

A obra de três escultores maiores do *settecento* em Mafra: Bracci, Maini e Della Valle

Teresa Leonor M. VALE *

I. O conjunto escultórico italiano de Mafra

Na basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra podem observar-se cinquenta e oito estátuas, dois relevos e um crucifixo monumental executados em Itália, no início da década de 30 do século XVIII – mais concretamente entre 1729 e 1733/34 –, por um conjunto de vinte cinco escultores italianos (a que se juntou um belga então activo em Roma) ¹.

Tal conjunto escultórico – pela sua dimensão, concepção global e coerência do programa iconográfico – é comparável apenas com aquele que reconhecemos na basílica de S. Pedro do Vaticano. Porém, apenas uma obra, no contexto da historiografia da arte nacional, foi monograficamente dedicada a este conjunto escultórico, trata-se da obra de A. Ayres de Carvalho *A Escultura em Mafra*, publicada em 1950 (com segunda edição de 1956). Desde então as menções à escultura italiana da basílica de Nossa Senhora e Santo António surgiram sempre no contexto de obras mais vastas (com frequência consagradas genericamente ao complexo arquitectónico de Mafra) ou, mais recentemente, em textos integrantes de obras colectivas (catálogos de exposições), os quais se revelam tanto mais interessantes porque elaborados por autores que, sendo detentores de um conhecimento do panorama da criação escultórica barroca italiana (e em particular daquela do *settecento*), como sejam Jennifer Montagu e Vernon Hyde Minor, entendem o conjunto de Mafra no contexto mais amplo da produção e exportação de escultura italiana.

Do ponto de vista da produção artística, o *settecento* caracteriza-se estilisticamente, desde o seu início, pela diversidade, pois são reconhecíveis em simultâneo : um discurso barroco tardio (que perpetua a vigorosa corrente berniniana do barroco romano), um tímido *barocchetto* – essa designação italiana para

* Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

¹ Acerca deste conjunto escultórico italiano veja-se, como mais recente contributo bibliográfico : Teresa Leonor M. VALE, *Escultura e Escultores Italianos de Mafra*, Lisboa, Livros Horizonte, 2002.

um rococó que não o é verdadeiramente – e uma lenta e gradual introdução da inovadora estética neoclássica ².

Este panorama de diversidade, particularmente reconhecível na produção escultórica, deve-se essencialmente ao processo de desagregação do sistema de produção de escultura do *seicento* organizado em torno da figura tutelar de Gianlorenzo Bernini e à simultânea chegada a Roma de um número cada vez maior de artistas oriundos das várias regiões e estados da península Itálica, bem como de outros países europeus, destacando-se, entre estes últimos, os franceses que frequentemente evidenciam a intenção clara de se fixarem na cidade pontifícia e não a de aí permanecerem apenas alguns anos com o apoio da Academia Francesa de Roma (fundada em 1666).

É também esta significativa influência francesa, reconhecível na Roma setecentista, que alimenta a difusão do gosto rococó, o qual encontra terreno fértil junto de escultores florentinos, cuja tradição escultórica integrava características e valores que se podem considerar compatíveis com aqueles do rococó, como sejam a delicadeza, a graça, o gosto pela minuciosa representação do pormenor decorativo, etc.

A encomenda de escultura para Mafra surge como peça fundamental no panorama da produção escultórica desta primeira metade do *settecento* italiano, cujo desenvolvimento se afigura determinado pelo ritmo de outras três grandes encomendas:

1. O apostolado monumental da basílica de S. João de Latrão (1705 – 1718)
2. A obra de escultura da capela da família Corsini, também na basílica lateranense (1732 – 1735)
3. A componente escultórica da fonte de Trevi (1732 – 1735 e 1759 – 1762).

Tendo presente a importância do conjunto de escultura italiana de Mafra, bem como a (pouca) atenção que a historiografia de arte nacional lhe concedera em tempos recentes, foi nosso propósito empreender um seu estudo monográfico actualizado. Partindo de tal estudo, procedemos à eleição de três escultores, entre os vinte seis envolvidos na concretização da encomenda de escultura para o rei de Portugal, para a nossa apresentação de hoje, sendo que o critério que presidiu a tal escolha foi essencialmente o da importância relativa que estes vinte seis artistas detiveram no panorama global da escultura italiana da primeira metade do *settecento*. Nesse contexto, o romano Pietro Bracci, o lombardo Giovanni Battista Maini e o florentino Filippo della Valle, assumem-se, indubitavelmente, como os nomes maiores, pela obra desenvolvida anterior mas sobretudo posteriormente a Mafra.

² A propósito desta problemática veja-se o texto de Robert ENGGASS, “Settecento Sculpture in St. Peter’s : na Encyclopedia of Styles”, in *Appollo*, Vol. CXIII, N° 228, Fev. 1981, pp. 74 – 81 e também Bruce BOUCHER, *Italian Baroque Sculpture*, Londres, Thames & Hudson, 1999, sobretudo Cap. 8. From Late Baroque to Neoclassicism, pp. 195 – 216.

II. Os escultores: os romanos, os florentinos e os outros

A fonte mais importante para a identificação das razões conducentes à eleição dos vinte seis escultores que trabalharam para Mafra é certamente a carta, endereçada a Fr. José Maria da Fonseca Évora – religioso franciscano que entre, 1730 e 1740, desempenha funções de embaixador de Portugal em Roma, sendo depois feito bispo do Porto ³ – e escrita, desde Lisboa, por José Correia de Abreu – oficial da Secretaria de Estado, Reposteiro da Câmara d’el Rei e Guarda-mor da Alfândega de Lisboa –, a 10 de Maio de 1730 ⁴.

A leitura dessa missiva permite-nos reconhecer como critérios subjacentes à realização das obras de escultura para a basílica de Mafra (e à consequente eleição dos artistas), os seguintes:

- a **qualidade** (a “*perfeição*”, de que fala Correia de Abreu) dos materiais e da execução ;
- a **rapidez**, sendo que este se veio a revelar um factor determinante ;
- a **conveniência dos preços** ;
- a **correção iconográfica** (a “*propriedade das roupas e das insignias dos Santos*”, ainda segundo a expressão de José Correia de Abreu);

Quanto ao primeiro critério, que era o da qualidade, preocupava-se Correia de Abreu em notar que as obras deviam ser executadas “*conforme as melhores regras (...) da Escultura (...)*”, pelo que não deveriam ter “*juntura alguma*”, isto é, deveriam ser feitas do mesmo único bloco de mármore, sem emendas ou acrescentos. Para que tal qualidade não ficasse comprometida, deveriam as estátuas ser “*feitas e acabadas pellos mais insignes Escultores, e como lá dizem com l’ultimo fiato (...)*” ⁵. Ainda na expressão de Correia de Abreu, os escultores envolvidos deveriam ser “*professores*”, entenda-se mestres, ou seja, artistas maduros e de reconhecido mérito.

Acerca da rapidez necessária, Correia de Abreu é claro e insistente, não só nesta carta de 10 de Maio de 1730 mas em missivas posteriores, lembrando ao embaixador José Maria Fonseca Évora “*(...) a brevidade com que deuem ser*

³ Para uma biografia de Fr. José Maria da Fonseca Évora cf. designadamente: Diogo Barbosa MACHADO, *Biblioteca Lusitana*, Vol. II, Lisboa, Officina de Ignacio Rodrigues, 1752, Visconde de S. JOÃO DA PESQUEIRA, *Palazzola. Um Convento Portuguez na Itália*, Porto, Officina do Commercio do Porto, 1904, José Augusto FERREIRA, *Memórias Archeologico-Históricas da Cidade do Porto*, Vol. II, Braga, Liv. Cruz, 1926, José da Cunha SARAIVA, *D. Fr. José Maria da Fonseca e Évora. Subsídios Biográficos*, (separata do Arquivo Histórico de Portugal, Vol. II), Lisboa, 1936, Fr. António Pereira da SILVA, *A Questão do Sigilismo em Portugal no Século XVIII. História, Religião e Política nos Reinados de D. João V e D. José*, Braga, Tip. Franciscana, 1964, Fortunato de ALMEIDA, *História da Igreja em Portugal*, Vol. II, Porto, Portucalense Ed., 1967 (1ª ed. 1917).

⁴ Cf. BIBLIOTECA NACIONAL, Secção de Reservados, Fundo Geral, Mss. 41, N° 7, Doc. 21 – publ. parcialmente por A. Ayres de CARVALHO, *D. João V e a Arte do Seu Tempo*, Vol. II, Lisboa, Ed. do Autor, s.d., pp. 404 – 405, Pier Paolo QUIETO, *D. João V de Portugal e a Sua Influência na Arte Italiana do Século XVIII*, Lisboa-Mafra, Elo, 1989, pp. 86 – 89 e José Fernandes PEREIRA, *Arquitectura e Escultura de Mafra*, Lisboa, Ed. Presença, 1994, pp. 341 – 344.

⁵ Cf. B.N., Secção de Reservados, Fundo Geral, Mss. 41, N° 7, Doc. 21, fls. 1 – 2v.

*acabadas, porque em todos os modos dezeja nosso Amo e Senhor ve-llas colocadas nos seos lugares para o São Francisco do anno 1731 (...)."*⁶

Com efeito, a rapidez de execução exigida desde Lisboa, foi responsável por um recrutamento de escultores que não seriam todos mestres mas que eram certamente todos os disponíveis. A necessidade de executar a encomenda com a brevidade reclamada pelo Magnânimo explica, aliás, a procura de escultores fora do ambiente romano, e se a contratação de escultores em Florença poderia ser facilmente justificada por uma sugestão do cardeal Neri Maria Corsini Junior (1685 – 1770), pessoa das relações do embaixador de Portugal e ele próprio florentino; já a contratação de escultores em Carrara, por exemplo, só pode explicar-se pela necessidade de ter o maior número possível de artistas empenhado na concretização da encomenda.

Ainda quanto à questão da rapidez, deve notar-se que a urgência na realização de uma tão grande quantidade de estátuas fez com que se tentasse que cada artista esculpisse mais do que uma peça e terá também motivado que alguns escultores tivessem certamente sugerido a eventual colaboração de discípulos (ou mesmo de familiares aos quais o trabalho da pedra não seria estranho). É esta situação que explica o envolvimento na concretização da componente escultórica de Maфра de artistas tão diferenciados entre si, não apenas quanto ao mérito em absoluto, mas também quanto à fase da carreira em que se encontravam ou quanto à carreira que não tiveram, pois alguns dos artistas italianos de Maфра permanecem na obscuridade, não parecendo possuir obra anterior nem posterior àquela realizada para Portugal nos inícios da década de 30 do século XVIII.

Considerando globalmente o conjunto escultórico italiano de Maфра facilmente se reconhece que a todas as exigências de Lisboa procurou o embaixador Fr. José Maria da Fonseca Évora dar a melhor satisfação. cremos, porém, que terá prevalecido o critério da brevidade com que a obra precisava de ser realizada, pelo que não foi possível cumprir plenamente a outra exigência, aquela de que as estátuas fossem todas executadas por escultores "*professores*", como pedia José Correia de Abreu. A componente escultórica italiana da basílica de Nossa Senhora e Santo António de Maфра é um conjunto notável de escultura do *settecento* mas apresenta obras de qualidade muito diferenciada, tratando-se, afinal, como qualquer obra de arte, do resultado do conjunto de circunstâncias que envolveram a sua realização.

Mais do que falar de um grupo de escultores empenhado na concretização da componente escultórica da basílica de Maфра, deveremos reportar-nos aos grupos de escultores, uma vez que é possível identificar conjuntos de artistas tendo em consideração as suas origens geográficas e as características estilísticas que presidiram à sua formação.

Podemos assim falar de: ROMANOS, de FLORENTINOS e de OUTROS, entre os quais reconhecemos, designadamente, carrarinos, genoveses e um belga activo em Roma naqueles anos. De entre estes artistas elegemos, para

⁶ Cf. *idem*, fl. 1 – 1v.

uma breve apresentação, os três escultores já referidos – Bracci, Maini e della Valle –, detentores de origens diferenciadas e diversamente tocados pelo ambiente e discurso escultórico romano.

III. Pietro BRACCI

Pietro Bracci nasceu em Roma, no ano de 1700, tendo iniciado a sua formação académica junto da Companhia de Jesus, começando por estudar Filosofia e Letras, mas rapidamente se orientando para os estudos artísticos. Teve como professor de desenho – ainda nos ambientes jesuíticos – Giuseppe Bartolomeo Chiari (1654 – 1724) e ingressou posteriormente no *atelier* do escultor Camillo Rusconi (1658 – 1728).

Em Outubro de 1724 casou-se (em Roma, com Faustina Mancini) e, pouco depois, abria uma oficina na Piazza della Trinità dei Monti. No mesmo ano de 1724 tinha Bracci sido aceite como membro da Arcádia e no ano imediato vence, juntamente com Filippo della Valle, o Concurso Clementino da Academia de S. Lucas – com um relevo de temática bíblica.

Em 1740 a Academia de S. Lucas declara-o académico de mérito e, em 1755, vê-se eleito Príncipe no contexto da mesma academia artística, onde, logo no ano seguinte, passa a exercer funções de professor. Para além da sua ligação à academia romana, Pietro Bracci integrou igualmente, a partir de 1753, a Congregação dos Virtuosos da Terra Santa (de Santa Maria ad Martyres, Panteão de Roma) e foi ainda membro da Academia Clementina de Bolonha (desde 1763).

Pietro Bracci veio a falecer em Roma, no ano de 1773, com o estatuto de um artista plenamente reconhecido e consagrado⁷.

⁷ Acerca de Pietro Bracci cf. Kurt von DAMARUS, *Pietro Bracci*, Estrasburgo, Heitz, 1915, Costanza GRADARA, *Pietro Bracci Scultore Romano 1700 – 1773*, Milão-Roma, Alfieri & Lacroix, 1920, Vittorio MOSCHINI, “Sculptura Barocca in Roma dopo il Bernini”, in *La Cultura*, Vol. II, Fasc. 8, 15 Jun. 1923, p. 352, Valerio MARIANI, *Pietro Bracci*, in G. GENTILE, C. TUMMINELLI, (dir. de), *Enciclopedia Italiana*, Vol. 7, Milão, Istituto Treccani, 1932 – 1952, p. 643, Luís Xavier da COSTA, *As Belas Artes Plásticas em Portugal Durante o Século XVIII*, Lisboa, J. Rodrigues e Cia. Editores, 1934, p. 42, Costanza Gradara PESCI, “Artisti Romani all’Estero. Due Opere dello Scultore Pietro Bracci in Portogallo”, in *Roma*, N° XVI, Jun. 1938, pp. 1 – 3, Emilio LAVAGNINO, *Il Genio Italiano all’Estero. Gli Artisti in Portogallo*, Roma, La Libreria dello Stato, 1940, pp. 98 – 99, A. Ayres de CARVALHO, *A Escultura em Mafra*, Mafra, Edição do Autor, 1950, pp. 20-21, Rudolf WITTKOWER, *Arte e Architettura in Italia 1600 – 1750*, Turim, Einaudi, 1993, pp. 275, 314, 385, 387, 398 e 399 (1ª ed. 1958), Édouard BÉNÉZIT, *Dictionnaire Critique et Documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, Vol. II, s.l., Librairie Grund, 1966, p. 94, Carlo Galassi PALUZZI, *La Basilica di S. Pietro*, Bolonha, Cappelli Editori, 1975, pp. 283 – 284, Hanns GROSS, *Roma nel Settecento*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1990, pp. 418 – 420, Pier Paolo QUIETO, *op. cit.*, p. 81, Daniella GALLO, *Pietro Bracci*, in Jean-Philippe BREUILLE, (dir. de), *Dictionnaire de la Sculpture*, Paris, Larousse, 1992, p.81, Jennifer MONTAGU, *D. João V and Italian Sculpture*, in AAVV, *The Age of the Baroque in Portugal*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1993, p. 84, José Fernandes PEREIRA, *op. cit.*, pp. 250 – 251, Maria Margarida CALADO, *Arte e Sociedade na Época de D. João V*, (Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa),

Quanto às obras de Pietro Bracci em Mafra, serão de sua autoria as duas estátuas da galilé da basílica figurando S. Pedro Nolasco e S. Felix de Valois, as quais, aliás, constam desde logo numa referência, relativa ao ano de 1730, no diário do artista : “*Due statue di altezza palmi 13 fatte per il Re di Portogallo e mandate a Lisbona rappresentanti S. Pietro Nolasco e S. Felice di Valois.*”⁸. Através da leitura da mesma fonte, é-nos dado saber que com a realização destas duas estátuas dispendeu o artista (essencialmente com materiais necessários à sua execução) 255 escudos romanos⁹. Mas certamente mais interessante seria saber quanto terá sido pago pela Coroa portuguesa por essas estátuas a Pietro Bracci. Note-se a propósito que o mesmo escultor, poucos anos mais tarde (1733 / 1734), recebia dos Corsini 400 escudos romanos por um relevo de mármore para a capela da família na basílica de S. João de Latrão, enquanto que figuras de vulto para essa capela eram, nos mesmos anos, pagas a cerca de 700 escudos (cada), a escultores como Giuseppe Lironi, Giovanni Battista Maini, Carlo Monaldi, Giuseppe Rusconi e Filippo della Valle, todos artistas igualmente com obras em Mafra.

Quanto aos custos das estátuas de Bracci para Mafra – enquanto se não encontra informação directa – podem tão-somente fazer-se alguns cálculos. Sabemos, por exemplo, que, em Setembro de 1732 chegaram a Lisboa dezanove estátuas – onze esculpidas em Florença e oito em Carrara (logo, nenhuma destas realizadas por Bracci; consideremos assim a circunstância e os valores apenas a título de exemplo) –, pelas quais dispendeu a Coroa portuguesa uma quantia um pouco superior a 13.000 escudos¹⁰, o que dá sensivelmente o montante de 700 escudos por unidade. Tal permite-nos concluir que esta seria provavelmente a quantia então correntemente paga pela realização de uma estátua de mármore da dimensão daquelas que agora nos ocupam, cujas diferenças existentes não se registam tanto ao nível das dimensões (apesar daquelas que animam a fachada e das que ladeiam a porta principal da basílica, na galilé, serem indiscutivelmente maiores do que as restantes, o que implicava um maior gasto com matéria-prima e outros materiais) mas sim mais ao nível dos acabamentos, consoante se tratem de peças de exterior ou de interior.

Vol. I, Lisboa, 1995, pp. 159 – 160 (texto policopiado), Robert ENGGASS, *Lo Stato della Scultura in Roma nella Prima Mettā del Settecento*, in Sandra Vasco ROCCA, Gabriele BORGHINI, (dir. de), *Giovanni V di Portogallo e la Cultura Romana del suo Tempo*, Roma, Àrgos Edizioni, 1995, p. 433 e Jennifer MONTAGU, *João V e la Scultura Italiana*, in Sandra Vasco ROCCA, Gabriele Borghini, (dir. de), *op. cit.*, p. 387.

⁸ Cit. in Costanza Gradara PESCI, “Artisti Romani all’Estero. Due Opere dello scultore Pietro Bracci in Portogallo” (...), p. 2 ; a mesma questão havia já sido referida na obra de 1920 da mesma autora – Costanza GRADARA, *Pietro Bracci Scultore Romano (1700 – 1773)*, (...), pp. 25 – 26 – mas julgando então que as duas estátuas se tivessem perdido, destruídas pelo terramoto de 1755 ; note-se ainda que os desenhos que se publicam no texto de 1938 não correspondem às estátuas de Bracci em Mafra, cf. a este respeito Jennifer MONTAGU, *João V e la Scultura Italiana*, (...), p. 405.

⁹ Cf. Costanza Gradara PESCI, *op. cit.*, p.2.

¹⁰ Cf. Teresa Leonor M. VALE, *op. cit.*, Parte I, Cap. 2.



1. São Pedro Nolasco, Pietro Bracci
Basilica de Nossa Senhora e Santo António
de Mafra



2. Santa Isabel da Hungria, Giovanni
Battista Maini Basilica de Nossa Senhora e
Santo António de Mafra

Ainda quanto às obras de Bracci em Mafra, deve referir-se que a atribuição, efectuada por Ayres de Carvalho ¹¹, da estátua de S. João da Mata a este escultor romano, nos parece, por várias razões, pouco aceitável, designadamente: a estátua não surge referenciada no (bastante minucioso) diário do artista, enquanto as outras duas o são claramente. Por outro lado, uma observação cuidada e uma análise estilística da estátua permitira, logo em 1959, a Hugh Honour propor uma atribuição a Filippo della Valle, a qual surge recentemente confirmada por Jennifer Montagu e que nos parece também a nós completamente verosímil, não só por questões estilísticas mas também documentais, aspecto que adiante retomaremos mais detalhadamente, quando nos ocuparmos de della Valle.

As obras realizadas por Pietro Bracci, no início da década de 30 do século XVIII, para a basílica de Mafra, surgem, no contexto da globalidade da sua obra, após as primeiras peças significativas – entre as quais se contam o monumento fúnebre do cardeal Fabbriuzio Paolucci, erigido na igreja romana de S. Marcello al Corso, em 1726 – e precedendo as encomendas mais importantes, das décadas de 40 e 50, como o monumento fúnebre do cardeal Giuseppe Renato Imperiali (c. 1741, igreja de Sant’Agostino, Roma) e, sobretudo, as estátuas monumentais de S. Norberto, S. Jerónimo Emiliano e S. Vicente de Paula (1755), para a basílica Vaticana.

¹¹ Ayres de CARVALHO, *op. cit.*

IV. Giovanni Battista MAINI

Nascido numa aldeia da Lombardia, em 1690, e falecido em Roma, no ano de 1752, Giovanni Battista Maini¹² começou por ser discípulo de Giuseppe Rusnati (? – 1713) em Milão. A ida para Roma ter-se-á verificado em 1708/1709, sendo depois discípulo de Camillo Rusconi, em cujo *atelier* permaneceu até 1725.

Em 1728 já era membro da Academia de S. Lucas e, no ano de 1746, ascendeu ao estatuto de Príncipe da mesma academia romana.

A sua primeira grande obra foi certamente o monumento fúnebre de Inocêncio X, realizado, entre 1729/30 para a igreja romana da família Pamphili, Sant'Agnese in Agone. Pouco depois, é uma outra família poderosa – sobretudo na década de 30 do século XVIII, em que um dos seus membros se sentava na cátedra de S. Pedro –, os Corsini, a requerer os serviços de Maini para a capela familiar em S. João de Latrão. Aí Giovanni Battista Maini realiza, para além da grande estátua bronzea do pontífice Clemente XII, todos os elementos do monumento fúnebre do cardeal Neri Maria Corsini (figuração do sepultado, alegorias da Dor e da Religião).

Em Mafra, Maini é autor certo de duas estátuas – as dos arcanjos S. Gabriel e S. Miguel –, as quais se encontram assinadas e datadas, respectivamente de 1731 e 1732. Como inspiração destas estátuas são facilmente identificáveis os dois anjos esculpidos por Gianlorenzo Bernini para a ponte Sant'Angelo mas que, por vontade do papa Alexandre VII, não foram colocados no local a que haviam sido destinados e assim acabaram por ficar na igreja de Sant'Andrea delle Fratte. Com efeito, do ponto de vista compositivo, o *S. Gabriel* de Maini filia-se claramente no *Anjo com a Inscrição INRI* de Bernini.

Como obras compositivamente muito próximas, ainda que posteriores (datam de meados do século), reconhecem-se os anjos realizados por Pietro Bracci para a balaustrada do altar da Anunciação no transepto da igreja de Sant'Ignazio e aqueles esculpidos por Bernardino Ludovisi, para o fronteiro altar de S. Luís Gonzaga, na mesma igreja romana da Companhia de Jesus, sendo que um destes últimos apresenta uma solução compositiva muito próxima do *S. Gabriel* de Mafra.

Para além destas obras, Ayres de Carvalho atribui ao escultor lombardo outras duas estátuas da fachada da basílica, as de Santa Clara e Santa Isabel da

¹² Acerca de Giovanni Battista Maini cf. Vittorio MOSCHINI, *op. cit.*, p. 351, Giovanni Battista Maini, in G. GENTILE, C. TUMMINELLI, (dir. de), *Enciclopedia Italiana*, Vol. 21, (...), p. 956, Luís Xavier da COSTA, *op. cit.*, pp. 26 e 42, Emilio LAVAGNINO, *op. cit.*, pp. 99, A. Ayres de CARVALHO, *op. cit.*, p. 16, Rudolf WITTKOWER, *op. cit.*, pp. 314, 384, 387, 390 e 398, Édouard BÉNÉZIT, *op. cit.*, Vol. 5, p. 703, Pier Paolo QUIETO, *op. cit.*, pp. 77 e 81, AAVV, *Triomphe du Baroque*, Bruxelas, Fondation Europolia Internacional, 1991, p. 302, Jennifer MONTAGU, *D. João V and Italian Sculpture*, (...), pp. 84 – 85, José Fernandes PEREIRA, *op. cit.*, pp. 251 – 252, Maria Margarida CALADO, *op. cit.*, Vol. 1, p. 153, Robert ENGGASS, *Lo Stato della Scultura a Roma nella Prima Mettá del Settecento*, (...), pp. 425 – 428 e Jennifer MONTAGU, *João V e la Scultura Italiana*, (...), pp. 387 e 400 – 401.

Hungria¹³, atribuições que a investigação recente veio confirmar¹⁴. Com efeito, uma carta escrita desde Lisboa a 28 de Maio de 1745, que procedia à encomenda de um relevo – em bronze dourado, figurando a Virgem com o Menino (cremos que destinado à capela de S. João Baptista da igreja de S. Roque de Lisboa) –, cujo modelo deveria ser realizado precisamente por Maini, reporta-se às obras que aquele escultor romano esculpira para Mafra alguns anos antes: “*Il modello di detta Lamina si ordina, che lo faccia il signore Giovanni Battista Maini, essendosi egli portato molto bene nelle due Angeli S. Gabriele, e S. Michele, e nella signora Isabella Regina d’Ungaria, che fece per la Chiesa di Mafra, e per le altre statue principalmente quella di S. Filippo Neri che fece in S. Pietro (...)*.”¹⁵.

Por outro lado, também recentemente a investigação desenvolvida por Jennifer Montagu, revelou um documento que permite constatar que, em 1770, o escultor Innocenzo Spinazzi, em tempos discípulo de Maini, procedeu à entrega de alguns modelos de terracota, entre os quais se contavam “*Due figure di greta cotta rappresentanti S. Chiara e S. Elisabeta Regina di Portogallo (sic) di Maini dell’altezza di palmi 3 circa*.”¹⁶. Note-se que a menção, errada, a Santa Isabel de Portugal, e não a Santa Isabel da Hungria, ter-se-à ficado decerto a dever a uma confusão com o país de destino das esculturas.

Pode assim concluir-se que Maini terá realizado para Mafra quatro estátuas, duas destinadas à fachada e outras duas ao interior da basílica.

Porém, uma outra pequena questão se pode colocar ainda relativamente à contribuição de Giovanni Battista Maini para a componente escultórica de Mafra, pois, através de uma carta do artista para seu irmão Melchiorre, datada de 17 de Março de 1732, é-nos dado saber que o mesmo se ocupava precisamente então com a elaboração de “*un’altro modello per la statua di Portogallo*”¹⁷. De que estátua se trataria é a questão que se coloca. Não seria certamente o S. Gabriel, assinado e datado de 1731, poderia ser o S. Miguel, que surge datado de 1732, tal implicaria a sua conclusão ainda nesse ano o que parece possível, tendo em conta que esta menção de Maini é feita no mês de Março. Por outro lado, se a ordem de prioridades de Lisboa foi respeitada – primeiro as estátuas a colocar na fachada e de seguida, sucessivamente, aquelas destinadas à galilé, às capelas sob as torres, às capelas que ladeiam a capela-mor e às restantes capelas laterais à nave central – as duas estátuas da fachada teriam de ser anteriores e já se encontrariam então prontas.

No âmbito da obra de Maini, é às estátuas executadas para Mafra, que se sucedem algumas das peças mais importantes da sua carreira, entre as quais se reconhecem designadamente o S. Filipe de Neri e o S. Francisco de Paula, destinados à basílica de S. Pedro do Vaticano.

¹³ Cf. A. Ayres de CARVALHO, *op. cit.*, p. 16.

¹⁴ Cf. Jennifer MONTAGU, *João V e la Scultura Italiana*, (...), pp. 398 – 401.

¹⁵ BIBLIOTECA DA AJUDA, Ms. 49-VIII-29, fl. 64 v.

¹⁶ ARCHIVIO DI STATO DI ROMA, *Camerale Diverse*, II, Antichità e Belle Arti, B. 9, Fasc. 226, N° 1.807, cit. por Jennifer MONTAGU, *João V e la Scultura Italiana*, (...), p. 401.

¹⁷ Documento citado (sem referência arquivística) por Jennifer MONTAGU, *João V e la Scultura Italiana*, (...), p. 401.

V. Filippo della VALLE

Certamente a figura maior entre os florentinos que trabalharam para Mafra, **Filippo della Valle** (Florença, 1698 – Roma, 1768)¹⁸, partilha com Pietro Bracci (e de certa forma também com Maini) o protagonismo no contexto de toda a produção escultórica italiana da primeira metade do *settecento*. Todavia, e como nota Robert Enggass, as obras de ambos apresentam significativas diferenças, considerando que Filippo della Valle, apesar de não se constituir como brilhante retratista, é autor de figuras femininas dotadas de um sentido de elegância e graça juvenis, completamente desconhecidas à linguagem escultórica de Bracci¹⁹. Aliás, Rudolf Wittkower, definia della Valle como um dos escultores mais fascinantes e poéticos do *settecento* romano²⁰.

Sobrinho e, naturalmente, discípulo de Giovanni Battista Foggini (1652 – 1725), Filippo della Valle iniciou a sua formação artística nos ambientes florentinos. A sua ida para Roma, em 1725 – certamente relacionada com a morte do tio, ocorrida neste ano – significa uma sua abertura à diversidade de tendências do *settecento* romano, tendo sido discípulo de Camillo Rusconi durante três anos, até ao falecimento deste, em 1728, data em que della Valle abre a sua própria oficina.

Esta sua fixação na cidade pontifícia foi, segundo alguns autores, responsável por uma romanização do seu discurso escultórico, porém, quanto a nós, a matriz florentina nunca deixou de ser perceptível na sua obra.

Logo no ano de 1725 participa e vence, juntamente com Pietro Bracci, o primeiro prémio do Concurso Clementino da Academia de S. Lucas, com um

¹⁸ Acerca de **Filippo della Valle** cf. BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE (FLORENÇA), Mss. Palat. 565, (Francesco BALDINUCCI, *Vite dei Pittori...*) e Mss. Palat. 1.377 – 1.381 (Francesco Maria Niccolò GABBURRI, *Vite...*), Vittorio MOSCHINI, *op. cit.*, p. 356, Vincenzo GOLZIO, *Filippo della Valle*, in G. GENTILE, C. TUMMINELLI, (dir. de), *Enciclopedia Italiana*, Vol. XXXIV, (...), p. 298, A. Ayres de CARVALHO, *op. cit.*, p. 17, Rudolf WITTKOWER, *op. cit.*, pp. 385, 387, 398 e 399, Hugh HONOUR, “Filippo della Valle”, in *The Connoisseur*, Vol. CXLIV, Nº 581, Nov. 1959, pp. 172 – 179, Édouard BÉNÉZIT, *op. cit.*, Vol. 8, p. 406, Valentino MARTINELLI, “Un Bozzetto in Terracotta di Filippo della Valle per una Statua di Clemente XII Corsini”, in *Bolletino dei Musei Comunali di Roma*, Vol. XVI, Nº 1 – 4, 1969, pp. 1 – 12, Carlo Galassi PALUZZI, *op. cit.*, p. 283, Vernon Hyde MINOR, “Filippo della Valle Memorial to Sampaio : an Attribution Resolved”, in *The Burlington Magazine*, 117 (871), Out. 1975, pp. 659 – 663, Vernon Hyde MINOR, *The Roman Works of Filippo della Valle*, Lawrence, University of Kansas, 1976 ; Vernon Hyde MINOR, “Della Valle and Giovanni Battista Grossi Revisited”, in *Antologia di Belle Arti*, Nº 7 – 8, 1978, pp. 233 – 247, Vernon Hyde MINOR, “Della Valle Last Commission”, in *The Burlington Magazine*, 112 (922), Jan. 1980, pp. 60 – 61, Vernon Hyde MINOR, “Filippo della Valle as Metalworker”, in *Art Bulletin*, Nº 66, 1984, pp. 511 – 514, Pier Paolo QUIETO, *op. cit.*, p. 82, Hanns GROSS, *op. cit.*, pp. 419 – 420, Jennifer MONTAGU, *D. João V and Italian Sculpture*, (...), p. 84, Danielle GALLO, *Filippo della Valle*, in Jean-Philippe BREUILLE, (dir. de), *Dictionnaire de la Sculpture*, (...), p. 554, José Fernandes PEREIRA, *op. cit.*, p. 251, Maria Margarida CALADO, *op. cit.*, Vol. 1, pp. 154 – 155, Robert ENGGASS, *Lo Stato della Scultura a Roma nella Prima Metà del Settecento*, (...), pp. 434 – 436 e Jennifer MONTAGU, *João V e la Scultura Italiana*, (...), pp. 387 – 388 e 405 – 407.

¹⁹ Cf. Robert ENGGASS, *Lo Stato della Scultura a Roma nella Prima Metà del Settecento*, (...), p. 434.

²⁰ Cf. Rudolf WITTKOWER, *op. cit.*, p. 228.



3. São Jerónimo, Filippo della Valle
Basilica de Nossa Senhora e Santo António
de Mafra



4. São João da Mata, Filippo della Valle
Basilica de Nossa Senhora e Santo António
de Mafra

relevo (em terracota) de temática bíblica. Cinco anos mais tarde, em 1730, era já membro da academia romana e, em 1752, ascendeu ao estatuto de Príncipe no seio da mesma.

No início da década de 30 Filippo della Valle conta-se entre o grupo de escultores que se encontra empenhado na realização da componente escultórica da capela Corsini da basílica de S. João de Latrão, para a qual esculpe uma alegoria da *Temperança* (acompanhada de dois *putti*) – frequentemente referenciada como obra paradigmática da corrente do *barocchetto* classicista reconhecível na primeira metade do século XVIII romano. Por este seu trabalho, para a capela familiar dos Corsini, recebe della Valle 700 escudos romanos entre Dezembro de 1733 e Novembro de 1734.

Curiosamente, à execução da *Temperança* da capela Corsini deve ter sucedido imediatamente aquela do S. Jerónimo que della Valle realizou para Mafra e que assinou: *PHILIPUS D' VALLE FIORENTINO, 1733 ROMA*. Trata-se esta obra de uma das mais interessantes entre o conjunto escultórico italiano de Mafra, apresentando uma ousada construção compositiva e um ótimo tratamento fisionómico. O posicionamento do leão remete inevitavelmente para a figuração de Daniel, realizada por Gianlorenzo Bernini, para a capela Chigi da igreja romana de Santa Maria del Popolo.

Porém, embora apenas a estátua de S. Jerónimo pareça estar assinada, alguns autores consideram provável a autoria de Filippo della Valle relativamente a uma outra obra: a figuração de S. João da Mata, que se encontra, jun-

tamente com os outros santos fundadores (ou reformadores) de ordens religiosas, na galilé da basílica de Mafra. Com efeito, é mesmo um texto coevo que nos pode conduzir à ideia de que o *S. Jerónimo* não foi a única obra realizada por Filippo della Valle para Mafra, pois Francesco Maria Nicolò Gabburri, nas suas *Vite*, datáveis de 1734/37, escreve que o escultor florentino tinha “*mandato due statue in Portogallo di marmo per la nuova chiesa di Mafra (...)*.”²¹. Assim, a atribuição do *S. João da Mata* a della Valle parece-nos perfeitamente plausível, sobretudo do ponto de vista estilístico. Logo em 1959, Hugh Honour propõe esta atribuição²², que, recentemente, Jennifer Montagu aceita e confirma através da referência a um *bozzetto* em terracota da estátua de S. João da Mata de Mafra, que anteriormente fora atribuído a Giuseppe Mazza, porque se não efectuara qualquer relação com obras enviadas para Portugal²³.

Quanto à proposta de atribuição, a Filippo della Valle, da estátua do Anjo Tutelar do Reino de Portugal – efectuada por Emilio Lavagnino e A. Ayres de Carvalho – a mesma foi, já na década de 90, invalidada pelo trabalho de Alain Jacobs²⁴, que, pela análise estilística da obra e, sobretudo, pelo reconhecimento e identificação de *bozzetti*, propõe de modo consistente a autoria do belga Laurent Delvaux (1695 – 1778) para a mesma.

No contexto da obra de della Valle, e decorridos poucos anos sobre a execução das estátuas para a basílica de Mafra, outras obras de vulto se reconhecem, nomeadamente a pequena mas notável memória fúnebre de Maria Clementina Sobiesky (1737, igreja de SS. Apostoli, Roma) e, naturalmente, as estátuas de S. João de Deus (1744) e de Santa Teresa de Ávila (1755), destinadas aos nichos monumentais da nave central da basílica Vaticana.

Alguns anos mais tarde, já na década de 50 do século XVIII, Filippo della Valle surgirá de novo ligado ao nosso país, através da realização daquela que será uma das suas últimas obras de relevo, o monumento fúnebre do comendador Manuel Pereira de Sampaio (inicialmente encarregado de negócios e depois embaixador de Portugal em Roma), para a capela de Nossa Senhora da Conceição da igreja de Santo António dos Portugueses em Roma.

²¹ Cf. BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE (FLORENÇA), Mss. Palat. 1.377 – 1.381, Francesco Maria Niccolò GABBURRI, *Vite* (...).

²² Cf. Hugh HONOUR, “Filippo della Valle”, in *The Connoisseur*, Vol. CXLIV, N° 581, Nov. 1959, p. 178.

²³ Cf. Jennifer MONTAGU, *D. João V e la Scultura Italiana*, (...), pp. 405 – 407.

²⁴ Cf. Alain JACOBS, “L’Archange Raphael et l’Ange Tutélaire du Royaume du Portugal Sculptés à Rome vers 1730 – 1732 par Laurent Delvaux. Contribution à l’Étude des Sculpteurs de la Basilique de Mafra”, in *Gazette des Beaux-Arts*, Ano 138, 6° Período, Tomo CXXVIII, Set. 1996, pp. 71 – 90.