de 1790 enumera a quantidade de brilhantes que recebeu do guarda-joias João António Pinto da Silva para a confecção do novo hábito, que utilizaria «104 Diamantes brilhantes do Habito velho». Para além destes, discrimina o número de pedras escolhidas especialmente com as cores adequadas a cada uma das ordens militares e o correspondente número de pedras respeitantes a cada uma das insígnias, referindo-se «24 — Rubins Habito de Cristo / 38 — Rubins Habito S. Tjago / 49 — Rubins Coração de Jesus/ 45 — Esmeraldas Habito de Aviz e 31 — Esmeraldas Croa de espinhos» tudo perfazendo «415 pedras em tudo que leva a medalha» (Estevens, 1944: 199).

Segundo estes dados conclui-se que o joalheiro não quis dar relevância hierárquica a nenhuma das Ordens; no desenho da medalha colocou a cruz da Ordem de Cristo acima das outras e, a sobrepujar todo o conjunto, o coração de Jesus com a sua coroa de espinhos em esmeraldas e pingos de brilhantes, como que a demonstrar a subjugação das Ordens a este novo desígnio. Todas são enquadradas pela cercadura polilobada, em pequenos diamantes, enquanto o campo da peça se apresenta preenchido por diamantes de diferentes e agigantadas dimensões, que ressaltam entre espaços vazados. Para conseguir o efeito de leveza característico das suas joias, Ambrósio Pollet aplicou uma nova





**Fig. 11**

Domingos António  
de Sequeira (Belém, 1768  
— Roma, 1837)

*Retrato do Príncipe Regente*  
(1802)

Óleo sobre tela  
Lisboa, Palácio Nacional  
da Ajuda, inv. 4115

técnica de engastar as pedras, em que o fundo de ouro fica completamente invisível, escondendo-se por detrás das pedras unidas por pequenas hastes, que dão consistência à peça. O hábito é rematado na parte superior por um laço também de diamantes, no qual assenta o Coração de Jesus, o que pressupõe a utilização desta joia como pendente pendurado em têxtil, tal como descrito nos registos secos dos inventários das joias de D. Maria I e D. João VI, que elucidam sobre o

modo corrente de utilização destes hábitos: «item 62. Huma Medalha das Tres Ordens Militares de brilhantes, de pôr em fita...»<sup>5</sup>. A função fica ainda mais clara e documentada através da pintura atribuída a Domingos António de Sequeira, que se conserva no Palácio Nacional da Ajuda, que retrata o príncipe regente, futuro rei D. João VI, ostentando este hábito, pendente da grande faixa chamada das Três Ordens, caída em banda (fig. 11).

A documentação do trabalho de Pollet para a reforma das Ordens é muito dilatada e contínua nos dados registados quanto a encomendas, prolongando-se até pelo menos 1795, altura em que o joalheiro cai em desgraça, preso e sob ameaça de degredo para Angola, acusado de corrupção, talvez provocada pelo vício do jogo (Mendonça, 2011: 90-92). Destacam-se, neste âmbito, em 1790, o pagamento «da obra que augmentou no Habito grde de S. Magestade 415\$300 réis»; em 1791, a execução de medalhas e placares pequenos das 3 ordens; e, em 1792, por um «Crachar das trez Ordens»<sup>6</sup>.

O conjunto de joias-insígnias das ordens militares carregadas de diamantes conservadas ainda hoje no património nacional é caso único na Europa. Tal explica-se pelas circunstâncias históricas portuguesas num período em que, através das Ordens militares honoríficas, se produziu a derradeira tentativa para acentuar simbolicamente a diferenciação hierárquica da organização político-social do Antigo Regime, ao mesmo tempo que a mineração diamantífera brasileira provia o rei e o reino com abundantes matérias preciosas para criar estes legitimadores objetos de aparato.



## NOTAS

1 Aí se publica, entre outros documentos, a *Copia da sentença que julgou a partilha do espólio e herança particular do imperador e rei, o senhor D. João VI em 11 de maio de 1827, designando-se n'ella quaes são as joias da corôa, e as particulares do soberano* (Coutinho, 1908: 32-43). Veja-se ainda *Tesouros Reais*, 1992 e ANTT, Gavetas, Gav. 16, mç. 3, n.º 74, 75 e 76, *Inventário e partilha do espólio e herança de D. João VI*.

2 ANTT, Casa Real, liv. 931, fl. 50.

3 ANTT, Casa Real, liv. 931, fl. 50v.

4 Sobre as joias de função, veja-se ainda Pimentel, 1999; Silva, 2000: 70 e Mendonça, 2011: 86.

5 ANTT, Gavetas, Gav. 16, mç. 3, n.º 75, *Inventário e partilha do espólio e herança de D. João VI*, disponível em <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4614975>.

6 ANTT, Casa Real, liv. 931, fl. 50v.

# FICHA TÉCNICA

## EXPOSIÇÃO

### COMISSARIADO

António Filipe Pimentel  
Luísa Penalva  
Anísio Franco

### CONSERVAÇÃO E RESTAURO

DGPC — Laboratório José de Figueiredo (LJF):  
Gabriela Carvalho, direção  
Belmira Maduro, coordenação  
Mariana Cardoso — bolseira FCT, SFRH/  
BI/51520/2011  
Andreia Ribeiro — conservadora  
restauradora no privado  
Polina Semenova — aluna Erasmus da Helsinki  
Metropolia University of Applied Sciences  
Tiago Dias — bolseiro FCT, SFRH /  
BD/7814/2011

### APOIO TÉCNICO

Catarina Silva — ourives

### ANÁLISES LABORATORIAIS

António Candeias, coordenação  
Lília Esteves  
Maria José Oliveira — bolseira FCT,  
SFRH/BGCT/51652/2011  
João Nuno Reis — bolseiro FCT,  
CITAR/2011/BI\_03

### PROJETO MUSEOGRÁFICO

Manuela Fernandes, DGPC

### DESIGN DE COMUNICAÇÃO

FBA.

### MONTAGEM

Museu Nacional de Arte Antiga

### SEGURANÇA

ESEGUR

## CATÁLOGO

### COORDENAÇÃO CIENTÍFICA

António Filipe Pimentel  
Luísa Penalva  
Anísio Franco

### COORDENAÇÃO EDITORIAL

Ana de Castro Henriques

### TEXTOS

Anísio Franco  
António Filipe Pimentel  
Belmira Maduro  
Celina Bastos  
José Tolentino Mendonça, UCP  
Luísa Penalva  
Mariana Cardoso  
Rui Galopim de Carvalho — gemólogo

### APOIO TÉCNICO

Ana Filipa Sousa — bolsa FCT, SFRH/  
BGCT/52180/2013

### FOTOGRAFIA

DGPC/DDCI (Alexandra Encarnação —  
coordenação; Tânia Olim — inventariação;  
Luísa Oliveira — edição e tratamento de  
imagem) e Laboratório José de Figueiredo:  
Luís Piorro, bolseiro FCT, SFRH/BGCT/  
51651/2011, Manuel Silveira Ramos: fig. 1  
e cats. 1-4; Manuel Silveira Ramos: cat. 5  
e fig. 11  
École Nationale Supérieure des Beaux-Arts,  
Paris: fig. 8  
Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e  
del Turismo, Biblioteca Nazionale Universitaria  
di Torino: fig. 9  
Paulo Cintra & Laura Castro Caldas:  
fig. 2-4, 6, 7 e 10  
Pedro Medeiros. Fotografia: fig. 5

### DESIGN GRÁFICO

FBA.

### DESIGNER

Rita Marquito

### IMPRESSÃO E ACABAMENTO

ACD Print, SA

### ISBN

978-972-9258-23-7

### DEPÓSITO LEGAL

????????

### TIRAGEM

500 exemplares

### AGRADECIMENTOS

Arquivo Nacional Torre do Tombo  
Diocese de Angra, Santuário do Senhor Santo  
Cristo dos Milagres, Ponta Delgada  
Patriarcado de Lisboa  
Irmandade do Senhor da Cruz e Passos  
da Graça  
Palácio Nacional da Ajuda  
Direção Regional de Cultura do Centro  
Direção Regional da Cultura — Presidência  
do Governo Regional dos Açores  
Carlos Beloto  
Rui Mendes