

***La Venaria Reale. Palazzo Di Piacere, e Di Caccia* (1674) De Amedeo Di Castellamonte: A influência de estampas de Georges Tasnière em azulejos portugueses (finais séc. XVII-1.^a Metade séc. XVIII)**

Diana Gonçalves dos Santos¹

RESUMO: A produção azulejar portuguesa, nas suas realizações datadas da primeira metade do século XVIII, encontrou nas gravuras do livro ilustrado piemontês *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia*, editado em Turim em 1674, a fonte de inspiração para determinados quadros das suas obras de azulejo, realizadas sob encomenda da clientela eclesiástica ou aristocrática. Ao explorar o tema mitológico de Diana, ou em representações equestres de carácter áulico, o recurso às estampas daquela obra confirma-se por diferentes pintores de azulejo para várias encomendas, embora em ligeira situação de *décalage*. Salienta-se a especial incidência daquela fonte gráfica, a partir da confrontação das gravuras com as representações azulejares, segundo uma análise das estratégias de assimilação da gravura por parte dos diversos intervenientes, tendo como plano de fundo a questão da partilha de repertórios entre membros do mesmo *métier*.

PALAVRAS-CHAVE: Azulejo; gravura; Diana; *Venaria Reale*

ABSTRACT: Portuguese tile production and its works dated from the first half of the eighteenth century found on the prints presented on the piedmont illustrated book *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia*, edited in Turin in 1674, the inspiration to certain pictures of tile works made both to the ecclesiastic and aristocratic clientele. Exploring the mythological theme of Diana or in noble character equestrian representations, the use of those engravings it's a fact, although in a slight *décalage* circumstance, with them being used by different tile painters to several work requests. Appealing to the special incidence of that graphic source, beginning with the comparison between engravings and tile depictions, we will analyze the print assimilation strategies of the different intervenients considering the background question of a shared repertoire among members of the same *métier*.

KEYWORDS: Tile; print; Diane; *Venaria Reale*

¹ Investigadora integrada do CEPES/ Centro de Estudos da População Economia e Sociedade, e colaboradora do ARTIS/ Instituto de História da Arte-Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa-Az/ Rede de Investigação em Azulejo.

RESUMEN: La producción portuguesa de azulejos, en sus logros artísticos que datan de primera mitad del siglo XVIII, encuentra en las ilustraciones de lo libro piemontés *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, y di Caccia*, publicado en Turín en 1674, la inspiración para ciertas representaciones en azulejo, obras hechas tanto a la clientela eclesiástica quiere clientela aristocrática. Ahora explorando el tema mitológico de Diana, ahora en las representaciones ecuestres de carácter áulico, el uso de estos grabados si se confirma, aunque en ligera *décalage*, y confían en ellos diferentes pintores de azulejos para varios pedidos. Se contempla la especial incidencia de la citada fuente gráfica, a partir de la comparación de los grabados con los cuadros de azulejo, y se analiza las estrategias de asimilación de los grabados por los distintos pintores, teniendo como fondo la cuestión del reparto de los repertorios entre los miembros de lo mismo *métier*.

PALABRAS-CLAVE: Azulejo; grabado; Diana; *Venaria Reale*.

1. INTRODUÇÃO

Considerada uma das mais importantes iniciativas editoriais do barroco italiano do século XVII, a obra *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia Ideato dall'Altezza Reale di Carlo Emanuel II, Duca di Savoia, Re di Cipro*, memorando descritivo da autoria de Amedeo di Castellamonte (1610-1683) acerca do pavilhão de caça piemontês da *Venaria Reale*, junto a Turim, assume-se como fonte gráfica de considerável importância para a azulejaria portuguesa produzida entre os finais de Seiscentos e o 2.º quartel da centúria seguinte.

Pioneiro na referência à obra, sob indicação do Rei Humberto II de Itália², João Miguel dos Santos Simões menciona-a no capítulo «Temas iconográficos e suas fontes» publicado no volume dedicado à *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, do seu *Corpus da Azulejaria Portuguesa*³, pelo destaque da sua associação a alguns núcleos da produção azulejar setecentista de Coimbra, em particular os painéis azulejares da escadaria nobre do Solar dos Condes de Anadia (Pais do Amaral) em Mangualde. Reconhece figurações inspiradas nas gravuras da *Venaria Reale*, e alude ainda aos painéis outrora colocados no pátio do Museu Machado de Castro⁴,

² SIMÕES, João Miguel dos Santos – *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. 2ª Edição Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2010 (1ª Edição, 1979), p. 172, nota 458.

³ *Ibidem*, p. 45.

⁴ Segundo o mesmo autor provenientes da Quinta da Conraria (Castelo Viegas, Coimbra). *Idem*, 45.

bem como a azulejos observados no pátio dos *Gerais* no Paço das Escolas⁵, para os quais indica uma cronologia para cerca de 1745⁶.

A confirmação da especial incidência daquela fonte gráfica nos azulejos saídos do centro conimbricense verifica-se na identificação de outros núcleos para além dos mencionados por Santos Simões, caso do revestimento do claustro superior da Sé do Porto (1733-1734), obra do mestre azulejador António Vital Riffarto (1700-atv.1740) produzida em Coimbra, do revestimento dos espaldares dos bancos que rodeiam a fonte do claustro do Convento de Santa Joana em Aveiro (autor desconhecido), e de painéis pertencentes à coleção do Museu Nacional do Azulejo associados à produção coimbrã, recentemente revelados⁷. Notámos também a sua utilização nos núcleos lisboetas do Palácio Duque de Lafões (painéis da escadaria atribuídos ao pintor Gabriel del Barco⁸), Palácio do Marquês de Tancos (*Sala das Damas*, início do século XVIII), Palácio dos Condes de Óbidos (*Sala de Diana*, ca.1720, atribuídos ao Mestre PMP⁹) e do Palácio Marquês de Olhão (*Sala dos Retratos*, ca.1713-1724, Mestre PMP-Bartolomeu Antunes-Domingos Duarte¹⁰). Tanto para o centro conimbricense como para o lisboeta, a utilização das ilustrações do livro seiscentista piemontês verifica-se em especial como suporte à iconografia de Diana (a Ártemis grega) em azulejo, e é também constatado o seu recurso para certas figurações do tipo equestre áulico.

Este caso específico testemunha o recurso a estampas de uma obra com íntima ligação aos Sabóias, família com a qual Portugal manteve

⁵ Dos azulejos atualmente subsistentes no pátio dos *Gerais* do Paço das Escolas, correspondentes no piso 0 a composições de vasos floridos – datados de 1701-1702, da olaria de Agostinho de Paiva (atv.1695-†1734) e assentados por José de Góis (atv.1696-†1731) (CORREIA, Vergílio – *Obras*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1946, vol. 1, p.144; SANTOS, Diana T. F. G. Gonçalves dos – *Azulejaria de Fabrico Coimbrão (1699-1801). Artífices e Artistas. Cronologia. Iconografia*. Tese de doutoramento em História da Arte Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto: [s. n.], 2013, vol. 1, pp. 214-215) – e no piso -1 a painéis figurativos de temática profana, insistentes em cenas de costumes, caça e paisagens – datados entre as décadas de 1770-1780, produção atribuível à Fabrica de Telha da Universidade (atv. 1773-1779)/ Salvador de Sousa Carvalho (ca.1727-†1810) (*Ibidem*, vol. 1, pp. 299-338; 2, 29-53) – não reconhecemos a influência das estampas da *Venaria Reale* nas figurações representadas.

⁶ SIMÕES, João Miguel dos Santos – *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, p. 45.

⁷ Na sequência do projeto *Devolver ao Olhar*, desenvolvido pelo Museu Nacional do Azulejo.

⁸ ARRUDA, Luísa – *Caminho do Oriente – Guia do Azulejo*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998, p.105.

⁹ MECO, José – *O azulejo em Portugal*. Lisboa, Publicações Alfa, 1986, p. 228.

¹⁰ ARRUDA, Luísa – *Caminho do Oriente – Guia do Azulejo*, p. 76; CARVALHO, Maria do Rosário Salema Cordeiro Correia de – *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias – um novo paradigma*. Lisboa: [s. n.], 2012, vol. 3, p. 951.

uma relação diplomática multiseular, ainda que recorridas com algum anacronismo em relação à data de publicação da obra (até cerca de sete décadas depois). Assim questionamo-nos sobre o seu real impacto no meio artístico português de finais de Seiscentos e primeira metade de Setecentos, quais as suas vias de penetração, e, sobretudo, de que modo se deu a partilha de reportórios entre praticantes do mesmo ofício, ora no mesmo centro produtor, ora em centros distintos da mesma realidade nacional?

2.LA VENARIA REALE, PALAZZO DI PIACERE, E DI CACCIA: SOBRE O ENQUADRAMENTO DA FONTE GRÁFICA.

Publicada em 1674, em jeito de memória descritiva da *Reggia di Venaria Reale*, pavilhão de caça mandado erigir pelo Duque Carlo Emanuele II de Sabóia a noroeste da cidade italiana de Turim, *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia* consiste na narrativa detalhada da conceção daquele complexo arquitetónico, dirigido pelo Arquiteto-Conde Amedeo di Castellamonte¹¹, e faz a explanação do seu programa simbólico e apologético da grandeza e magnificiência dos Sabóia, uma das famílias mais influentes da Europa da Época Moderna.

Iniciado em finais da década de 1650, com o decurso das obras a acontecer entre 1658 e 1679, o monumento arquitetónico piemontês da *Venaria Reale* ultrapassa a sua função de infraestrutura de apoio às práticas venatórias para se assumir como memorial evocativo de Carlo Emanuele II e da sua família. Financiado em boa parte pelo investimento pessoal do Duque de Sabóia, que começou por adaptar um velho castelo a pavilhão de caça, transforma-se posteriormente num projeto sumptuário que incorpora o planeamento do burgo próximo ao complexo ducal (no espaço periurbano de Turim), o vasto jardim da *Reggia di Diana*, equipamentos e aposentos complementares, bem como todos os pormenores decorativos no exterior e interiores. O projeto testemunha as relações próximas da corte italiana

¹¹ Filho de Carlo di Castellamonte, arquiteto de Carlo Emanuele I, Amedeo di Castellamonte foi engenheiro militar e arquiteto. Pai e filho trabalharam juntos na reforma e decoração da *Villa Valentino*, a sul de Turim. Engenheiro-Duque em 1639, duque-arquiteto em 1646, superintendente geral das *Fabriche e Fortificazioni* em 1659, conselheiro de estado em 1666, engenheiro-chefe da coroa após 1678 Amedeo teve uma longa carreira ao serviço da Regente Cristina, Carlo Emanuele II e da Regente Giovanna Battista (viúva de Carlo Emanuele II). Ocupou-se com as principais fortificações do Piemonte e de Sabóia, bem como de outros redutos estratégicos do ducado. POLLAK, Martha D. – *Turin 1564-1680: Urban Design, Military Culture, and the Creation of the Absolutist Capital*. Chicago: University of Chicago Press, 1991, pp. 167-168.

com a corte francesa, e espelha a influência exercida pela corte de Luís XIV na prática artística italiana, numa amálgama de estilos que havia de resultar no denominado *estilo piemontês*¹².

A edição impressa em causa sobre aquele complexo é dedicada à Duquesa D. Maria Giovanna Battista de Saboia-Nemours (1644-1724), que casa em 1665 com Carlo Emanuele II (1634-1675), Duque de Sabóia, após a morte da sua primeira mulher, D. Francisca Madalena d'Orléans (1648-1664). A descendência da famosa amante de Henrique II de França, Diana de Poitiers, sai reforçada na gravura de abertura da obra, ao surgir D. Maria Giovanna Battista representada como Diana, intitulada na dedicatória *Diana non favolosa della regal venaria*¹³. A ligação à deusa da caça no programa ideológico do complexo ultrapassa contudo este último aspeto, assim como a sua natural associação à função venatória da infraestrutura, numa lógica associada ao culto da caça exacerbado pela corte de Carlo Emanuele II, como procuraremos elucidar no ponto seguinte.

Sob a forma clássica da exegese arquitetónica, o texto oferece um diálogo ficcionado entre o Arquitecto-Conde Amedeo di Castellamonte (*Conte*), autor do projeto, e o famoso arquiteto romano Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) (*Cavagliere*), como que a reviver a sua passagem por Turim a caminho de Paris, em 1665¹⁴. Na conversa entre os dois interlocutores, os conteúdos vão desde a interpretação do desenho urbano aos divertimentos da corte e à importância do patrocínio na prática arquitetónica. Sempre presente é o paralelo e a assimilação entre as práticas venatórias, as práticas bélicas, e a virtude civil, na linha do pensamento clássico de Xenofonte (*Sobre a caça*, 391-390 a.C.) em que a caça é atividade preparatória da guerra e da virtude civil¹⁵. Mais do que uma simples atividade lúdica, as práticas venatórias são entendidas no contexto das mentalidades do Barroco como prefiguração ritualizada da guerra, com um cerimonial complexo no qual

¹² MACDOUGALL, Elisabeth Blair – *Fountains, Statues, and Flowers: Studies in Italian Gardens of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Washington D. C.: Harvard University, 1994, pp. 146-147.

¹³ «A Madama Reale Maria Giovanna Battista Duchessa di Savoia. Diana non Favolosa della Regal Venaria.» CASTELLAMONTE, Amedeo di – *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia Ideato dall'Altezza Reale di Carlo Emanuel II, Duca di Savoia, Re di Cipro designato, et descritto dal Conte Amedeo di Castellamonte. L'anno 1672*. (nesta edição, gravura aberta por Tasnière sobre desenho de Baroncello). Torino: per Bartolomeo Zapatta, 1674.

¹⁴ POLLAK, Martha D. – *Turin 1564-1680: Urban Design, Military Culture, and the Creation of the Absolutist Capital...* p. 167.

¹⁵ SQUAROTTI, Barberi – *Diana sabauda di Emanuele Tesauo. L'iconografia degli affreschi per la Reggia di Venaria nelle Inscriptiones*. In <https://unito.academia.edu/GiovanniBarberiSquarotti> (2014.03.24; 16h), p.4.

a corte se exhibe no seu esplendor máximo. Este princípio da associação entre a caça e a guerra rege a conceção de todo o complexo, tal como é explícito numa epígrafe colocada no portal principal de entrada, criada por Emanuelle Tesauro (1592-1675), literato ao serviço da corte piemontesa, figura na qual reside a chave de descodificação de todo o programa imagético da *Venaria*:

«LA VENARIA REALE /

Questo à un Genio Guerrier gradito hostello/ delle Caccie Regali / Fondò il secondo Carlo Emanuelo / per avezzar gli strali / Della Dea delle Caccie à quei di Marte, / che la Caccia, e la Guerra è un'istess' arte»¹⁶.

Mais do que simples descrições, na iniciativa editorial de Castellamonte são dadas com grande pormenor explicações¹⁷ sobre o seu projeto arquitetónico, e o texto é ilustrado com gravuras maioritariamente compiladas no final da obra. O compêndio de imagens começa por se apresentar em função do texto, com gravuras de Georges Tasnière (1632-†1704), sobre desenhos de Giovanni Francesco Baroncelli (atv.1672-†1694), incidentes sobretudo em representações associadas à descrição geral do complexo: desde o burgo da *Venaria Reale* idealizada pelo Arquitecto-Conde, à planta, cortes e alçados da nova Igreja da Virgem Maria, panorâmicas e plantas sobre o complexo ducal da *Venaria Reale*, com os vários *cortile* ou o palácio *Reggia di Diana*, e ainda exemplos de esculturas da fachada do palácio, a planimetria e estruturas de equipamentos dos seus jardins, povoados de elementos escultóricos, templetas, fontes e jogos de água, com alguns exemplos em detalhe.

Acabado o texto, segue-se uma coletânea de estampas intitulada «*Architecttura et Ornamenti della Sala del Palazzo della Venaria Reale Reggia di Diana; descritti nell' antecedente relazione al foglio 23 e seguenti.*», dedicada à reprodução das várias representações pictóricas presentes no *gran salone* (salão principal) da *Reggia di Diana* [Fig.1], sala de planta retangular, coração de todo o projeto arquitetónico de Castellamonte, as quais são alvo de uma explicação detalhada no texto.

As gravuras abertas igualmente por Georges Tasnière, e desenhadas por Giovan Battista Brambilla (atv.1674), foram realizadas sobre obras de diversos pintores, representados quer no ciclo da gesta de Diana – pinturas de Jan Miel (atv.1599-1664) – quer nos retratos equestres – de

¹⁶ CASTELLAMONTE, Amedeo di – *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia Ideato dall'Altezza Reale di Carlo Emanuel II, Duca di Savoia*, p. 8.

¹⁷ FAVARO, Sara (Coord.) – *La Reggia di Venaria e i Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea. Catalogo*. Torino: Umberto Allemandi & C., 2007, pp. 128-129.

Charles Dauphin (ca. 1615/1620-1677), entre outros – ou nas panorâmicas venatórias – também de Jan Miel.

Concebido como espaço cénico de sumptuosas receções, festas e bailes, o *gran salone* da *Reggia di Diana*, incorpora um conjunto decorativo encaminhado para uma complexa simbólica de representação, que funde a função venatória do edifício com a função memorial, com os alçados organizados em três registos principais.

Por entre estuques decorativos, num primeiro registo, são projetadas panorâmicas de atividades de caça, e num segundo registo grandes cenas alusivas ao retrato de uma corte jovem e simultaneamente sob forte influência do poder feminino. São colocadas em evidência as figuras de cúpula do Ducado de Sabóia e seus familiares diretos, numa opção pelo retrato equestre em ambiência venatória. Como corolário da estrutura decorativa, ao nível do teto abobadado, representações alegóricas em pintura mural, da autoria de Jan Miel (de ca. 1661-1663), dedicam-se à gesta de Diana, divindade clássica protetora da natureza e dos animais, regente do reino da caça, e protetora do género feminino, numa metáfora moral da vivência laica/ civil.

Em redor do fresco central, com a cena de *Júpiter entrega a Diana o governo dos Bosques*, estrutura-se um diálogo entre emblemas venatórios e cenas da história da deusa da caça incluídas nos medalhões localizados na restante área da abóboda, povoada por meninos, mascarões e guirlandas em estuque. Estas pinturas surgem acompanhadas por aforismos, condicionadas também, tal como aponta Castellamonte¹⁸, pelas diretivas iconográficas propostas por Emanuele Tesauro, humanista e escritor da corte dos Sabóias, atrás mencionado. A importância deste ciclo é valorizada por Castellamonte, pela opção de divulgar através da estampa nove quadros mitológicos [Tab. 1], os quais mantêm fielmente o seu carácter alegórico pela reprodução dos motes latinos.

São também copiadas em estampas dez das doze grandes telas com os retratos equestres de vários membros dos Sabóias [Tab. 2], conjunto pictórico da autoria de diferentes artistas ativos na corte piemontesa, realizados entre 1658 e 1663, originalmente numa disposição que partia do

¹⁸ CASTELLAMONTE, Amedeo di – *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia Ideato dall'Altezza Reale di Carlo Emanuel II, Duca di Savoia*, p. 8.

retrato de Carlo Emanuele II e sua mãe Cristina de França, enquadradas por estuques com troféus de caça sustentados por ermes e sátiros.

TABELA 1 – GRAVURAS DE GEORGES TASNIÈRE COM A GESTA DE DIANA a partir das pinturas de Jan Miel (atv.1599-1664) no grande salão da *Reggia di Diana* na *Venaria Reale*

REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA (indicação de Castellamonte de acordo com Emanuele Tesauro em <i>Inscriptiones</i>)	LEGENDA/ MOTE
Júpiter entrega a Diana o governo dos bosques	<i>Delle caccie ti dono il sommo impero</i>
A punição de Calisto [Fig.2]	<i>Calisto punita / O non prometti o non mancar di fede</i>
A punição de Actéon [Fig.3] (A Metamorfose de Actéon)	<i>Atteone punito / Can uvol troppo veder vede il suo male</i>
A Libertação de Britomártis [Fig.4]	<i>Britomarte liberata / Á chi al nume é fedel fedele é il nume</i>
Morte da mulher fenícia de Sidão, filha de Áribas, serva de Ctésio	<i>Rubatrice di Diana Affogata / Folle ruba le tazze e beve il mare</i>
Duelo de Diana e Juno	<i>Diana e Giunone duellano / Chi vuole chi non vuole chi sta vedendo</i>
Diana mata o leão faminto no ataque a Baco adormecido [Fig.6]	<i>Soccorre anco al nimico un cor gentile</i>
Ampelo caindo do touro	<i>Ampelo precipitato dal Toro / Cio che mi fa superbo e il mio castigo</i>
Captura do tigre feroz com o auxílio de Opis nos Bosques da Arménia	<i>Piu che la forza un bell Inganno é in pregio</i>

TABELA 2 – GRAVURAS DE GEORGES TASNIÈRE COM OS RETRATOS EQUESTRES DOS SABÓIAS

a partir das pinturas de vários autores no grande salão da *Reggia di Diana* na *Venaria Reale*

PROTAGONISTAS	LEGENDA	AUTOR (pintor)
Carlo Emanuele II, Duque de Sabóia; Cristina de França (Maria Cristina de Bourbon, sua mãe), Duquesa de Sabóia	<i>Carlo Em. II Duca di Savoia . Christina di Francia Duchessa di Savoia</i>	Balthasar Mathieu
Francisca de Valoys, Duquesa de Sabóia; Maria Joana Battista de Sabóia, Duquesa de Sabóia (consortes) [Fig.8]	<i>Francesca di Valoys Duchessa di Savoia . Maria Gioanna Battista di Savoia Duchessa di Savoia</i>	Charles Dauphin
A princesa Ludovica Maria de Sabóia (irmã de Carlo Emanuele II); Francisca Maria Cacherana, Condessa de Bagnasco	<i>La principessa Ludovica Maria di Savoia . Francesca Maria Cacherana Contessa di Bagnasco</i>	Charles Dauphin
Margarida de Sabóia, Duquesa de Parma (irmã de Carlo Emanuele II); Margarida de Marete di Loicey Condessa de Villafatetto	<i>Margherita di Savoia Duchessa di Parma . Margherita di Marete di Loicey Contessa di Villafatetto</i>	Esprit Grandjean

TABELA 2 – GRAVURAS DE GEORGES TASNÌÈRE COM OS RETRATOS EQUESTRES DOS SABÓIASa partir das pinturas de vários autores no grande salão da *Reggia di Diana* na *Venaria Reale*

PROTAGONISTAS	LEGENDA	AUTOR (pintor)
Henriqueta Adelaide de Sabóia, Duquesa eleitoral da Baviera (irmã de Carlo Emanuele II); Fernando Maria Duque eleitor da Baviera	<i>Henrieta Adelaide di Savoia Duchessa elettorale di Baviera . Ferdinando Maria Elettore e Duca di Baviera</i>	Jan Miel
Isabel Maria Francisca de Sabóia Rainha de Portugal; Giovanna Francesca d'Estrade	<i>Elisabetta Maria Francesca di Savoia Regina di Portogallo Gio: Francesca d'Estrade</i>	Giorgio Sandri Trotti di Mombasiglio
Cristina de Fleury, Marquesa de S. Giorgio (<i>La Fiorita</i> , dama de honor da Duquesa de Sabóia); Emanuele Felisberto de Saboia (o <i>mudo</i>), Príncipe de Carignano	<i>Cristina di Fleury March. Di S. Giorgio. Em. Filiberto di Savoia Principe di Carignano</i>	Charles Dauphin
Claudia Margarida Scaglia di Ver-rua, Marquesa de Marro; Ludovica Maia S. Martino d'Aglié, Marquesa de S. Mauritio	<i>Claudia Margherita Scaglia di Verrua Marchesa del Marro . Ludovica Maia S. Martino d'Aglié Marchesa di S. Mauritio</i>	Bartolomeo Caravoglia
Catarina Isnarda Marquesa de Caluso; Delibera Elionora S. Martino di Paretta, Marquesa de Rodi	<i>Caterina Isnarda March. Di Caluso . Delibera Eleonora S. Martino di Paretta March. Di Rodi</i>	Balthasar Mathieu
Catarina Inês Provana, Condessa de Rivalta; Francisca de Lucinge de Noyer	<i>Caterina Agnese Provana Contessa di Rivalta . Francesca de Lucinge de Noyer</i>	Giorgio Sandri Trotti di Mombasiglio

[Fig.9]

De igual modo, das dez pinturas centradas no tema da prática venatória, nas *seis maneiras de caçar os diversos animais*¹⁹, datadas de 1658, da autoria do artista flamengo Jan Miel (1599-1663), Castellamonte reproduz nove através das gravuras de Tasnière [Tab. 3]. É clara a especial evidência dada à *caça ao cervo*, animal que constitui um dos símbolos de Diana, considerado preza nobre por excelência da arte venatória.

¹⁹ «[...] sono dipinte le sei maniere di Caccie di diversi Animali, nelle quali soul' esercitarsi S.A.R., come del Cervo, dell'Orso, del Cinghiale, del Lupo, della Volpe, e del Lepre [...]». CASTELLAMONTE, Amedeo di – *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia Ideato dall'Altezza Reale di Carlo Emanuel II, Duca di Savoia*, p. 31.

TABELA 3 – GRAVURAS DE GEORGES TASNIÈRE COM CENAS DE CAÇA a partir das pinturas de Jan Miel (atv.1599-1664) no grande salão da *Reggia di Diana* na *Venaria Reale*

TEMA VENATÓRIO

Caccia del Cervo (Caça ao Veado)

Morte del Cervo (Morte do Veado)

Caccia dell’Orso (Caça ao Urso)*Caccia del Cinghiale* (Caça ao Javali)*Caccia della Volpe* (Caça à Raposa)*Caccia della Lepre* (Caça à lebre)*L’andar al bosco* (O movimento na floresta)*L’Assemblea* (A assembleia)*Il Lasciar correre* (O deixar correr)

A edição de Castellamonte terá chegado a Portugal, com grande probabilidade²⁰, por via de D. Maria Francisca Luísa Isabel de Saboia (1646-1683)²¹, consorte de D. Pedro II (1648-1706) desde 1668. Segunda filha de Carlos Amadeu de Saboia (1624-1652) e de Isabel de Vendôme, ou de Nemours, era irmã da própria Duquesa de Saboia-Nemours, D. Maria Giovanna Battista, evocada na dedicatória da obra, como referimos atrás. A ligação entre as duas irmãs permaneceu estreita: a título de exemplo, destacamos que quatro anos depois da publicação da obra, entre 1678 e 1682, Portugal e Sabóia, através do apoio claro das duas irmãs, e bênção refreada de Luís XIV, discutiam e saudavam a futura celebração do casamento entre os seus filhos, Vitor Amadeo II, Duque de Sabóia, e D. Isabel Luísa Josefa, princesa de Portugal, sua prima, projeto que contudo não viria a ser consumado, na sequência da quebra do acordo matrimonial²².

²⁰ Não se conhece a sua biblioteca. BRAGA, Isabel M. R. Mendes Drumond, 2011 – Maria Francisca Isabel de Saboia (1646-1683). In BRAGA, Isabel M. R. Mendes Drumond; BRAGA, Paulo Drumond – *Duas Rainhas em Tempo de Novos Equilíbrios Europeus. Maria Francisca Isabel de Saboia. Maria Sofia Isabel de Neuburg*. [Lisboa]: Círculo de Leitores, p.151.

²¹ Como consequência das relações diplomáticas entre a corte portuguesa e Luís XIV de França, D. Maria Francisca Isabel de Sabóia casa em 1666 por procuração com D. Afonso VI, e chega a Portugal no mesmo ano. Alia-se ao seu cunhado D. Pedro de modo a obrigar o rei a abdicar, facto que acontece em 1667. Pedre a anulação do casamento com Afonso VI, e obtém a extinção do vínculo matrimonial por bula papal, ao alegar a impotência do marido para a consumação do matrimónio. Casa depois com D. Pedro II em 1668, e durante a regência de D. Pedro, entre 1668 e 1683, usou o título de Princesa, e volta a ser rainha após a morte de Afonso VI em 1683. Em 1669 dá à luz a infanta Isabel Luísa Josefa de Bragança, de saúde frágil, a qual vem a falecer com apenas 21 anos. D. Maria Francisca viria a falecer em 1683, três meses após a morte do primeiro marido.

²² BRAGA, Isabel M. R. Mendes Drumond – D. Maria Francisca Isabel de Sabóia (1646-1683), Rainha de Portugal. In LOPES, Maria Antónia; RAVIOLA, Blythe Alice (Coord.) – *Portugal e*

É conhecida a ação mecenática de D. Maria Francisca Isabel de Saboia, principal promotora das artes nos reinados de D. Afonso VI e D. Pedro II, a quem se vincula a introdução de modelos franceses no panorama artístico nacional²³. Teve papel ativo no enriquecimento de vários espaços religiosos, sobretudo no plano monástico-conventual, com destaque para as casas de jesuítas, franciscanos e oratorianos. Vejam-se as suas ações de instituição e proteção de várias casas religiosas: fundação do Convento do Santo Crucifixo, ou das Francesinhas (1667), onde foi sepultada; proteção do Recolhimento da Rainha Santa Isabel no Porto (a partir de 1779), para onde ofereceu «a imagem da dita santa para se colocar na capela-mor da sua igreja»²⁴; a Capela de N^a Sr^a da Conceição na igreja da Casa do Noviciado da Companhia de Jesus da Cotovia (onde se mandou sepultar provisoriamente²⁵), entre outros exemplos.

D. Maria Francisca Isabel apreciadora das artes – estão documentadas obras de pintura, escultura²⁶ e revestimentos marmóreos sob o seu patrocínio²⁷ – terá certamente apreciado a edição de Castellamonte, não só pela ligação direta à sua irmã, a qual lhe dá a conhecer uma das mais sumptuárias realizações artísticas encomendadas pelo seu cunhado Carlo Emanuele II, bem como também pelo seu apreço pela caça. Recriação por excelência da aristocracia europeia, este último facto é perceptível pelas múltiplas e frequentes notícias dadas pela *Gazette* parisiense, nas décadas de 1670 e 1680, das suas estadas em Salvaterra de Magos e Almeirim, onde se ocupava em passeios a cavalo e idas à caça com D. Pedro²⁸.

Apesar de não confirmada a via de penetração da fonte gráfica, certa é a sua utilização na azulejaria portuguesa a partir da transição do século XVII-XVIII, e durante todo o reinado de D. João V, sobretudo no que toca

o Piemonte: A Casa Real Portuguesa e os Sabóias. Nove séculos de Relações Dinásticas e Destinos Políticos (XII-XX). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, pp. 190-200.

²³ SIMÕES, João Miguel Ferreira Antunes – *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II: ambientes de trabalho e mecânica do mecenato*. Lisboa: [s.n.], 2002. Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, vol. I, p.202.

²⁴ BRAGA, Isabel M. R. Mendes Drumond – *Maria Francisca Isabel de Saboia (1646-1683)*, p.152.

²⁵ *Idem*, p.155.

²⁶ Para além da encomenda de escultura, está também documentado que apreciava admirar os presépios exibidos nas igrejas pelo Natal. *Idem*, p. 153.

²⁷ SIMÕES, João Miguel Ferreira Antunes – *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II: ambientes de trabalho e mecânica do mecenato*, Vol. I, p.202; BRAGA, Isabel M. R. Mendes Drumond – *Maria Francisca Isabel de Saboia (1646-1683)*, p.152.

²⁸ BRAGA, Isabel M. R. Mendes Drumond – *Maria Francisca Isabel de Saboia (1646-1683)*, pp. 144-146.

à representação de quadros mitológicos associados à gesta de Diana, e também pela sua utilização transformativa em cenas de caráter galante em ambiente venatório.

3. O CONTRIBUTO DA EDIÇÃO DE CASTELLAMONTE PARA UM NOVO ENTENDIMENTO SOBRE O SIGNIFICADO DO TEMA MITOLÓGICO DE DIANA EM CICLOS ICONOGRÁFICOS PROFANOS DA AZULEJARIA PORTUGUESA.

A temática da gesta de Diana na azulejaria portuguesa tem tido uma abordagem sumária, apenas no âmbito do impacto das estampas das *Metamorfoses* ovidianas²⁹ para as suas várias edições, sem, contudo, ter sido efetivamente verificada a escala de impacto dessas gravuras para as representações mitológicas *artemisíacas*, nunca havendo sido considerados os modelos da *Venaria Reale* de Castellamonte para essa iconografia em azulejo³⁰, proposta que agora oferecemos.

A constatação de uma parcial desvinculação à obra de Ovídio, a qual parece total no que toca à influência das estampas das várias edições ilustradas das *Metamorfoses*, obriga a uma revisão do sentido iconológico das representações de Diana, verificadas na azulejaria portuguesa maioritariamente em contexto civil. É através da edição de Castellamonte que se afiguram muito mais claras, e nitidamente vinculadas a um discurso propedêutico e moralizante sobre a vida humana e civil, e em particular centrado na figura do *príncipeps*, totalmente por culpa de Emanuele Tesauro, o mentor do sentido simbólico de toda a componente decorativa do projeto

²⁹ CORREIA, Ana Paula Rebelo – Palácios, Azulejos e Metamorfoses. *Oceanos*. Lisboa: Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimientos Portugueses. Nº 36 / 37 (1998/1999), pp. 179-210; CORREIA, Ana Paula Rebelo – Questões de iconografia e fontes de inspiração. As “Metamorfoses” de Ovídio e a “Eneida” de Virgílio. In FERREIRA-ALVES, Natália (Coord.) – *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003, pp. 81-86; CORREIA, Ana Paula Rebelo – *Histoires en Azulejos: Miroir et mémoire de la gravure européenne. Azulejos barroques à thème mythologique dans l’architecture civile de Lisbonne. Iconographie et sources d’inspiratio*. Tese de Doutoramento apresentada ao Département d’Archéologie et d’Histoire de L’Art – Faculté de Philosophie et Lettres – Université Catholique de Louvain. Louvain: [Ed.Autor, policop.], 2005, 2 volumes; CORREIA, Ana Paula Rebelo – As Metamorfoses de Ovídio na azulejaria barroca portuguesa In NASCIMENTO, A. Aires; PIMENTEL, Maria Cristina (Coord.) – *Ovídio: exílio e poesia. Actas do Colóquio no bimilenário da “relegatio”*. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, 2008, pp. 127-158.

³⁰ Salvo a breve referência de Santos Simões para os dois painéis da escadaria nobre (*A Libertação de Britomartis; Punição de Ácteon*) do Solar dos Pais do Amaral em Mangualde.

da *Venaria Reale*, o qual redefine o sentido mais profundo da temática da gesta de Diana.

Escritor fecundo, historiógrafo, tratadista literário, poeta, dramaturgo, Emanuele Tesauro foi Cavaleiro da Grã-Cruz dos Santos Maurício e Lázaro, membro da Companhia de Jesus com apenas vinte anos, a qual deixa após vinte e quatro anos, por desentendimentos, e padre secular ao serviço dos príncipes de Sabóia-Carignano. Reuniu grande fama à época na cultura europeia, sobretudo pelo sucesso da sua obra mais célebre, *Il Canocchiale Aristotelico* (1654), muito apreciada também pelos literatos portugueses. Torna-se um clássico no século XVIII, e influencia o tratado *Nova Arte de Conceitos* de Francisco Leitão Ferreira (1667-1735), publicado em dois volumes em 1718 e 1721³¹. Entre os conteúdos do *Canocchiane* está um tratado sobre a *Arte Simbólica*, ou seja, sobre a arte figurativa e representativa, em jeito de doutrina estética, sendo claro o interesse por todos os géneros artísticos³².

É Tesauro o grande responsável pelo aparato do efémero na celebração dos vários eventos promovidos pelos Sabóias (festas nupciais, nascimentos e exéquias fúnebres), e também pela idealização dos ciclos decorativos para as residências ducais. Deste modo, e tal como é referido no diálogo de Castellamonte, todas as inscrições, motes e legendas da *Venaria Reale* são invenções poéticas e morais compostas por Tesauro «*con le quali hà dato lo spirito à questi muti corpi di scolture, e di pitture*»³³.

Na obra *Inscriptiones*³⁴, da sua autoria, editada em Turim em 1666, surge a descrição do programa concebido para a grande sala da *Reggia di Venaria*³⁵, elementos que muito esclarecem o seu sentido iconológico. A gesta mítica da deusa da caça é oferecida como exemplo de vida humana e civil, pelos seus ensinamentos exemplares. Deste modo, Tesauro procedeu à moralização do mito e à sua transfiguração alegórica: a dinastia de príncipes caçadores e guerreiros virtuosos dos Sabóias é identificada pela representação de si, do seu brilho e da sua ideologia, com a representação dos mitos venatórios de Diana³⁶.

³¹ SINGER, Maria Cavalloro – Dois teorizadores do Barroco: Emanuele Tesauro e Francisco Leitão Ferreira. *Estudos italianos em Portugal*. Lisboa: Instituto Italiano di Cultura in Portugallo, D.L. Nº 40-41-42 (1980), pp. 410, 412.

³² *Idem*, p. 414.

³³ CASTELLAMONTE, Amedeo di – *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia Ideato dall'Altezza Reale di Carlo Emanuel II, Duca di Savoia*, p. 8.

³⁴ *Inscriptiones quotquot reperiri potuerunt opera & diligentia*.

³⁵ SQUAROTTI, Giovanni Barberi – *Diana sabauda di Emanuele Tesauro. L'iconografia degli affreschi per la Reggia di Venaria nelle Inscriptiones*, p. 3.

³⁶ *Ibidem*, p. 4.

Sob a função moralizante do ciclo, a opção da inclusão de motes a acompanhar as várias representações mitológicas assume-se como parte integrante do aparato, uma vez que esses auxiliam a interpretação do mito naquele contexto específico. O facto de surgirem em italiano e não em latim reforça o princípio da clareza do discurso (contra a opacidade do latim da erudição classicista), e ilustra um verdadeiro tratado moral e civil, constituído pela associação simultânea de imagens e motes³⁷.

No espaço do *gran salone* da *Reggia di Diana* revela-se intencional a correspondência entre o suporte arquitetónico e o esquema iconográfico de disposição dos quadros mitológicos e eruditos. Juntamente com os princípios de simetria e dependência, e a hierarquia implícita dos espaços, Tesauro utiliza a disposição dos ambientes como estrutura ideal para organizar e classificar o catálogo de mitos e histórias exemplares que integram o projeto iconográfico. O ponto fulcral da *Reggia* é a grande sala central, e em seu redor ficam quatro grupos de aposentos: as duas câmaras régias de aparato, à direita e à esquerda do salão central; quatro câmaras angulares; os aposentos de D. Maria Cristina de Bourbon e da sua filha Ludovica (irmã de Carlo Emanuele II); e duas divisões ovais a norte, de ligação entre os dois aposentos. Em função desta subdivisão do espaço corresponde a distribuição dos mitos e restantes figurações, circular em torno da cena central de *Júpiter entrega a Diana o governo dos bosques*³⁸.

A história da gesta de Diana detém um simbolismo ambivalente, ora toma a sua figura como *caçadora casta*, modelo de virtude e castidade, ora como justiceira punitiva na reposição da ordem e respeito pelo poder das divindades do Olimpo.

Na sua faceta punitiva, reúne especial favoritismo a *Metamorfose de Actéon*, cuja morte atroz resulta de ter olhado os corpos nus de Diana e suas ninfas no banho, o qual é punido pela divindade com a sua transformação em cervídeo, alvo fácil de predadores. Outro exemplo é o mito arcádico de Calisto, em que Diana pune a ninfa por esta não ter guardado a virgindade, pela sua transformação em urso, a propósito do seu envolvimento com Zeus (sob a forma de Apolo), do qual nasce Arcade, situação denunciada quando Calisto se despia durante o banho numa fonte acompanhada por Diana e as suas companheiras³⁹. Outros casos de punição associados à

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*, p. 4-5

³⁹ Numa outra versão, a metamorfose de Calisto em urso deveu-se a uma precaução de Zeus, o qual disfarça a sua amante, contudo, Hera vinga a traição ao convencer Artemis a aniquilá-la com uma flecha. Ainda numa outra, Artemis simplesmente decide matá-la por não guardar a

valoração da virgindade são o da proteção de Diana e Apolo face à ameaça do gigante Tício em querer violar a sua mãe Leto, o qual é crivado de flechas até à morte⁴⁰, ou de Oríon aniquilado por Diana na sequência de este a tentar possuir pela força, pelo que envia um escorpião para o morder no calcanhar, de acordo com a versão mais célebre, ou, numa outra versão, pela violação da virgem hiperbórea Ópis, serva da deusa dos bosques⁴¹.

No ciclo do *gran salone* da *Reggia* da *Venaria Reale*, apesar de prevalecer a faceta de Diana punitiva, que repõe a justiça e ordem moral – caso das punições de Calisto [Fig.2], Actéon [Fig.3], Ampelo, ou da mulher fenícia de Sidão – incluem-se também quadros alusivos à sua postura de generosidade e clemência para quem lhe é fiel ou até para com inimigos – *A Libertação de Britomarte* [Fig.4], *Diana mata o leão no ataque a Baco adormecido* [Fig.6] – e ainda cenas respeitantes à versatilidade que demonstra tanto pela força como pela sagacidade – *Captura do tigre arménio com a fiel Opi* –, ou na tenacidade de defender a sua proteção e esfera de influência – *Combate contra Juno*. Em suma, através destes quadros alegóricos evocam-se as virtudes e prerrogativas incumbentes ao bom príncipe e ao bom soberano: Tesouro parece querer destacar a faceta de Diana casta enquanto emblema da virtude e do mais absoluto rigor moral⁴².

Acerca da construção da lenda mitológica de Diana, importa referir que surge em diversas fontes literárias, com maior visibilidade, para além dos clássicos homéricos, *As Metamorfoses* de Ovídio, já mencionadas. Outras compilações mitográficas, manuais, tratados ou dicionários, explanaram sobre os atributos e lendas desta e das outras divindades clássicas, são exemplos obras como a *De natura deorum* (ca.45 a.C.) de Cícero, a *Genealogia Deorum Gentilium* (1360) de Giovanni Boccaccio, ou os tratados *De deis gentium varia et multiplex historia* (1548) de Lílio Gregorio Giraldi, *Mythologiae sive explicationum fabularum* (1551) de Natale Conti, ou *Le Immagini colla sposizione degli Dei degli Antichi* (1556) de Vincenzo Cartari.

Das dez representações iconográficas associadas à gesta de Diana no ciclo pictórico de Jan Miel do *gran salone* da *Reggia* da *Venaria Reale*, apenas duas radicam na fábula ovidiana, as quais funcionam como interpretações alegóricas de tom moralizante, caso da *Punição de Calisto* (*Metamorfoses*

castidade. GRIMAL, Pierre – *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. 5ª ed.. Lisboa: Difel, 2009, p.72.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 447.

⁴¹ *Ibidem*, p. 342.

⁴² SQUAROTTI, Giovanni Barberi – *Diana sabauda di Emanuele Tesouro. L'iconografia degli affreschi per la Reggia di Venaria nelle Inscriptiones*, pp. 6, 15.

II, 409 e seg.) e da *Punição de Actéon (Metamorfoses III, 131 e seg.)*⁴³. As restantes são derivações de narrativas de origem heterogénea.

Provavelmente da *Mythologiae* de Natale Conti, ou de semelhante fonte manualística, deriva a versão do mito de Britomártis – a Dictina, «a jovem da rede»⁴⁴ – em que a ninfa caçadora fica presa numa rede, posteriormente salva por Diana no eminente ataque de uma besta, pelo que faz votos de lhe consagrar um templo⁴⁵.

Das fontes homéricas derivam duas cenas do ciclo. A cena da *morte da mulher fenícia de Sidão, filha de Áribas, serva de Ctésio* é narrada no âmbito da história de Eumeu na Odisseia (*Odisseia*, XV, 403-484), enquanto que o confronto entre Artemis (Diana) e Hera (Juno) – uma a favor e a outra contra Tróia – é descrita na *Ilíada (Ilíada, XXI, 470-496)*⁴⁶.

A cena da *morte de Ampelo*, companheiro de Dionísio, é narrada pelo poeta épico grego Nono de Panópolis na sua *Dionysiaca (Dionysiaca, X, 175 – 430; XI; XII, 1 – 117)*, e respeita à sua punição pela queda fatal num precipício a partir de um touro bravo que ostensivamente havia montado, numa atitude desafiadora de Diana, que enfurecida desencadeia o castigo do jovem ao provocar a picada do tábano de Ate no bovino⁴⁷.

Quanto ao episódio do providencial salvamento de Baco pela sua opositora (por contraste com o deus da embriaguez, Diana é patrona da castidade e do rigor), a qual mata o leão faminto que se preparava para o atacar quando este descansava junto a um pé de videira⁴⁸, apenas se vê esclarecido nas *Inscriptiones* de Tesouro. A mesma ausência de menção nas fontes antigas verifica-se com a cena de *Diana e Opis capturam um tigre com uma rede*⁴⁹.

Os discursos sobre a educação do príncipe na época moderna, com ênfase nas qualidades necessárias ao bom governante, têm como modelo

⁴³ CASTELLAMONTE, Amedeo di – *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia Ideato dall'Altezza Reale di Carlo Emanuel II, Duca di Savoia*, pp. 26-27.

⁴⁴ GRIMAL, Pierre – *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, p. 63.

⁴⁵ CASTELLAMONTE, Amedeo di – *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia Ideato dall'Altezza Reale di Carlo Emanuel II, Duca di Savoia*, p. 27; SQUAROTTI, Giovanni Barberi – *Diana sabauda di Emanuele Tesouro. L'iconografia degli affreschi per la Reggia di Venaria nelle Inscriptiones*, p. 11.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ CASTELLAMONTE, Amedeo di – *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia Ideato dall'Altezza Reale di Carlo Emanuel II, Duca di Savoia*, p. 28.

⁴⁹ CASTELLAMONTE, Amedeo di – *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia Ideato dall'Altezza Reale di Carlo Emanuel II, Duca di Savoia*, p.28; SQUAROTTI, Giovanni Barberi – *Diana sabauda di Emanuele Tesouro. L'iconografia degli affreschi per la Reggia di Venaria nelle Inscriptiones*, p. 12.

as fontes humanistas, que destacam a ideia de um governante justo e misericordioso. Tal como era comum nos discursos de autorrepresentação que a corte fazia (por exemplo, cerimónias de casamento, sermões de exéquias), o discurso de carácter áulico relativo à educação dos príncipes, ou melhor, sobre a natureza do poder, remetia para a autoridade da tradição clássica e aristotélica, e evidenciava as virtudes da justiça, da prudência, da misericórdia, como consequência de uma reflexão sobre as características de uma boa governação.

Neste âmbito, a mensagem ideológica do ciclo da gesta de Diana deve ser lida, na analogia identificada com Diana *a caçadora*, e tal como testemunha o exemplo do ciclo pictórico divulgado pelas estampas da edição de Castellamonte, à imagem da mensagem do principado e da corte dos Sabóias: a apologia da ética civil e política da conceção de poder, e da representação da autoridade soberana, pela cultura dos valores da justiça, sensatez e compaixão⁵⁰.

Não será pois estranha a eleição da narrativa da gesta de Diana para algumas encomendas azulejares realizadas pela clientela aristocrática portuguesa a partir dos finais do século XVII e durante a primeira metade do século XVIII. Verificamos que tanto a nobreza na esfera da corte, como o poder eclesiástico, irão eleger o tema nas suas campanhas de reformação e beneficiação sumptuária dos seus espaços de representação.

A crescente ligação da aristocracia portuguesa à cultura francesa e italiana, através do ambiente de corte dos reinados de D. Pedro II e D. João V, favoreceu o aumento e diversificação de modelos gráficos de suporte às práticas artísticas, oriundos dos principais polos do poder da Europa Barroca, o que permitiu a atualização e renovação dos reportórios temáticos, e possibilitou o conhecimento das realizações artísticas consumadas pela elite europeia na sua mais alta esfera. O impacto da edição de Castellamonte em Portugal, visível na assimilação das estampas que a ilustram pela azulejaria portuguesa, deve portanto ser entendida neste contexto de mimetismo da cultura artística europeia.

⁵⁰ SQUAROTTI, Giovanni Barberi – *Diana sabauda di Emanuele Tesauero. L'iconografia degli affreschi per la Reggia di Venaria nelle Inscriptiones*, p. 15.

4. DA GESTA DE DIANA ÀS REPRESENTAÇÕES EQUESTRES EM AMBIÊNCIA VENATÓRIA: SOBRE O IMPACTO DAS ESTAMPAS DE TASNIÈRE NA AZULEJARIA PORTUGUESA ENTRE FINAIS DE SEISCENTOS E A 1.ª METADE DE SETECENTOS

A influência da fonte gráfica em análise na azulejaria portuguesa, e em especial para a representação do tema mitológico de Diana, confirma-se na possibilidade em reconhecer a influência das estampas publicadas na edição de Amedeo di Castellamonte em obras de azulejo de distintas mãos, associadas quer ao centro lisboeta quer ao centro conimbricense, ativas até à primeira metade de Setecentos. A sua localização recai maioritariamente na arquitetura civil residencial, e surgem também dois casos na arquitetura religiosa [Tab.4].

TABELA 4 – INFLUÊNCIA DAS GRAVURAS DE GEORGES TASNIÈRE EM NÚCLEOS AZULEJARES PORTUGUESES (FINAIS SÉC. XVII-1ª METADE SÉC. XVIII), publicadas em *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia* (1674)

TEMA/ ESTAMPA	NÚCLEO
GESTA DE DIANA: Júpiter investe Diana do reino da Caça	Palácio dos Condes de Óbidos (<i>Sala de Diana</i>), Lisboa
GESTA DE DIANA: A punição de Calisto	Palácio Duque de Lafões, Lisboa Palácio dos Condes de Óbidos (<i>Sala de Diana</i>), Lisboa Palácio Marquês de Olhão (<i>Sala dos Retratos</i>), Lisboa
GESTA DE DIANA: A punição de Actéon	Palácio Duque de Lafões, Lisboa Palácio dos Condes de Óbidos (<i>Sala de Diana</i>), Lisboa Solar dos Pais do Amaral, Mangualde (prod. coimbrã) Convento Santa Joana, Aveiro (prod. coimbrã?) Sé do Porto (claustro superior) (prod. coimbrã)
GESTA DE DIANA: A libertação de Britomártis	Palácio do Marquês de Tancos (<i>Sala das Damas</i>), Lisboa Palácio dos Condes de Óbidos (<i>Sala de Diana</i>), Lisboa Solar dos Pais do Amaral, Mangualde (prod. coimbrã) Sé do Porto (claustro superior) (prod. coimbrã)
GESTA DE DIANA: Morte da mulher fenícia de Sidão, filha de Áribas	Coleção do Museu Nacional do Azulejo (prod. coimbrã)
GESTA DE DIANA: Duelo de Diana e Juno	Palácio Duque de Lafões, Lisboa Convento Santa Joana, Aveiro (prod. coimbrã?)

TABELA 4 – INFLUÊNCIA DAS GRAVURAS DE GEORGES TASNIÈRE EM NÚCLEOS AZULEJARES PORTUGUESES (FINAIS SÉC. XVII-1ª METADE SÉC. XVIII), publicadas em *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia* (1674)

TEMA/ ESTAMPA	NÚCLEO
GESTA DE DIANA: Diana mata o leão no ataque a Baco adormecido	Palácio Duque de Lafões, Lisboa (Diana e o leão; Baco adormecido) Palácio dos Condes de Óbidos (<i>Sala de Diana</i>), Lisboa Convento Santa Joana, Aveiro (Diana e o leão) (prod. Coimbra?) Sé do Porto (claustro superior) (prod. Coimbra)
GESTA DE DIANA: Ampelo caindo do touro	Palácio Duque de Lafões, Lisboa (figura de Ampelo)
GESTA DE DIANA: Captura do tigre arménio com auxílio de Opis	Palácio Duque de Lafões, Lisboa (Diana com a rede de captura)
ESCULTURAS DA FACHADA DA <i>REGGIA DI DIANA</i> : <i>Schiavi mori</i> .	Solar dos Pais do Amaral, Mangualde (prod. Coimbra)
RETRATOS EQUESTRES – vários (1) <i>La principessa Ludovica Maria di Savoia</i> . <i>Francesca Maria Cacherana</i> <i>Contessa di Bagnasco</i> (2) <i>Elisabetta Maria Francesca di Savoia</i> <i>Regina di Portugallo</i> <i>Gio: Francesca d'Estrade</i> (3) <i>Caterina Isnarda March. Di Caluso</i> . <i>Delibera Eleonora S. Martino di Paretta</i> <i>March. Di Rodi</i>	Solar dos Pais do Amaral, Mangualde (prod. Coimbra)
RETRATOS EQUESTRES <i>Francesca di Valoys Duchessa di Savoia</i> . <i>Maria Gioanna Battista di Savoia</i> <i>Duchessa di Savoia</i>	Coleção do Museu Nacional do Azulejo (prod. Coimbra)
RETRATOS EQUESTRES (1) <i>Caterina Agnese Provana Contessa di Rivalta</i> . <i>Francesca de Lucinge de Noyer</i> (2) <i>Francesca di Valoys Duchessa di Savoia</i> . <i>Maria Gioanna Battista di Savoia</i> <i>Duchessa di Savoia</i>	Painel proveniente do claustro superior da Sé do Porto, atualmente integrado na coleção de bens móveis da Rota do Românico (prod. Coimbra)

Para um efetivo entendimento da obra de arte, no qual não se negligencia o contexto sócio-cultural em que se concretizam as realizações artísticas, há que considerar o perfil do encomendador, quando possível. Assim, para o presente caso de estudo é evidente o seu carácter aristocrático: temos desde membros da Casa Real, Cavaleiros da Ordem de Cristo, familiares do Santo Ofício, à elite eclesiástica (membros do cabido portuense) e monástica (freiras do convento de Santa Joana, de alta linhagem).

Já Santos Simões⁵¹ havia sugerido o fornecimento, por parte do encomendador⁵², dos modelos gravados ao azulejador que realizou a obra de azulejo da escadaria nobre do Solar dos Pais do Amaral em Mangualde, datada de cerca de 1745-1750. O autor assinalou a importância das estampas da edição de Castellamonte para a conceção dos painéis que representam *escravos mouros* (os *schiavi Mori* reproduzidos na estampa respeitante às esculturas da fachada da *Reggia di Diana*) aplicados lateralmente à entrada da escadaria, das cenas mitológicas *artemisiacas* da *Metamorfose de Actéon* e da *Libertação de Britomártis*, nos muros laterais do primeiro lance, e ainda dos painéis dos lances e patamares superiores da caixa de escadas que reproduzem a parada equestre dos vários elementos da família do Duque de Sabóia, neste novo contexto desprovidas do seu carácter de retrato, as quais assumem uma preocupação mais decorativa, de simples preenchimento do espaço com uma parada de *amazonas*.

A cena da *Metamorfose de Actéon* segue com grande fidelidade a gravura com o mesmo tema divulgada na obra de Castellamonte, ainda assim mais feliz na sua adaptação ao formato triangular do painel cerâmico, ao invés da cena oposta da *Libertação de Britomártis*: os elementos principais da composição, em primeiro plano, seguem igual disposição e formas, com a devida ressalva das limitações técnicas do pintor de azulejo, o qual não esquece os objetos e pormenores acessórios, como por exemplo, o panejamento de aparato colocado em jeito de dossel sobre Diana, fiel às quebras e enlacs reproduzidas na estampa, apenas com alterações mais visíveis no fundo paisagístico, desenvolvido sobretudo à direita da composição, pelo seu tratamento livre, revelador da rudeza e ingenuidade da técnica pictórica do pintor ceramista.

No caso do Solar dos Pais do Amaral, e dos painéis que observou no pátio do Museu Machado de Castro, em Coimbra, a servir de cornija, provenientes da Quinta da Conraria nos arredores da cidade⁵³, Santos Simões propõe que os azulejadores conimbricenses se tenham servido das estampas da edição de Castellamonte para várias encomendas.

⁵¹ SIMÕES, João Miguel dos Santos – *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, p. 45

⁵² Recordamos que o hipotético encomendador corresponderá a Miguel Paes do Amaral, fidalgo da Casa Real, donatário da vila de Abrunhosa de Tavares e de Vila Mendo, familiar do Santo Ofício, o qual terá dado impulso decisivo na construção do edifício no século XVIII, ou então, ao seu filho Simão Paes do Amaral († 1807) responsável pelo remate da obra arquitetónica e acabamentos. ALVES, Alexandre – O Palácio dos Paes de Amaral, Condes de Anadia, em Mangualde. *Revista Beira Alta*. Viseu: Junta de Província da Beira Alta, Vol. XXXI (1972), p. 79.

⁵³ SIMÕES, João Miguel dos Santos – *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, pp. 45, 172 (nota 458).

Confirmamos este facto ao adicionar os exemplos do núcleo do claustro superior da Sé do Porto, encomenda do cabido portuense a António Vital Riffarto, entre 1733-1734, e dos painéis integrados na coleção do Museu Nacional do Azulejo, de proveniência desconhecida, um de ca.1725, com a representação de uma dama a cavalo acompanhada do seu escravo, que atribuímos a Manuel da Silva (atv.1703-1736), pintor ao serviço da azulejaria coimbrã através da sua colaboração com o oleiro Agostinho de Paiva, e outro alusivo à cena da *Morte da mulher fenícia de Sidão, filha de Áribas*, também de características atribuíveis à produção coimbrã.

António Vital Riffarto, artista de ascendência italiana, serviu-se das estampas de Georges Tasnière para a composição das reservas figurativas de alguns painéis aplicados nos muros da antiga varanda do Cabido portuense (*baranda por cima do claustro*), erguida sobre as arcadas do claustro da catedral. Julgamos haver grande probabilidade de terem sido os membros do Cabido a fornecer a fonte, já que a obra foi realizada em pleno período de *sede vacante* (1717-1741), em que o poder diocesano é efetivamente detido por aqueles. É assim lógica a conceção de um discurso de poder subjacente às representações iconográficas eleitas para a decoração de um espaço sob o seu exclusivo usufruto.

A incidência da temática mitológica foi já percecionada, sobretudo pelo estudo de Fausto Sanches Martins⁵⁴, o qual propõe através da leitura iconográfica dos dois grandes painéis remanescentes *in situ*⁵⁵ nas alas sul e oeste daquele claustro, uma lógica programática associada à simbologia do Quaternário (Quatro Elementos) numa extensão do que claramente se vislumbra nos painéis da sala do cartório (*ante sala do reverendo cabido*)

⁵⁴ MARTINS, Fausto Sanches – *Azulejaria Portuense: História e Iconografia*. Porto: INAPA, 2001, pp. 15-45.

⁵⁵ O revestimento azulejar aplicado no 2.º quartel do século XVIII ocuparia a totalidade das superfícies murárias numa composição à escala monumental, em silhar contínuo, de pintura monocromática a azul, a qual respeitava os ritmos da arquitetura subjacente (vãos de portas e janelas, altura dos bancos corridos na parede oeste) e arrumava as várias cenas representadas numa solução de continuidade através de uma mesma cimalha arquitetónica e um embasamento contínuo. De acordo com registos fotográficos anteriores às intervenções de restauro, realizadas pela DGEMN entre 1932 e 1940, outrora o espaço correspondia a uma varanda coberta (com toda a certeza nas alas sul e norte, e com grande probabilidade na ala oeste), com os muros das alas Norte e Este também revestidos a azulejo. O alçado Este, do lado da igreja, era vazado por grandes janelões, tal como é descrito na documentação da época e testemunham os registos fotográficos (Vd. CRUZ, António – *Os azulejos da Sé do Porto*. Porto: Edição Maranes, 1947, figura 18) e parece indiciar a configuração dos painéis presentemente à guarda da Rota do Românico, que associamos a este núcleo pelas suas características técnicas e formais. SANTOS, Diana T. F. G. Gonçalves dos – *Azulejaria de Fabrico Coimbrão (1699-1801). Artífices e Artistas. Cronologia. Iconografia*: vol. III, pp. 585-598.

dedicados às Quatro Estações e realizados ao mesmo tempo que o conjunto da varanda. Acontece que a identificação das estampas de Tasnière com as cenas respeitantes à gesta de Diana observadas no painel da parede sul, vem esclarecer com mais exatidão os temas representados.

Assim, a cena mitológica que Fausto Martins associa com a alegoria ao elemento Água, a qual segundo a sua interpretação representa *Diana matando o dragão* (Proteu⁵⁶) *sob o olhar de três sátiros*⁵⁷, respeita exatamente ao episódio da *Libertação da ninfa Britomartis*⁵⁸, numa cópia bastante aproximada à gravura respetiva de Tasnière, com algumas alterações executadas pelo pintor de azulejos [Figs.4-5]. Na composição em azulejo sobressai o gosto pela exploração dos detalhes, sobretudo ao nível das fisionomias, dos objetos e figuras acessórias e das texturas. Atente-se, por exemplo, na cópia transformativa dos faunos representados nos planos recuados: enquanto na estampa surgem representados com pouca definição (como que em grisalha), no azulejo são colocados em evidência, com alteração da escala pelo pintor de azulejos, de modo a que se aproximem mais do plano da ação principal, representados com significativo pormenor descritivo.

Do mesmo modo, há que fazer o ajustamento sobre a identificação iconográfica da segunda cena mitológica *artemisíaca*, também segundo o mesmo autor identificada como parte do painel alegórico associado ao elemento Água, que na sua ótica representa *Diana enfrentando o leão* (Proteu) *para defender Endimion adormecido*⁵⁹. Tal como esclarece Castellamonte⁶⁰, por via da teorização de Emanuele Tesauro, a cena corresponde rigorosamente a *Diana matando o leão no ataque a Baco adormecido*, iconografia que tem na figura de Baco grande paralelismo com o tipo iconográfico do pastor Endimion (através da identificação de Diana com Selene, a deusa da Lua), pelo que é compreensível a confusão. Ajuda a uma leitura equivocada o facto de o pintor de azulejo eliminar o pé de videira (atributo que ajudaria à identificação de Baco) observada na estampa [Figs.6-7].

As duas cenas da gesta de Diana eleitas para a varanda do cabido portuense vêm-se assim afastar da interpretação proposta por Fausto

⁵⁶ Segundo a narrativa homérica (*Odisseia* IV, 349 e seguintes), Proteu é uma divindade marinha a quem foi confiado o cuidado das criaturas marinhas de Posídon, com o dom da metamorfose. GRIMAL, Pierre – *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, p. 398.

⁵⁷ MARTINS, Fausto Sanches – *Azulejaria Portuense*, p.41.

⁵⁸ CASTELLAMONTE, Amedeo di – *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia Ideato dall'Altezza Reale di Carlo Emanuel II, Duca di Savoia*, p. 27.

⁵⁹ MARTINS, Fausto Sanches – *Azulejaria Portuense*, p. 41.

⁶⁰ CASTELLAMONTE, Amedeo di – *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia Ideato dall'Altezza Reale di Carlo Emanuel II, Duca di Savoia*, p. 28.

Martins como quadros metafóricos evocativas do elemento Água, via que necessariamente seguiu pela sua associação ao sentido simbólico da composição da reserva figurativa central do grande painel da parede sul, onde está representado o *Cortejo de Neptuno e Anfitrite*. A elucidação da identificação iconográfica dos dois quadros da história de Diana volta a complicar a descodificação iconológica do conjunto. A nossa interpretação mais direcionada para o sentido moralizante de um *discurso de poder* – o qual alude à educação do *príncipe* (os cónegos como os príncipes), com base no paralelismo entre as práticas venatórias e as práticas de poder – parece-nos sair reforçada pelo facto de neste painel anteceder as representações mitológicas uma cena de caça radicada numa gravura de António Tempesta, da série *Cenas de Caça I* publicada por Claes Jansz Visscher em 1624, respeitante à *Caça à Avestruz*⁶¹. Neste sentido, os dois temas da gesta de Diana, alvo de metáfora por Tesouro, correspondem às virtudes da fidelidade (Britomártis jurou fidelidade a Diana após se ver salva do ataque da besta, numa situação de vulnerabilidade e impotência ao ficar presa nas redes) e misericórdia/ compaixão (Diana salva o inimigo Baco que adormecido é atacado por um leão faminto), duas das mais apreciadas facetas da boa formação do governante.

Para além das estampas associadas à gesta de Diana, Riffarto recorre a pelo menos mais duas gravuras de Georges Tasnière divulgadas pela edição de Castellamonte, correspondentes a duas telas com retratos equestres de membros da família do Duque de Sabóia. Com fé em que o grande painel presentemente à guarda da Rota do Românico⁶² correspondesse a parte do restante revestimento azulejar removido do núcleo da sé portuense, verificámos que a gravura respeitante ao retrato de *Caterina Agnese Provana Contessa di Rivalta* e de *Francesca de Lucinge de Noyer* [Fig.9] influenciou a composição do tipo galante observada nos azulejos descontextualizados. Da confrontação entre a gravura e a composição em azulejo verifica-se a reconversão da paisagem envolvente e a transposição para o suporte cerâmico das principais figuras da gravura assinalada, ao qual se acrescenta ainda a figura do arqueiro retirada da estampa respeitante ao retrato de *Francesca di Valoys Duchessa di Savoia e Maria Giovanna Battista di Savoia Duchessa di Savoia* [Fig.8], incluída na mesma série. Trata-se portanto de uma cópia transformativa que recorre

⁶¹ SANTOS, Diana T. F. G. Gonçalves dos – *Azulejaria de Fabrico Coimbra (1699-1801)*. *Artífices e Artistas. Cronologia. Iconografia*, vol. 1, pp. 642-643.

⁶² Painel integrado na coleção de bens móveis da Rota do Românico: inv. RR.CIMB-DGRA.077.

a duas estampas da mesma fonte gráfica para a composição de um novo quadro figurativo⁶³.

O mesmo processo da cópia transformativa verifica-se no fragmento de painel, de proveniência desconhecida, atualmente pertencente à coleção do Museu Nacional do Azulejo. Representa uma amazona acompanhada por caçador com arco, que radica precisamente na estampa respetiva às duas consortes de Carlo Emanuele II [**Fig.8**] – Francesca de Valoys (Francesca Maddalena d’Orléans) (1648-1664), e Maria Giovanna Battista de Saboia (1644-1724)⁶⁴ – ambas como amazonas de partida para a caça. Manuel da Silva *pintor de óleos e azulejo*, artista polivalente, colaborador da olaria de Agostinho de Paiva em Coimbra, a quem atribuímos esta peça⁶⁵, terá considerado a edição de Castellamonte, ao selecionar as figuras do arqueiro e de Maria Giovanna Battista de Saboia a cavalo, numa transposição mais simplista ao nível dos pormenores descritivos da indumentária e dos adereços, sobressaindo as limitações técnicas do pintor de azulejo no que toca ao desenho. O enquadramento do plano de fundo da cena em azulejo parece ser totalmente alterado, ao serem adicionados também novos elementos não relacionados com a estampa, como o cão junto ao arqueiro, totalmente distinto do cão representado na estampa. A verificar-se a atribuição, esta peça confirma que a fonte gráfica em causa já era conhecida em Coimbra cerca de 1725, anterior portanto aos conjuntos do Solar dos Pais do Amaral e da varanda do cabido portuense no complexo da catedral.

Resta-nos ainda esclarecer a simultaneidade iconográfica, já apontada por Ana Paula Correia⁶⁶, para certos painéis ligados à história de Diana observados no Palácio dos Duques de Lafões (escadaria, vários painéis), Palácio do Marquês de Tancos (*Sala das Damas, Libertação de Britomartis*)⁶⁷, Palácio dos Condes de Óbidos (*Sala de Diana*, vários

⁶³ SANTOS, Diana T. F. G. Gonçalves dos – *Azulejaria de Fabrico Coimbra (1699-1801). Artífices e Artistas. Cronologia. Iconografia*, Vol. 1, p. 638.

⁶⁴ *Francesca di Valoys Duchessa di Savoia. Maria Giovanna Battista di Savoia Duchessa di Savoia*.

⁶⁵ Por analogia formal com os painéis da Sé de Viseu (Capela de São João Baptista, Batistério, Casa do Cabido). SANTOS, Diana T. F. G. Gonçalves dos – *Azulejaria de Fabrico Coimbra (1699-1801). Artífices e Artistas. Cronologia. Iconografia*, Vol. 1, pp. 254-255.

⁶⁶ CORREIA, Ana Paula Rebelo – Palácios, Azulejos e Metamorfoses, p. 187; CORREIA, Ana Paula Rebelo – As Metamorfoses de Ovídio na azulejaria barroca portuguesa, pp. 145-146.

⁶⁷ Edifício reformado no último quartel do século XVII por D. Luís Manuel de Távora, 4.º Conde de Atalaia, membro do Conselho de Estado e do Conselho de Guerra de D. Pedro II, capitão de cavalaria, nomeado embaixador extraordinário a Saboia. Nos primeiros anos da centúria seguinte D. João Manuel de Noronha, 6.º Conde de Atalaia, 1.º Marquês de Tancos, homem de cultura erudita, faz novas obras. CORREIA, Ana Paula Rebelo – Palácios, Azulejos e Metamorfoses, p.181.

painéis)⁶⁸ e também no Palácio do Marquês de Olhão (*Sala dos Retratos, A punição de Calisto*)⁶⁹, todos em Lisboa. Na alusão ao interesse e importância dos vários episódios da história de Diana nos azulejos da escadaria do Palácio do Duque de Lafões para o conhecimento da iconografia de temática mitológica na transição do século XVII-XVIII, a autora, ainda que desconheça a fonte gráfica, afirma que os mesmos tipos iconográficos são representados posteriormente nos revestimentos cerâmicos da *Sala de Diana* no Palácio dos Condes de Óbidos⁷⁰, e aponta o recurso a uma mesma série de estampas.

Numa perspetiva comparativa das várias cenas representadas nos diversos núcleos azulejares lisboetas, realizados em distintos momentos e por diferentes mãos, verifica-se que a apropriação da matriz gráfica pelos vários pintores de azulejo privilegia a cópia fiel das figuras protagonistas dos episódios mitológicos. Essas são inseridas em novos enquadramentos paisagísticos que conferem maior profundidade às cenas, e ajustam-se à dimensão das reservas figurativas, pela procura de uma disposição equilibrada.

As iconografias bebidas na edição de Castellamonte e plasmadas no azulejo afiguram-se nos diferentes núcleos focados, quer associados à produção azulejar lisboeta quer à coimbrã, como modelos referenciais de uma consciência individual sobre o estatuto e o papel social do aristocrata governante, ora no plano civil (núcleos em casa nobres) ora no religioso (cabido portuense, espaço monástico de Santa Joana em Aveiro). Essas narrativas aplicam-se a espaços investidos de carácter social e celebrativo onde é oportuno fixar mensagens alinhadas com a afirmação da função social do encomendador (salões nobres, escadarias de aparato).

Até 1754 habitou no palácio D. José Manuel da Câmara d'Atalaia (1686-1758), o Cardeal Patriarca de Lisboa D. José I (1754-1758), filho de D. Luís Manoel de Távora.

⁶⁸ Palácio reformado no último quartel do século XVII por D. Vasco de Mascarenhas, 1.º Conde de Óbidos, militar e administrador colonial, dando continuidade às obras o seu filho, D. Fernando Martins Mascarenhas (1643-1719), 2.º Conde Óbidos, Meirinho-mor e membro do conselho de estado, e sucessivamente D. Manuel de Assis Mascarenhas, 3.º Conde de Óbidos (1699-?), também Meirinho-mor do reino.

⁶⁹ No início de Setecentos, D. Pedro de Melo da Cunha de Mendonça e Meneses, filho de Tristão da Cunha de Mendonça, governador de Angola, vai herdar e comprar aos restantes herdeiros toda a propriedade que passa a designar como Palácio de Xabregas. ARRUDA, Luísa – *Caminho do Oriente – Guia do Azulejo*, p. 75.

⁷⁰ CORREIA, Ana Paula Rebelo – Mitologia greco-romana nos azulejos da Casa Museu Verdades Faria. *Revista de História da Arte*. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Nº 3 (2007), p. 210.

Nesta linha, apesar da incidência temática verificada, os casos apontados representam uma pequena fração do reportório temático no conjunto de toda a produção azulejar portuguesa em Setecentos. Nesse sentido, com alguma cautela na questão da hipotética preferência pelos temas divulgados nas estampas de Tasnière por parte do pintor de azulejo – verifica-se não apenas uma, mas antes a multiplicidade de mãos a operar nos diversos núcleos aludidos – parece-nos mais viável que seja considerado antes de mais o papel do encomendador, o qual parece sobrepor-se na definição das opções programáticas eleitas, e fornece os modelos aos pintores ceramistas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As estampas da edição de Castellamonte vêm enriquecer o panorama das fontes e modelos para a azulejaria portuguesa de temática mitológica, e testemunham que o conhecimento de alguma dessa iconografia, e em especial a associada à história de Diana, ultrapassa a leitura da banalização da cópia de estampas das várias edições ilustradas das *Metamorfoses* de Ovídio. Aliás, o conhecimento que a obra piemontesa terá tido no plano nacional, verificada pela sua utilização nos dois principais centros de produção azulejar do país, Lisboa e Coimbra, e em diferentes momentos (com intervalos de décadas, desde finais de seiscentos até ca.1740), excede a sua utilização para iconografias mitológicas, ao ser também utilizada em cenas de pendor galante associadas a práticas venatórias, onde se inclui a adaptação das estampas respeitantes aos retratos equestres dos elementos expoentes da família de Carlo Emanuele II, Duque de Sabóia.

O contexto de uma sociedade dominada por uma aristocracia vetusta, que faz sentir o seu reflexo no espaço cénico do quotidiano, faz ligar à história de Diana, deusa da caça, um particular entendimento das práticas venatórias como exercícios propedêuticos a uma ideal educação aristocrática para a escalada política, na linha de pensamento herdada de Xenofonte ou de Maquiavel. À imagem do ciclo pictórico piemontês realizado por Jan Miel e divulgado através das estampas da edição de Castellamonte, ancorado na gesta de Diana, são evocadas as virtudes do *princeps* exaltadas pela caça, as quais definem o seu perfil moral ideal: a ambição, a dignidade, o decoro, a elegância, a habilidade (pela audácia e prudência), através do gosto pela conquista e pelo prazer do jogo.

Através da leitura de *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia*, é possível entender a conceção dos ciclos narrativos em azulejo que elegem a gesta de Diana, alinhada com o perfil retórico do Barroco europeu (sentido

no gosto pela fábula). As representações *artemisíacas* são imbuídas de peso alegórico-metafórico, sobretudo associadas ao enaltecimento dos valores da arte de governar, ao identificar Diana com o *Príncipe* no centro do meio político e civil, como *venator et triumphans*, o caçador triunfante. Chave para esta descodificação é o sentido alegórico concebido e teorizado por Emanuele Tesauro para o ciclo pictórico de cúpula do programa iconográfico da *Reggia* do pavilhão de caça mais célebre do ducado de Sabóia, o qual nos é explicado na edição de Castellamonte. Através desta fonte vê-se assim esclarecida com rigor a identificação iconográfica das cenas representadas em azulejo, algumas das quais permaneciam com uma descodificação hermética, incompreensíveis e indecifráveis, e outras mal identificadas.



Fig. 1 – O interior do *gran salone* da Reggia di Diana da Venaria Reale: *Parte interiore della sala con suoi ornamenti di pitture; e sculture della Reggia di Diana*. Gravura de Georges Tasnière. In CASTELLAMONTE, Amedeo di – *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia*. Turim: per Bartolomeo Zapatta, 1674. Coleção Bibliothèque Nationale de France – Département Estampes et Photographie. Fonte: gallica.bnf.fr.

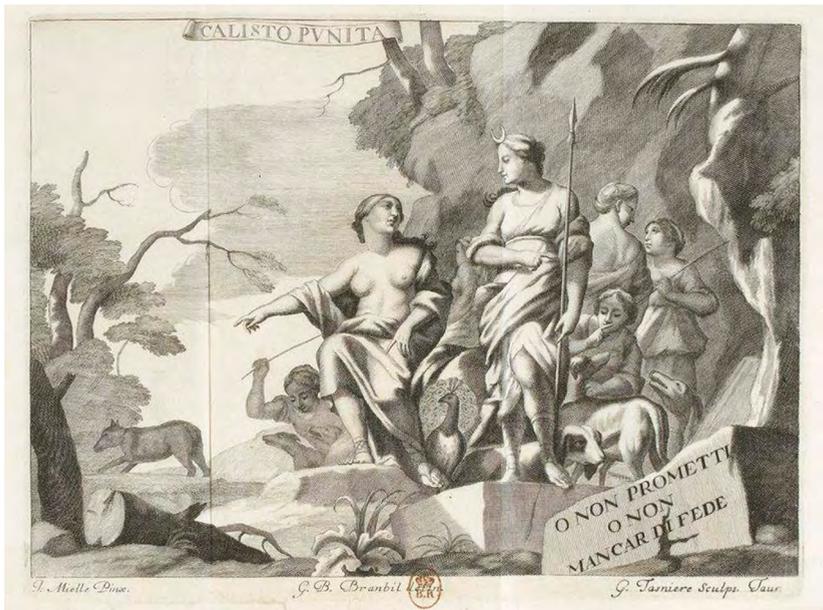


Fig.2 – A punição de Calisto. Ciclo da gesta de Diana no teto do *gran salone* da *Reggia di Diana*. Gravura de Georges Tasnière sobre desenho de Giovan Battista Brambilla a partir da pintura de Jan Miel. In CASTELLAMONTE, Amedeo di – *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia*. Turim: per Bartolomeo Zapatta, 1674. Coleção Bibliothèque Nationale de France – Département Estampes et Photographie. Fonte: gallica.bnf.fr.



Fig.3 – A punição de Actéon. Ciclo da gesta de Diana no teto do *gran salone* da *Reggia di Diana*. Gravura de Georges Tasnière sobre desenho de Giovan Battista Brambilla a partir da pintura de Jan Miel. In CASTELLAMONTE, Amedeo di – *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia*. Turim: per Bartolomeo Zapatta, 1674. Coleção Bibliothèque Nationale de France – Département Estampes et Photographie. Fonte: gallica.bnf.fr.



Fig. 4 – *A libertação de Britomártis*. Ciclo da gesta de Diana no teto do *gran salone* da Reggia di Diana. Gravura de Georges Tassière sobre desenho de Giovan Battista Brambilla a partir da pintura de Jan Miel. In CASTELLAMONTE, Amedeo di – *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia*. Turim: per Bartolomeo Zapatta, 1674. Coleção Bibliothèque Nationale de France – Département Estampes et Photographie. Fonte: gallica.bnf.fr.



Fig.5 – *A libertação de Britomártis*. Pormenor de reserva figurativa no painel de azulejos no claustro superior da Sé do Porto. António Vital Riffarto nas olarias de Coimbra, 1733-1734. Foto da autora.



Fig. 6 – Diana mata o leão faminto no ataque a Baco adormecido. Ciclo da gesta de Diana no teto do gran salone da Reggia di Diana. Gravura de Georges Tasnière sobre desenho de Giovan Battista Brambilla a partir da pintura de Jan Miel. In CASTELLAMONTE, Amedeo di – *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia*. Turim: per Bartolomeo Zapatta, 1674. Coleção Bibliothèque Nationale de France – Département Estampes et Photographie. Fonte: gallica.bnf.fr.



Fig. 7 – Diana mata o leão faminto no ataque a Baco adormecido. Pormenor do painel de azulejos no claustro superior da Sé do Porto. António Vital Riffarto nas olarias de Coimbra, 1733-1734. Foto da autora.



Fig. 8 – *Francesca di Valois Duchessa di Savoia. Maria Gioanna Battista di Savoia Duchessa di Savoia* Retrato equestre colocado no gran salone da Reggia di Diana. Gravura de Georges Tasnière sobre desenho de Giovan Battista Brambilla a partir da pintura de Charles Dauphin. In CASTELLAMONTE, Amedeo di – *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia*. Turim: per Bartolomeo Zapatta, 1674. Coleção Bibliothèque Nationale de France – Département Estampes et Photographie. Fonte: gallica.bnf.fr.



Fig. 9 – *Caterina Agnese Provana Contessa di Rivalta . Francesca de Lucinge de Noyer* Retrato equestre colocado no gran salone da Reggia di Diana. Gravura de Georges Tasnière sobre desenho de Giovan Battista Brambilla a partir da pintura de Charles Dauphin. In CASTELLAMONTE, Amedeo di – *La Venaria Reale. Palazzo di Piacere, e di Caccia*. Turim: per Bartolomeo Zapatta, 1674. Coleção Bibliothèque Nationale de France – Département Estampes et Photographie. Fonte: gallica.bnf.fr.