DOMINGOS DA ROSA (1724-1797): "A HONRA DE RETRATAR MUITAS VEZES AS PESSOAS REAES"

DOMINGOS DA ROSA (1724-1797): "THE HONOR OF PORTRAYING THE ROYAL PERSONS ON MANY OCCASIONS"

Diogo Lemos[1]

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Centro de História da Sociedade e da Cultura
diogolem1@gmail.com
ORCID: 0000-0002-2985-0119

DOI: 10.37935/iha.oan2025.005

RESUMO

Negligenciado pela historiografia durante séculos, Domingos da Rosa (1724-1797) destacou-se como o principal retratista da família real nos primeiros anos do reinado de D. Maria I, responsável por consolidar a imagem oficial da corte.

Alicerçado em contributos anteriores e na análise crítica de documentação inédita, o presente ensaio propõe a revalorização do seu legado artístico. Partindo da identificação de uma produção vasta e significativa, refletir-se-á sobre os processos e finalidades da encomenda, bem como sobre as circunstâncias da dispersão de algumas das suas obras. A análise incide ainda sobre o contexto de formação de coleções onde algumas destas peças foram incorporadas — com destaque para os acervos dos Museus e Monumentos de Portugal, Parques de Sintra — Monte da Lua, S.A., e do Paço Ducal de Vila Viçosa (Fundação da Casa de Bragança). Desta forma, oferece-se uma leitura integrada do contributo de Domingos da Rosa, promovendo a capitalização institucional dos acervos e coleções em apreço.

PALAVRAS-CHAVE

Domingos da Rosa (1724-1797) | **D. Maria I, Rainha de Portugal** | **Retrato** | **Pintura** | **Coleções institucionais**

ABSTRACT

Long overlooked by art historiography, Domingos da Rosa (1724-1797) emerged as the leading portraitist of the royal family during the early years of Queen Maria I's reign, playing a pivotal role in shaping the monarchy's official image.

Building on prior scholarship and a critical examination of previously unpublished documentation, this essay seeks to reassess and elevate his artistic legacy. Drawing on a substantial and significant legacy, it explores the nature and purpose of his commissions, as well as the circumstances that led to the dispersal of his oeuvre. The study further examines how these works were later absorbed into public and private collections — most notably those of Museums and Monuments of Portugal and the Ducal Palace of Vila Viçosa (Fundação da Casa de Bragança). In doing so, it offers an integrated reading of Rosa's contribution, while also supporting the institutional appreciation and strategic enhancement of these collections.

KEYWORDS

Domingos da Rosa (1724-1797) | **D. Maria I, Queen of Portugal** | **Portraiture** | **Painting** | **Institutional collections**

1. Este trabalho foi financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto 2021.05859.BD.

A BIOGRAFIA POSSÍVEL

Domingos da Rosa nasce na freguesia de São Vicente de Cuba, em Beja, em 1724, sendo batizado a 7 de maio na presença dos pais, Domingos Luís Pimenta da Rosa e de Domingas Fialha (Leal, 2019: 72).

A 2 de dezembro de 1752 Domingos da Rosa casa com Crispiniana Joaquina "baptizada na freguesia de S. Brissos termo da Cidade de Beja". A cerimónia decorreu na "Parochial Igreja de N. S. da Pena", assistindo "por testemunhas os Illustrissimos Monsenhores D. Pedro José da Costa e D. João José da Costa moradores ambos nesta dita parochia [da Pena]", onde também residiam os nubentes[2]. Em 1753, nasce a primeira filha do casal, Mariana Joaquina Herculana, seguindo-se os nascimentos de José Conrado Rosa (1755)[3] e de Maria Rosa Luzia (1757)[4].

Crendo no testemunho de Cyrillo Volkmar Machado, Domingos da Rosa foi discípulo de Francisco Pinto Pereira (atv.1720-1752), "hum Retratista tão acreditado no seu tempo, que pôde sustentar hum estado opulento" (Machado, 1823: 86-87). Sensivelmente um ano após a morte do seu Mestre, a 22 de abril de 1754, toma assento na Irmandade de São Lucas, não oferecendo qualquer esmola a título pessoal, sendo esta encarregue por outros membros da irmandade (Flor; Flor, 2016: 91).

No início da década de 1760, o pintor teria já alguma notoriedade nos circuitos da casa real, cenário confirmado pelo próprio, em 1786, pois alega servir "V. Mag.de [D. Maria I] à mais de trinta annos com zello, e honra"[5]. Esta proximidade confirma-se também com a mercê régia concedida a 7 de setembro de 1762, sendo nomeado escrivão da carga e descarga da Alfândega da Cidade de Faro[6]. Um mês depois, é registado no livro de matrícula dos moradores da Casa Real e em 1763 é feito reposteiro da Câmara de D. José I[7,8].

A delegação destas mercês poderia indiciar que Domingos da Rosa se afastou do seu ofício mecânico durante os anos finais de 1750 e início de 1760, cenário este que devemos considerar com cautela, uma vez que se conhecem outros casos de atribuição destas funções aos pintores contratados pela Casa Real, cumulativas com o ofício mecânico que desempenhavam. É disto exemplo o caso do (ainda desconhecido) Teodoro da Silva Paz,

2. Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Paróquia de Pena, Registos de Casamento, liv. C12, cx. 20, fl.206. Agradeço a José João Loureiro a partilha deste documento.
3. José Conrado da Rosa casará com Ana Margarida Sousa em outubro de 1776 na "Par.al de Santos […] onde ambos são moradores". ANTT, Paróquia de Santos-o-Velho, Registos de Casamento, liv. C16, cx. 42, fl. 13v. Casará novamente, após a morte da mulher, a 21 de março de 1789, com Jerónima Teresa, na "ermida de Nossa Senhora dos Prazeres, filial desta Igreja de Santa Isabel Raynha de Portugal […] ambos contraentes moradores nesta freguesia" ANTT, Paróquia de Santa Isabel, Registos de Casamento, liv. C7, fl. 91v. Agradeço a José João Loureiro a partilha deste documento.
4. ANTT, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra D, mç. 49, nº 10, Inventário dos bens de Domingos da Rosa, fl. 3.
5. ANTT, Solicitação de mercê régia, Casa das Rainhas, NT 737, cx. 586.
6. ANTT, Mercês de D. José I, liv. 17, f. 253v.
7. ANTT, Mercês de D. José I, liv. 17, f. 337v.
8. ANTT, Casa Real, Mordomia-Mor, liv. 22, fl. 320v.

que, em 1718, herda de seu pai, Lourenço da Silva Paz, o cargo de pintor do rei, o qual acumula com o de "Porteiro de câmara" (1725 a 1740, Flor; Flor, 2019: 48), de administrador de uma Capela no Convento do Carmo de Lisboa (1734)[9], e de escrivão da Ementa da Real Fabrica do Tabaco (1754)[10]. A concessão destes cargos pressupõe, naturalmente, a prestação de serviços à coroa considerados relevantes, possibilitando ainda o acesso direto aos circuitos da esfera privada do rei.

No caso de Domingos da Rosa, a atribuição do cargo de reposteiro da câmara de D. José traduziu-se também numa relação próxima com Teodoro da Silva Paz — reposteiro-mor do rei (Flor; Flor, 2019: 40) —, a quem Rosa respondia hierarquicamente. A colaboração de ambos os pintores, no plano dos seus ofícios mecânicos, não será de desconsiderar.

Graças aos contributos de Cyrillo Volkmar Machado, sabemos que Domingos da Rosa pintou os painéis de "Nossa Senhora para a Capella do Sacramento no Carmo" e de "S. Miguel e Almas para Santa Isabel" (Machado, 1823: 88). A pintura encomendada para a capela do Santíssimo Sacramento da igreja do Carmo, tradicionalmente administrada pelos Condes de Óbidos, meirinhos-mores do reino, terá sido executada após a primeira metade da década de 1750 e justifica, também, a proximidade do pintor aos circuitos régios[11]. Esta pintura parece ter permanecido no local até, pelo menos, ao início do século XIX, motivo pelo qual é referida por Cyrillo. Durante o (complexo) processo de desamortização dos bens móveis conventuais, esta obra terá sido, como outras, preservada pela Venerável Ordem Terceira do Carmo (Pereira, 2016: 219), não constando registada nas *Relações de quadros remetidos para o DLEC*[12]. O seu paradeiro está ainda por localizar.

Já a pintura de São Miguel das Almas da Igreja de Santa Isabel, terá sido executada por volta de 1764, segundo propõe Lécio da Cruz Leal (2019: 62). Desta, destaca-se o colorido intenso e vibrante, os tons claros e abertos, bem como a representação detalhada de alguns pormenores, como as cáligas do Anjo. A composição é pouco dinâmica, privilegiando a distribuição ordeira e (quase) hierática das figuras, dispostas em três núcleos bem demarcados e com pouca interação entre si: o tetragrama hebraico da Trindade, rodeado de querubins (no topo), São Miguel (ao centro) e as Almas (na base). A gestualidade, a atitude e a pose da figura humana revelam-se contidas – mesmo no caso das Almas penitentes. O desenho dos panejamentos é igualmente moderado, observável na ondulação refreada e pouco trepidante das pregas e dobras.

Estas características — de resto, devedoras do célebre tratado *L'Art de la Peinture* de Alphonse Du Fresnoy (1611-1668), que Domingos da Rosa obtém, traduzido para português, em 1764 (Delaforce, 2002: 365) — revelam-se uma marca identitária da sua obra e afastam-se da (conturbada) linguagem barroca de muitos pintores da primeira metade do século XVIII, de que se escusam os casos de António Joaquim Padrão (c.1730-1771), de Inácio de Oliveira Bernardes (1697-1781) ou, ainda, de Vieira Lusitano (1699-1783), este último particularmente considerado por Domingos da Rosa. Todos estes, eram, enfim, adeptos de um desenho "harmonioso, agradável e dócil [...] que recuava, no período moderno, ao Renascimento florentino" (Leal, 2019: 128).

Em 1769, tal como sucedeu com Teodoro da Silva Paz, Domingos da Rosa é nomeado para exercer o cargo de escrivão, neste caso, da Vila de Seia; cargo este que parece renunciar em 1771 (Leal, 2019: 72).

9. ANTT, Registo Geral de Mercês D. João V, livro 9, f. 461v.
10. ANTT, Ministério do Reino, mç. 923, proc. 9.
11. A data de execução proposta assenta no testemunho de Frei José Pereira de Santa Ana, que, no início da década de 1740, ao descrever todas as capelas da Igreja do Carmo, incluindo as imagens e pinturas presentes na Capela do Santíssimo Sacramento, não faz qualquer referência a uma pintura da Virgem (Santa Ana, 1745: 703-716).
12. Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), Reservados – Arquivo Histórico da BN, BN/AC/INC/ DLEC/15/Cx05-02. Agradeço a João Loureiro a partilha de informação.



Fig. 01· Pintura, São Miguel e Almas, c. 1764, Domingos da Rosa; Igreja de Santa Isabel, Lisboa (fotografia do autor).

Ainda durante o reinado de D. José, é solicitado para a importante — e, em certa medida, exclusiva — tarefa de executar vários retratos da família real:

> "Sempre se pagarão os meyos corpos [da família real] a vinte moedas, e eu as tenho recebido dos q se tem feito, como poso provar sendo precizo; de corpo inteiro os mais baratos q se tem feito, são dois q fiz p.ª Villa Visoza de q reçebi setenta moedas ficando ainda com promesa de maior compemsasão do S.or Rey D. Joze q Deos tem"[13].

Entre os géneros de pintura a que se dedicou, o retrato parece ter sido o mais requisitado. O volume particularmente significativo destas encomendas é, aliás, confirmado por Cyrillo, que afirma que, para além de "alguns paineis de Historia", Domingos da Rosa se notabilizou por "retratar muitas vezes as Pessoas Reaes" (Machado, 1823: 88). A sua atividade como retratista foi especialmente requisitada durante o reinado de D. Maria I, período em que se registam importantes encomendas de retratos; encomendas estas generosamente recompensadas. Vejamos.

A 16 de outubro de 1777 é feito administrador de duas capelas da coroa[14]. O cargo de administrador permitia o usufruto de uma certa (e significativa) parte dos rendimentos auferidos, sendo, portanto, uma mercê desejada. Por outro lado, este estatuto revindica, justamente, a premiação de serviços considerados relevantes, tal como atesta o retrato de D. Maria I que Domingos da Rosa se encarregou de executar, em colaboração com Machado de Castro, para uma das novas moedas mandadas cunhar no ano em que é feito administrador das duas capelas da coroa:

> "A Rainha minha Senhora he servida que Vossa mercê mande entregar a Joaquim Machado de Castro o Perfil que Domingos da Roza fez para o Dinheiro novo. Deos Guarde a Vossa mercê. Junqueira em 3 de janeiro de 1778. Marquez de Angeja" (Aragão, 1877: 112)



Fig. 02· Desenho, estudo para moeda (Retratos de D. Maria I e D. Pedro III), 1777, Domingos da Rosa; Palácio Nacional de Mafra.



Fig. 03· Moeda, 1778; ouro 916,6‰; diâmetro: 31,50 mm; peso: 14,34 g; © Filatéia do Chiado.

13. ANTT, Arquivo da Casa Real, Carta de Domingos da Rosa para António Pinto da Silva, 2 de março 1778, Caixa 3139. AJF/Cx1/P14/Doc.13. Esta documento é primeiramente publicado em 1936 (Academia Nacional de Belas Artes, 1936: 72).
14. ANTT, Mercês de D. Maria I, liv. 2, f. 6.

A colaboração com Joaquim Machado de Castro e, mais particularmente, a execução do retrato de D. Maria I, destinado a figurar no "novo dinheiro" — uma das formas mais eficazes de consagrar e disseminar a *régia efígie* — é reveladora do estatuto que Domingos da Rosa granjeava. Como veremos, esta escolha atesta não apenas o reconhecimento do pintor enquanto retratista da corte (pelo menos até ao início da década de 1780), mas também a intenção do aparelho do estado em promover, no início do reinado mariano, uma estética politizada e ideologicamente orientada.

Escassos meses após desenhar a efígie para a nova moeda, em março de 1778, o pintor concluía uma outra importantíssima empreitada: os retratos da família real "que foram enviados para Madrid" (Fonseca, 2008: 91; Braga, 2021: 128), a propósito das estratégias diplomáticas promovidas pela Rainha-mãe, D. Mariana Vitória, com vista ao estabelecimento da paz com Castela (Anastácio, 2014; Braga, 2018). Neste contexto, D. Mariana Vitória empenhou-se em estreitar os laços entre as casas de Bragança e Bourbon através de alianças matrimoniais, motivo que justifica a troca de retratos entre cortes, inscrita num lastro de consolidada tradição[15]. A jornada iniciou-se a 21 de outubro de 1777 e, a 4 de novembro do mesmo ano, D. Mariana Vitória encontrava-se com o irmão, Carlos III, no Palácio do Escorial. O regresso à pátria dá-se apenas a 5 de novembro de 1778 (Braga, 2018: 101).

No que concerne à execução destes retratos, sabemos, a partir de uma carta que Domingos da Rosa dirige a António Pinto da Silva, que, a 2 de março de 1778, o pintor estava "ocupado com os Retratos q quero acabar até quarta feira de cinza"[16]: até dia 4 de março do mesmo ano. Depreende-se, enfim, que a encomenda estaria já praticamente concluída. Pelo seu trabalho, recebeu um total de 44.800 reis, sendo a primeira remessa de pagamento executada a 4 de janeiro: 19.200 reis. Ao filho, José Conrado da Rosa, seu discípulo, pagou-se um total de 42.000 reis (1.600 reis por dia, com início a 2 de janeiro de 1778)[17]. Já a preparação das tintas, delegou-se a José Rodrigues (recebendo um total de 2.600 reis[18]). Para além dos oficiais do seu laboratório, Domingos da Rosa contou, também, com outros artistas contratados a prazo, como Pedro Alexandrino, que recebeu 66.000 reis por "ajudar a vestir os Retratos"[19]. Finalmente, a Silvestre de Faria Lobo, entalhador ao serviço da casa real — com quem Domingos da Rosa estabelece uma relação de proximidade pessoal, para além da profissional, no âmbito de redes de colaboração entre ofícios[20] —, pagou-se um total de 41.600 reis pela feitura das sete molduras dos retratos[21], posteriormente douradas por Francisco Pais (38.400 reis)[22]. Estas "sete molduras" deveriam enquadrar, enfim, os retratos de D. Maria I e de D. Pedro III, do príncipe D. José e do infante D. João e o das infantas D. Mariana Vitória, D. Maria Benedita e D. Maria Ana Francisca.

15. A 31 de maio de 1913, por ocasião do arrolamento das coleções de pintura da Casa Real existentes no Palácio da Ajuda, regista-se um "quadro pintado a óleo sobre tela, representando, a mais de meio corpo, em pé de Carlos III, segundo parece vestido d'armadura completa, cabeleira branca e quatro colares, sendo um do Tosão de Ouro, outro de Carlos III e dois mais que se não sabem classificar, grande banda carmesim à cinta, bastão de commando, manto real de arminhos junto a uma columna, sem assignatura visível, bastante estragado no fundo e posto n'uma moldura dourada e estreita, tendo por detraz o nº 42 a tinta d'oleo, vermelha. Mede 1.52m de a. e 1,0' de l." ANTT, Auto de arrolamento dos bens do Palácio Nacional da Ajuda (521), PT/PNA/DGFP/0001-002/0014/00062, fl.4859v. Este retrato — hoje por localizar, mas que deverá ter sido oferecido à família real no contexto referido — é muito provavelmente uma das réplicas executadas por Antonio Rafael Mengs (1728-1779) a partir de 1774, nas quais se representa o colar da Ordem de Carlos III (instituída em 1771). As dimensões coincidem, quase sem variação, com as de uma das réplicas de Mengs conservada no Museu do Prado (n.º de inventário: P5011). Note-se, ainda, que a inscrição a "tinta d'oleo vermelha" data de 1859, altura em que foi realizado o "Catalogo apreciativo e avaliação dos quadros a oleo, mosaicos, estampas, desenhos e outros objectos de bellas Artes vindos do Paço de Belem para o d'Ajuda aonde atualmente existem em arrecadação; d'aquelles que já anteriormente existiam n'este Paço" (ANTT, ACR, cx. 4562. Agradeço a Hugo Xavier a partilha desta informação). Isto indicia, portanto, que a peça fazia parte das coleções reais desde, pelo menos, o século XVIII, tal como sucede com outras obras igualmente arroladas.
16. ANTT, Arquivo da Casa Real, Carta de Domingos da Rosa para António Pinto da Silva, 2 de março 1778, Caixa 3139.
17. A 29 de outubro de 1778, escassos meses após a conclusão destes retratos, José Conrado Rosa é feito reposteiro da câmara do número de D. Maria I. ANTT., Mercês de D. Maria I, liv. 2 (2ª série), f. 121.
18. ANTT, Casa Real, cx. 3107.
19. "Recebi do Senhor João Antoni Pinto da Siva sessenta e seis mil reis pª pagar a Pedro Alexandrino o tempo que me ajudou a vestir os Retratos q Sua Magde me ordenou. L.xa 2 de Março de 1778". ANTT, Casa Real, cx. 3107. Veja-se também Fonseca, 2008: 91-92 e Braga, 2021, 47.
20. Atestada pelo empréstimo de dinheiro que o entalhador fez a Domingos da Rosa. ANTT, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra D, mç. 49, nº 10.
21. ANTT, Casa Real, cx. 3107.
22. Concluídas no final do mês de março de 1778.

Ora, este documento revela-se particularmente elucidativo ao testemunhar o carácter colaborativo da produção artística – realizada a várias mãos –, assente na repartição de tarefas e na contratação de oficiais especializados, como Pedro Alexandrino, que ajudou a pintar alguns dos trajes.

A 23 de maio, a troca de correspondência da corte com a legação portuguesa em Madrid revela: "A Rainha May Nossa Senhora me ordena de dizer a V. Ex.ª que […] espera os Retratos com muito gosto; porem na idea, que Sua Alteza lhe comunica, de que não são muito parecidos […][23]

Dias depois:

> "[…] El Rey Catolico agradece muito particularmente á Rainha Nossa Senhora, e a ElRey Nosso Senhor, a sua afectuósa lembrança, segurando-lhes quanto préza, e estima sobretudo a sua Amizade, e demonstraçoens da mesma, que são consequentes de huma reciproca ternura; e com efeito eu fui mesmo hoje testemunha do gosto com que Sua Magestade Catolica hia a ver os Reáes Retratos, que chegarão: e hé certíssimo que este Monárca não tem poupado expressão, ou a deligencia, que póssa fazer ver a ternura com que ama a Suas Mag.des, e com que dezeja concorrer para tudo o que for do seu Real Agrado:
> […] Aranjuez 4 de Junho de 1778"[24]

A 9 de junho diz-nos o embaixador de Portugal em Espanha, D. Francisco Inocêncio de Sousa Coutinho, que "Os Retratos da Nossa Real Familia, forão postos na caza em que ElRey come [Palácio de Aranjuez]"[25].

Para Domingos da Rosa, esta encomenda é, sem dúvida, a mais significativa — evocada não apenas na biografia do pintor feita por Cyrillo Volkmar Machado (1823: 88), mas também pelo próprio, quase uma década depois (1786), numa petição que apresenta a D. Maria I, onde se apresenta como o pintor que "exzicutou os Retratos de V. Mag.de e de toda a família Real p.ª hiem p.ª Castella no tempo em q lá esteve a Augustissima Senhora Raynha Mai"[26]. Contudo, a crítica coetânea não lhe foi favorável. Os motivos são de ordem técnica — mas também de ordem política, como veremos mais adiante.

Após a encomenda dos retratos de Vila Viçosa, executada entre os anos de 1770, do perfil desenhado da rainha D. Maria I, posteriormente gravado na nova moeda (1777) e dos retratos da família real enviados para Madrid (1778), Domingos da Rosa é agraciado, em 1780, com o cargo de Pintor da Real Câmara, "q.e vagou por falecim.to de Theodoro da S.ª Paz" — que, até então, desempenhava o ofício de pintor régio. No ano seguinte, é feito escudeiro da Casa Real[27].

De facto, o percurso artístico de Domingos da Rosa é especialmente marcado por várias mercês régias. Estas graças foram concedidas de forma a colmatar o posicionamento social a que eram circunscritos os oficiais mecânicos ao serviço da coroa. Neste contexto, é D. Maria I a principal agente de mobilização social; especial protetora de Domingos da Rosa, a quem agracia (ainda e concomitantemente) com o cargo de Mestre de Desenho dos membros da família real. Este estatuto diferencia-se, justamente, de todos os outros que recebera, operando (ou catapultando), com efeito, na condição social de Domingos da Rosa.

Efetivamente, ao desempenhar o cargo de *Mestre de Desenho, e Pintura de SS.AA.*, o pintor distinguia-se entre os seus pares, já que os professores das "*Aulas Régias, e Publicas de Desenho de Lisboa gozão dos privilégios de Nobres, incorporados em Direito Commum, e especialmente no Código, Titulo: De Professoribus & Medicis*" (Jornal de Bellas Artes, 1816: 80-82; Telles, 2015: 63).

23. ANTT, Correspondência da Legação portuguesa em Madrid (CLM), MNE, cx. 630, ofício nº 74, 23 de maio de 1778.
24. ANTT, CLM 1778, MNE, cx. 630, n.º 82.
25. ANTT, CLM 1778, MNE, cx. 630, n.º 84.
26. ANTT, Casa das Rainhas, NT 737, cx. 586
27. ANTT, Mercês de D. Maria I, liv. 2, f. 253.

Por outro lado, esta mercê permitiu, ainda, ocupar a atividade artística de Domingos da Rosa, já que a partir de 1784 — com 60 anos —, seria preterido por Giuseppe Trono (1739-1810), então (um dos) retratista(s) da corte, contratado, a quem as mais importantes encomendas se passaram a delegar. Após 1780, não se apurou nenhum outro dado documental que ateste a atividade artística de Domingos da Rosa. As mercês régias sucedem-se, não obstante: em 1784 é feito administrador de uma capela na vila de Frades, seguindo-se a administração de duas outras, no "lugar de Sobrada, termo da vila de Almada" (1787) e "no lugar do Lumiar denominada de São Valentim"[28].

Faleceu a 26 de fevereiro de 1797 na "rua nova do Ex.mo Marques d'Abrantes"[29], perto do Largo da Esperança, "freguesia de Santos"[30]. Sensivelmente um mês antes da sua morte, certamente já muito debilitado, como comprova a sua trémula caligrafia, deixa expressas as suas últimas vontades, reveladoras de grande humildade:

> "No q respeita ao meu interro pesso q seja tudo feito sem pompa e que o meu corpo seja conduzido por pobres dandocelhes esmola que lhes parecer e o seu acompanhamento seja tambem a mesma pobreza dandocelhe tambem algua esmolla
> Domingos da Roza"[31]

Atualmente, a obra de Domingos da Rosa é praticamente desconhecida. No mesmo sentido, os investimentos científicos empreendidos em torno do seu estudo revelam-se, também, lacunares. Esta obscuridade prende-se, em grande medida, à desvalorização da sua produção artística, motivada por razões de ordem técnica — mas também políticas —, que contribuíram para a dispersão da sua obra. Partindo dos dados apurados, é possível, contudo, identificar e localizar parte deste *corpus*.

DA DISPERSÃO À IDENTIFICAÇÃO: OS MUITOS RETRATOS DE DOMINGOS DA ROSA

OS RETRATOS DO PALÁCIO DE VILA VIÇOSA

Em 1778, diz-nos Domingos da Rosa

> "Sr João Antonio Pinto da Silva
> Não vou pesoalmte aos pes de V. S.ª por cauza de estar ocupado com os Retratos q quero acabar até quarta feira de cinza, vou neste modo participar a V.S.ª q Pedro Alexandrino me veyo dizer não aseitava o dinheiro por não ser a conta q se tinha ajustado com ele q emportava em 88000 reis de vinte e sete Dias e meyo, e q eu he q lhe devo pagar.
> […]

28. ANTT, Mercês de D. Maria I, liv. 16, f. 266v
29. Ou na "Rua direita do Conde de Villa Nova", como refere o inventário post-mortem ANTT, Inventário dos bens de Domingos da Rosa, fl. 3-3v.
30. ANTT, Paróquia de Santos-o-Velho, Registos de Óbito, liv. O10, cx. 62, fl. 250v. Agradeço a José João Loureiro a partilha deste documento.
31. ANTT, Inventário dos bens de Domingos da Rosa, fl. 112.

> Tambem devo informar a V. S.ª do costume q sempre ouve nos Princepes de Portugal a respeito da difrença q tem os seos Retratos, dos das pesoas particulares. Sempre se pagarão os meyos corpos a vinte moedas, e eu as tenho recebido dos q se tem feito, como poso provar sendo precizo; de corpo inteiro os mais baratos q se tem feito, são dois q fiz p.ª Villa Visoza de q reçebi setenta moedas ficando ainda com promesa de maior compemsasão do S.or Rey D. Joze q Deos tem
> […] Deos Gde a V. S.ª m. á. de caza 2 de Março de 1778
> De V. S.ª
> O mais reverente criado
> Domingos da Roza"[32]

O documento atesta inequivocamente a encomenda a Domingos da Rosa de dois retratos de corpo inteiro para o Paço Ducal, pelos quais recebeu "setenta moedas ficando ainda com promesa de maior compemsasão do S.or Rey D. Joze q Deos tem". Realizados, portanto, ainda no reinado josefino, estas duas pinturas foram encomendadas, com grande probabilidade, para dar continuidade à galeria dos retratos dos Duques de Bragança, pintados por Domenico Duprà e Pierre-Antoine Quillard. À data da encomenda, faltavam, pois, os retratos de D. Maria, então Duquesa de Bragança, e do filho, o príncipe da Beira D. José — em breve príncipe do Brasil e décimo quarto Duque de Bragança.

Tendo em conta estes dados, poder-se-á assegurar que o retrato do príncipe D. José, atualmente exposto na Sala de Medusa do Paço Ducal, corresponde ao retrato mencionado por Domingos da Rosa? É de crer que sim. Senão vejamos.

Na obra[33], a pose do jovem Príncipe segue fielmente a convenção estabelecida em retratos anteriores, ao tempo de D. João V, mais particularmente a do retrato do (então) príncipe D. José (1714-1777), incluído no teto artesoado da Sala dos Duques (exceção feita ao braço esquerdo que, neste caso, se encontra ligeiramente mais elevado). Um detalhe particularmente significativo nesta representação é a ausência da insígnia da Ordem de Cristo, apenas concedida após a morte de D. José I — momento em que o Príncipe da Beira recebe o título de Príncipe do Brasil, reservado apenas para os herdeiros da coroa (Knaus, 2019: 87). Esta convenção iconográfica observa-se, aliás, em todos os retratos conhecidos do príncipe executados durante a vida de seu avô, o rei D. José, como disso são exemplo os retratos do príncipe à guarda do Palácio Nacional de Queluz, datados e assinados por Miguel António do Amaral (1774)[34].

No bofete, coberto com um manto pardo, exibem-se ainda o escudo, o chapéu tricórnio e um desenho de planta baixa, eventualmente do continente brasileiro, elemento este presente noutros retratos de D. José, alusivo ao título de Príncipe do Brasil. Tal como também acontece no retrato de D. José I, seu avô, presente na Sala dos Duques, a disposição destes elementos iconográficos salienta a responsabilidade marcial que subjaz à condição principesca do retratado, evocando, mais particularmente, os deveres da sua instrução, como o de saber "geografia da Europa e da corografia dos diferentes reinos e estados que nela contêm" ou ainda geometria :"porque só com a ciência dela podem discorrer, e obrar sobre os princípios certos, e demonstrados" (Silva, 1982: 377-383). Naturalmente, existem, contudo, outros elementos iconográficos que se distinguem do retrato do seu homónimo; como a peruca, cujo modelo se inscreve na década de 1770.

Esta obra consagra, claramente, a iconografia do príncipe da Beira – de resto, reproduzida noutros retratos de Domingos da Rosa, como demonstram os exemplares à guarda do Museu de Lamego (n° inv. 91) e do Palácio Nacional de Queluz (n° inv. PNQ1399). Nestas representações em meio busto, o pintor (ou a sua oficina) reduz a escala da figura, o que permite apreciar com maior evidência o seu virtuosismo técnico, sobretudo o minucioso tratamento dos detalhes da armadura e dos tecidos.

32. ANTT, Arquivo da Casa Real, Carta de Domingos da Rosa para António Pinto da Silva, 2 de março 1778, Caixa 3139. AJF/Cx1/P14/Doc.13. Documento publicado primeiramente pela Academia Nacional de Belas Artes (1936: 72) e referido por Ayres de Carvalho (1960-2: 221). Contudo, Ayres de Carvalho associa erradamente esta informação a um dos retratos do teto artesoado da Sala dos Duques.
33. Agradeço a Ana Saraiva, Diretora do Museu-Biblioteca da Casa de Bragança, a cedência da imagem e a disponibilidade.
34. Agradeço a Hugo Xavier Conservador do Palácio Nacional de Queluz que prontamente se disponibilizou a partilhar imagens e informações sobre a coleção de pintura em apreço.



Fig. 04· Pintura, Retrato do Príncipe D. José, 1774-1777, Domingos da Rosa; Paço Ducal de Vila Viçosa, (fotografia cedida pela Fundação da Casa de Bragança).



Fig. 05· Pintura, Retrato do Príncipe D. José, 1774-1777, Domingos da Rosa; Palácio Nacional de Queluz (fotografia cedida por Parques de Sintra – Monte da Lua, SA).

As qualidades plásticas destas obras encontram paralelo na pintura de São Miguel das Almas da Igreja de Santa Isabel, também pintada por Domingos da Rosa. Através do seu confronto — e ainda que os géneros sejam distintos —, identificam-se evidentes correspondências, sobretudo no tratamento dos têxteis e colorido. Note-se, também, as semelhanças na abordagem da anatomia, especialmente a modelação das mãos e dedos; delineados por massas de tons escuros que contrastam com as matizes suaves e luminosas da carnação. Estas características, retoma-as do seu mestre, Francisco Pinto Ferreira, cujo "forte", diz Cyrillo Volkmar Machado, "era pôr grandes massas escuras muito ao pé dos realces, sem a suavidade das meias tintas" (Machado, 1823: 86)[35].

Ora, o estilo de Domingos da Rosa, ainda que confundível com o de outros pintores coevos, como Miguel António do Amaral, distingue-se pelo seu intenso, amplo e luminoso colorido, aliado a um particular cuidado na representação do volume e densidade dos têxteis.

A paleta cromática de Miguel António do Amaral é manifestamente menos saturada e contrastante, privilegiando transições delicadas entre luz e sombra. No que concerne à forma e composição, existem também algumas diferenças. Os rostos de D. José, pintados por Miguel António do Amaral, são melhor executados, apresentando-se geralmente mais alongados. O mesmo acontece com o desenho dos olhos e pupilas.

35. Também o tratamento contrastante de longas superfícies têxteis de Domingos da Rosa encontra paralelos com a obra de Francisco Pinto Ferreira, observáveis na pintura da Virgem com o Menino, Santo António e Santo Amaro da igreja de Nossa Senhora das Necessidades de Lisboa.



Fig. 06· Pintura, (pormenor) Retrato do Príncipe D. José, 1774, Miguel António do Amaral (fotografia do autor).



Fig. 07· Pintura, (pormenor) Retrato do Príncipe D. José, 1774-1777, Domingos da Rosa; Palácio Nacional de Queluz (fotografia cedida por Parques de Sintra — Monte da Lua, SA).

Por outro lado, Domingos da Rosa destaca-se pela minúcia e riqueza no tratamento de pormenores, como joias e passamanaria, revelando uma eficácia e refinamento notáveis que superam a pintura de Miguel António do Amaral, cuja obra — ainda que mais harmoniosa no que concerne à captação da morfologia da figura humana — não alcança o mesmo grau de complexidade decorativa e textural.

A CIRCULAÇÃO DA COLEÇÃO DE RETRATOS DA SALA DOS DUQUES

À semelhança do que sucedia noutros casos, era prática comum que os bens móveis acompanhassem a comitiva da família real nas suas deslocações. No caso do Paço Ducal, grande parte da mobília era removida no final de cada estada e transportada de volta para as reservas ou palácios da coroa. Este cenário é claramente referido pelo padre Plácido Pereira de Magalhães que, num requerimento dirigido ao príncipe regente D. João, em 1796, lamentava os custos e prejuízos associados a este costume, já que "p.ª se ornarem e moblarem as salas do mesmo Passo e as mais cazas enteriores vêm tamboretes, ganapés e cadr.as q tornão a voltar pagandose avultadas fretes dos transportes, alem do prejuízo q terão os mesmo moveis"[36].

Contudo, e ainda que se tenham concentrado esforços para guarnecer permanentemente os aposentos do Paço de Vila Viçosa[37], a verdade é que a circulação dos bens móveis no interior do edifício continuou a ser uma realidade corrente, refletindo não apenas as necessidades funcionais da corte, mas também os seus critérios simbólicos e estéticos. Para o presente caso de estudo, interessa-nos analisar a circulação dos retratos dos Duques de Bragança e, em particular, o do príncipe D. José e de D. Maria I, pintados por Domingos da Rosa.

36. ANTT, Ministério do Reino, mç. 899, proc. 20. Esta informação é dada como justificação para a feitura de novas peças de mobiliário para ornarem e permanecerem no Paço de Vila Viçosa.
37. Situação que parece ser confirmada por um inventário realizado em 1826. ANTT, Manuscritos vindos do Ministério do Reino, Inventário do Paço de Vila Viçosa, livro 4.

A este respeito, e tendo como base os estudos de Pedro Flor e Susana Flor (2018), a referência mais antiga localizada remonta à década de 1880, e é dada pelo padre Joaquim José da Rocha Espanca, conhecedor profundo do património calipolense. Num dos seus manuscritos sobre Vila Viçosa, menciona que os retratos dos Duques de Bragança, desde o príncipe D. José até D. Pedro V:

> "Acham-se pendentes por baixo da galeria de D. João V [Sala dos Duques] e já lá se têm visto os seguintes: 1° – de D. Maria I; 2° – de D. José, seu filho, Príncipe do Brasil; 3° – de D. João VI; 4° – de D. Miguel I. Este último foi apeado em 1834 e substituído pelo de seu irmão D. Pedro, 1° Imperador do Brasil, que todavia tem direito a ser ali representado porque de direito e de facto foi Duque de Bragança até 29 de Agosto de 1825. Depois disso nenhum outro quadro tem sido mandado para a nova galeria e, pelo contrário, durante a visita do Rei de Espanha em Janeiro de 1882 foram removidos todos, exceptuando o do Príncipe D. José por não poderem figurar ao pé dos pintados por Quiellard" (Espanca, 1985: 24).

Neste testemunho, é particularmente relevante a ênfase dada à permanência do retrato do príncipe D. José na galeria da Sala dos Duques — o único considerado digno de "figurar ao pé dos pintados por Queillard"[38]. Por outro lado, as memórias de Espanca ajudam a compreender, enfim, a exclusão do retrato do Príncipe da Beira D. José na encomenda dos novos retratos régios promovida por D. Carlos I (delineada em 1904 por Francisco Vilaça (c.1850-1914), responsável pelo projeto de reconfiguração iconográfica da sala), (Bordalo et al., 2016: 518, Flor; Flor, 2018: 159).

A nova série de retratos, de D. Maria I ao então príncipe D. Luís (1887-1908), destinava-se, portanto, não apenas a completar a galeria dos Duques de Bragança, mas também a substituir as versões anteriores, a saber o retrato de D. Maria I pintado por Domingos da Rosa e os de D. João VI e de D. Pedro IV; obras consideradas "pouco dignas" em 1882.

De facto, ao consultar o "Inventário do Real Paço de Villa Viçosa até 30 de abril de 1906" é possível confirmar que estes três retratos foram "transferidos para o Paço das Necessidades por ordem de S. M. A Rainha em 1898"[39] — informação que deixa também clara a preponderância das decisões de D. Amélia nesta matéria. Dois deles foram posteriormente depositados no Palácio de Mafra, como mais adiante veremos.

Em 1903-04, o retrato de D. José parece já não se encontrar exposto nas paredes da Sala dos Duques, sendo aparentemente substituído pelo retrato do príncipe D. Luís Filipe, então Duque de Bragança e pretendente ao trono, pintado por José Malhoa em 1891.

A encomenda da nova série de retratos refletiu a valorização de uma nova geração de pintores de prestígio — e com ligações a outras encomendas da casa real[40] —, capazes de conciliar os ideais históricos do rei com uma linguagem mais modernizada (Bordalo et al., 2016: 518). "Todos eles têm como denominador comum o da excelência na arte de retratar e com percursos de formação na área do desenho e da pintura tanto em âmbito nacional como estrangeiro" (Flor; Flor, 2018: 160). O último retrato da série foi entregue em 1910, momento em que voltam a ser expostos na Sala dos Duques, a par com o do príncipe D. José. Este último mantém-se neste espaço, pelo menos, até à década de 1940, altura em que uma reportagem fotográfica, provavelmente realizada no âmbito de um contrato celebrado com a Direção-Geral dos Monumentos Nacionais, documenta o interior da sala com os retratos suspensos nas paredes.

38. Obras que, atualmente, se sabem executadas por Domenico Duprà (Carvalho, 1960: 221), ainda que se devam considerar parcerias.
39. Arquivo Histórico da Fundação da Casa de Bragança (AHFCB), Inventário do Real Paço de Villa Viçosa até 30 de abril de 1906, NNG2713. Agradeço a Marta Páscoa, técnica superior arquivista da Fundação da Casa de Bragança o apoio prestado na consulta do arquivo.
40. "A preferência por Carlos Reis [para o retrato de D. Carlos] saía reforçada com o recém-acabado retrato equestre de D. Carlos de 1904" (Flor; Flor, 2018: 159).



Fig. 08· Fotografia, Sala dos Duques do Paço Ducal de Vila Viçosa, J.A. Cunha Morais — Emilio Biel & Cª (Editores); Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Depósito G, Armário 04, Gaveta 13.

A partir de 1947, como bem notou Maria de Jesus Monge (2016: 88) os novos retratos foram transferidos para a Sala de Medusa. Na década de 1950, há notícia de que a coleção de retratos estava dispersa entre esta sala e uma outra, contígua, designada "Sala do Príncipe" (Flor; Flor, 2018: 165). Em 1976 temos também a certeza de que o retrato de D. José, pintado por Domingos da Rosa, é exibido na Sala de David, onde ainda hoje se encontra[41].

Estas alterações ao discurso expositivo — executadas durante o processo de adaptação do Paço a Museu-Biblioteca da Casa de Bragança (1945), ambicionada por D. Manuel II (Flor; Flor, 2018: 167) — parecem ter sido orientadas por critérios de capitalização das coleções da instituição (a par com outras peças que iam sendo adquiridas), privilegiando a unidade estética e a redistribuição cronológica dos acervos. João Couto (1892-1968) foi o responsável pela adequação e musealização do Paço, com o objetivo de "manter o mais possível o ambiente de autenticidade da casa enquanto residência real" (Flor; Flor, 2018: 168).

Ora, ainda que tenham sido canalizados esforços para o efeito, estas provisões "não escaparam a algumas opções que hoje consideraríamos questionáveis", como bem aponta Maria de Jesus Monge (Monge, 2016: 93). É disto exemplo a Sala de Medusa[42] — que, nas décadas subsequentes a 1950 era o último espaço visitável do percurso expositivo (contrariamente ao que sucede hoje) —: espaço que passou a reunir os retratos produzidos no século XX e que tinham sido concebidos para completar a série dos retratos dos Duques da sala dos Tudescos. Paralelamente, foram retiradas da Sala dos Duques peças que descontextualizavam o reinado de D. João V, adicionando-se ainda outras, como a armaria variada, que contribuíram para a consolidação da designação "Sala dos Tudescos".

41. Conforme se observa no excerto do episódio "Paço Ducal de Vila Viçosa" da série documental "As Pedras e o Homem", da autoria de João Martins.
42. Espaço que aquando da ocupação brigantina cumpria outra(s) função(ões). No início da década de 1880 servia "para ajuntamento de hóspedes em horas vagas, e as salas principais de recepções da Família Real" (Espanca, 1985: 21), como bem esclarecem Susana Flor e Pedro Flor (2018: 158).



Fig. 09· Pintura, Retrato de D. Maria I, 1774-1777, Domingos da Rosa; Palácio Nacional de Mafra (fotografia de José Paulo Ruas, cedida pela Museus e Monumentos de Portugal, EPE).

Regressemos, agora, ao retrato de D. Maria I pintado por Domingos da Rosa.

Como referimos, este retrato foi transferido para o Palácio das Necessidades. Confirma-o, aliás, o arrolamento das coleções reais existentes no edifício, executado em 1910. Neste documento, a pintura é identificada como uma peça "particular" — enfim pertencente às coleções do Paço Ducal —, e descrita como "um quadro a óleo sobre tela, sem moldura, retrato em tamanho natural de Dona Maria 1ª". Nesta entrada, regista-se ainda a sua transferência "para o P. N Mafra"[43], onde se encontra atualmente[44].

43. ANTT, Inventário judicial do Palácio Nacional das Necessidades - volume 6, PT/PNA/DGFP/0001-001/0006/0000, fl.11981v
44. Agradeço a Sérgio Gorjão, Diretor do PNM e a Ana Sofia Franco, Técnica Superior do PNM a confirmação de que a peça pertencia às coleções da coroa. O retrato em meio busto do Museu de Lamego (90) é uma cópia deste.

Medindo 235 x 235 cm, a pintura segue o formato (quadrangular) adotado para os retratos dos seus congéneres da Sala dos Duques[45]. D. Maria é representada sem os atributos mais ilustrativos (e inequívocos) da sua condição régia: a coroa, o cetro e a insígnia da Ordem de Cristo[46]. Disposto sobre a credência – de resto, uma cópia da que consta no retrato do príncipe D. José da Sala dos Duques do Paço de Vila Viçosa, pintado por Duprà –, pousa um relógio dourado que está a poucos segundos de marcar 23 horas e 47 minutos ou 11 horas e 47 minutos. Indiciará ele, simbolicamente, a iminência de uma nova era — prenunciada pela prolongada doença de D. José e pela regência de D. Mariana Vitória (29 de novembro de 1776 a 24 de fevereiro de 1777) —, com o novo reinado a começar num *novo dia*, às 00h00?

OS RETRATOS QUE "FORAM PARA MADRID"

Depois de expostos no Real Palácio de Aranjuez em 1778, estes retratos parecem ter sido transferidos para o Real Palácio de Madrid, onde surgem no "Quarto del Principe", mais concretamente nos "Gabinetes da Livraria", conforme consta num inventário realizado à Coleção Real Espanhola de pintura, em 1794[47]. No inventário de 1808, surgem novamente no mesmo espaço — agora adaptado a "Biblioteca da Rainha". Este último registo não teve, contudo, como único objetivo o simples registo patrimonial. Desde 1806, Espanha encontrava-se sob domínio das forças napoleónicas e a gestão dos acervos reais, em particular o de pintura, respondia, agora, a outras premissas. É neste contexto que Fréderíc Quilliet, agente de José Bonaparte, o novo rei de Espanha, foi incumbido de reorganizar o discurso expositivo da coleção de pintura dos palácios reais. A sua missão implicava a seleção criteriosa das obras que "deviam continuar a adornar o Palácio do Rei de Espanha" e as que "deviam ser acrescentadas", mas também aquelas que "deviam desaparecer das suas paredes" (Sancho, 2001:97).

É justamente neste contexto que Quillet classifica os retratos da família real portuguesa como obras "de mau pintor", sobre as quais considera que "nada há a dizer" (Sancho, 2001: 141). Esta desvalorização não se limitava a critérios meramente estéticos — ainda que compreensivelmente justificada quando comparada com os restantes retratos da família real espanhola, executados por Anton Raphael Mengs (1728-1779), retratista oficial da corte, contemporâneo de Domingos da Rosa. Até então, os retratos de Rosa coexistiam (simbólica) e harmoniosamente com os de Mengs, num testemunho visual da aliança entre as casas reais de Bragança e Bourbon. Com a ascensão da nova dinastia e o fracasso da tentativa de integração da coroa de Portugal no império de Napoleão, estas afinidades deixam de fazer sentido, e num ato de pleno simbolismo, os retratos de Domingos da Rosa desaparecem[48].

Ora, ainda que Quilliet pareça ter sido demitido da gestão da coleção de pintura, e que muitas obras tenham permanecido nos mesmos espaços – contudo com alterações significativas do discurso expositivo – a verdade é que a coleção real de pintura seria instrumentalizada para servir os propósitos da nova dinastia (Sancho, 2001:97-98). Esta reconfiguração implicou a dispersão de muitas obras que contrariavam não apenas as ambições políticas do governo, mas também os cânones dominantes na pintura francesa. A alienação dos retratos de Domingos da Rosa (e de tantas outras pinturas das coleções da Casa Real Espanhola) não deve, portanto, ser descartada.

47. "Siete retratos de personas reales de Portugal 2.100". Museu Nacional do Prado (MNP), Inventarios reales, vol. 11: Real Palacio Nuevo de Madrid, 1794, fol. 52, n.º 13939.
48. Mesmo após a restauração dos Bourbon (1813), os retratos da família real portuguesa não aparecem no inventário de 1818. É, aliás, de salientar a escassez (ou desaparecimento) de retratos da família real portuguesa nos inventários dos palácios reais feitos após 1806.

A 26 de dezembro de 2016, surgiu no leilão n.º 181 da Cabral Moncada Leilões um retrato do príncipe D. José, pintado por Giuseppe Trono (nº inv. PNQ 3920) adquirido pela Parques de Sintra-Monte da Lua. A obra — cujo verso apresenta a inscrição cursiva "S. A R. el Señor Principe del Brazil D.n Joze de Braganza" — é uma das primeiras versões pintadas por Trono (Raggi; Degortes, 2019: 257-259) e corresponde, com grande probabilidade, ao retrato enviado para a família real espanhola por volta de 1785. A sua alienação da Coleção Real Espanhola de pintura inscreve-se, portanto, no contexto a que se aludiu. Comprovam-no, aliás, as suas dimensões (63 cm de altura por 53 cm de largura)[49]; dimensões estas que correspondem, muito aproximadamente, às do "retrato del principe del Brasil difunto" que surge referido no inventário do Palácio Real de Aranjuez, em 1794: "un pie y tres quartos de largo dos y quarto de alto"[50]. Não coincidentemente, também esta obra não volta a figurar em nenhum outro inventário executado após a restauração da linhagem dos Bourbon.

Ora, é justamente este o enquadramento que importa ter presente na análise do retrato da infanta D. Maria Ana Francisca Josefa, integrado na coleção de pintura do Museu Nacional Grão Vasco.

Esta obra (69cm x 57,5cm), recentemente restaurada e exposta no Palácio Nacional de Mafra, encontrava-se em depósito no Arquivo das Congregações Religiosas em Lisboa, instituído em 1912. Apresentando inequívocas afinidades com a produção de Domingos da Rosa, este retrato constitui-se, aliás, como um dos mais notáveis até hoje identificados da sua autoria – sobretudo pela modelação cuidada do rosto (em particular o nariz e os lábios, bem como a carnação típica) e pela delicadeza com que são representadas as rendas (comparáveis às do retrato de D. Maria I que pertencia à Sala dos Duques, a que já aludimos). Destaca-se, também, o esmero na representação das joias, nomeadamente a exuberante laçada de peito cravejada com esmeraldas. Este atributo, longe de ser um mero ornamento, assume um valor simbólico determinante para a compreensão da obra. Como bem observa João Júlio Rumsey Teixeira (2023: 67), "esta joia representa o que de melhor se produziu em Espanha nos meados do século XVIII". Trata-se, enfim, de uma peça oferecida à Infanta pela rainha de Espanha D. Maria Bárbara (1711-1756), sua tia, que, por testamento, deixa várias esmeraldas à sobrinha (Teixeira, 2019: 62)[51]. A presença deste atributo deve, pois, ser entendida como um gesto deliberado, de cariz diplomático: uma marca visual dos estreitos laços entre cortes ibéricas, evocativa dos sentimentos de "estima e afeto", que tantas vezes pautaram a correspondência trocada durante a permanência da rainha-mãe D. Mariana Vitória em Espanha. Em Portugal, conhecem-se ainda 2 versões desta obra: a primeira, de dimensões (68cmx56,5cm) e qualidade muitíssimo aproximadas à do Museu Nacional Grão Vasco, foi leiloada pela Cabral Moncada Leilões em 2000 (leilão n°43, lote 70) e encontra-se na posse de particulares[52]. No verso, apresenta a inscrição "D. Maria Anna Lusitania Infans". A segunda, de rosto menos bem conseguido, pertence também a um particular e integrou a exposição "Tesouros Reais", em 1991[53]. No catálogo de exposição, surge com 80cm x71.5cm (com ou sem moldura?) (Godinho, 1991: 46-47).

49. Também as suas duas cópias, à guarda do Museu Frei Manuel do Cenáculo e do Centro de Apoio Social de Runa, apresentam estas dimensões.
50. MNP, Inventarios reales, vol. 10: Palacio Real de Aranjuez, 1794, fol. 57, n.°19880 e 19881.
51. Em 1753 Francisco Vieira Lusitano executa os retratos da princesa do Brasil e Infantas que foram enviados para Espanha. Nestes retratos, as Infantas distinguem-se através das diferentes pedras preciosas cravadas nas joias que ostentam: rubis para D. Maria Francisca Doroteia (1739-1771), safiras para D. Maria Francisca Benedita (1746-1829) e esmeraldas para D. Maria Ana Francisca Josefa (1736-1813). A 28 de agosto de 1761, a propósito do batismo do príncipe D. José, "a Rainha levava [...] ornada a cabeça e peito de perolas e diam.es brilhantes; das maes Senhoras a 1ª Inf.e com esmeraldas, a seg.da com rubins, a 3.ª com ametistas". Arquivo da Universidade de Coimbra (AUC), Batismo do Príncipe D. José, Iconografia dos Reis (D. José), VI-III-3ª-1-9.
Verifica-se, assim, uma clara coerência entre o gosto pessoal das Infantas e as joias legadas por D. Maria Bárbara em testamento. Esta herança, recebida apenas após dezembro de 1761, foi ajustada, portanto, às preferências individuais das sobrinhas. "As quatro irmãs receberam, cada uma, um adereço muito completo, diferentes entre si no tipo de gemas: diamantes para D. Maria I, esmeraldas para D. Maria Ana Josefa, rubis para D. Maria Francisca Doroteia e safiras para D. Maria Francisca Benedita" (Teixeira, 2023: 62).
52. Agradeço a Mariana Soares Mendes, Head of Departament da Cabral Moncada Leilões, pelas informações prestadas.
53. Agradeço a Maria Gabriela Lopes Cordeiro, Conservadora das coleções de desenho e pintura do Palácio Nacional da Ajuda, a partilha desta informação.



Fig. 10· Pintura, Retrato de D. Maria Ana Francisca Josefa, c.1778, Domingos da Rosa; Museu Nacional Grão Vasco, em depósito Palácio Nacional de Mafra.

Ora, as dimensões de dois destes retratos coincidem, quase sem variação, com as de um outro, identificado como representando D. Maria I — mas que deverá, antes, representar a infanta D. Maria Francisca Benedita (68,3x56,8 nº de inventário 10038607), atualmente exposto no Real Alcazar de Sevilha (Galería Cubierta, Patio de las Doncellas). Apesar do seu estado de conservação deficitário, esta obra parece revelar afinidades com a pintura de Domingos da Rosa. Se consideramos a coerência dimensional, as afinidades estilísticas – e também o conturbado processo de alienação e dispersão dos retratos da família real portuguesa da Coleção Real Espanhola de pintura —, é plausível admitir que uma destas versões tenha provindo deste acervo. Relembre-se, a este propósito, as palavras de Cyrillo (1823: 88) "[Rosa] teve a honra [...] de retratar muitas vezes as Pessoas Reaes para ficarem aqui os Retratos, e para hirem para Hespanha".

Até à chegada de Trono a Portugal (1785) esta era, sem dúvida, a iconografia oficial de D. Maria Ana Francisca Josefa.

Terminando a análise deste retrato (como, na verdade, de todos os outros) importa sublinhar que a linguagem plástica de Domingos da Rosa se inscreve no contexto de afirmação do poder da coroa — que, afinal, recuperava de um período de retração herdado do reinado anterior, marcado pela quebra nas remessas de ouro do Brasil e por crises a vários níveis que afetaram a eficácia do poderio imperial (Pedreira, 2000: 840-851; Mont Serrath, 2013: 52-63). Revelava-se, portanto, particularmente importante a representação minuciosa dos atributos do poder (joias, tecidos suntuosos, regalia etc.). Domingos da Rosa cumpre bem esta função. Paralelamente, o *raiar mariano* impunha uma estética de apelo à ortodoxia, de moderação e contenção, demarcando-se claramente do reinado anterior. A consagração do retrato oficial das Reais Pessoas obedecerá, enfim, nos primeiríssimos anos do reinado, a critérios de edificação moral e de solenidade institucional, plasmada através de uma plástica polida e harmoniosa — que recupera os ensinamentos de du Fresnoy: "da legitimação dos valores do decoro e da contenção por contraposição ao excesso barroco" (Reis, 2006:90).

CONCLUSÃO: DO CREPÚSCULO A NOVAS PERSPETIVAS DE INVESTIGAÇÃO

Como vimos, a crítica coeva e a análise da sua obra indicam que Domingos da Rosa não se destacava como um retratista excecional[55], apesar das solicitações régias. Importa, portanto, que compreendamos as razões que justificaram a sua escolha.

Deve-se, desde logo, recordar que encomendas desta magnitude eram geralmente delegadas a pintores estrangeiros ou com formação academizante — perfil no qual não se enquadrava. A sua ascensão a retratista oficial das Reais Pessoas, no final da década de 1770, deve-se, em grande medida, à conjuntura marcada pela escassez de mão de obra qualificada e pelo declínio de artistas consagrados. Francisco Vieira Lusitano (1699-1783) — com quem Rosa terá provavelmente colaborado, talvez auxiliando na execução dos retratos das infantas à guarda do Palácio Nacional de Queluz (nº de inventário: PNQ 959; PNQ 96[56]) — recolheu-se em 1774 no Convento do Beato António (Saldanha, 1995: 78). Inácio de Oliveira Bernardes (1697-1781), pintor da coroa, perdeu protagonismo após 1778, não se conhecendo retratos régios da sua lavra (Loureiro, 2024: 32).

55. De que se escusam os testemunhos — talvez amplificados — de Cyrillo e Taborda, dado o estatuto de Domingos da Rosa e do seu discípulo.
56. Estes retratos — aos quais se junta ainda o retrato da Infanta D. Maria, por localizar — provinham do Palácio do Marquês de Pombal (Oeiras). Foram vendidos em leilão e adquiridos pelo Estado em 1940.

João dos Santos Aula (1702-1780) e Bruno José do Vale (fal. 1780), "que teve genio mui superior para os retratos" (Machado, 1823: 99) faleciam também neste período, com bastante idade (Loureiro, 2018: 76–87). Joaquim Manuel da Rocha (1727-1786), que pintou retratos de D José I e esteve ativo até à década de 1780, oficiava para a corte mariana, mas poderá ter sido afastado da definição da imagem oficial das reais pessoas devido à herança estilística de Parodi (tons escuros e linguagem mais conturbada, Saldanha, 2015: 148) — embora se conheçam retratos que executou para a família real, como disso é exemplo o retrato de Ciríaco, pintado em 1786 (Xavier, 2005: 26). Já Miguel António do Amaral, morre a 24 de dezembro de 1780, com 70 anos (Loureiro, 2017: 63).

É, enfim, neste contexto, que Domingos da Rosa, pintor que servia a Casa Real há largos anos, surge como a (única?) escolha para assegurar a urgência das encomendas régias: a definição da imagem entronizada D. Maria I e o envio dos retratos para Castela. Contudo, no início da década de 1780, as suas competências deverão ter sido postas em causa (como antes já o haviam sido, por exemplo, por uma das Infantas, a propósito do envio dos retratos para Castela). A qualidade das suas obras não se equiparava à de outras, executadas por artistas que passavam por Portugal a partir de 1780, incumbidos de retratar a corte[57]. Só assim se justifica, pois, a missiva enviada da corte para Diogo de Noronha (1747-1809), diplomata estabelecido em Roma, para "buscar nessa Itália hum bom retratista" disponível a mudar-se para Lisboa" (Raggi; Degortes, 2019: 244). Em dezembro de 1784, Giuseppe Trono é contratado, suprindo as necessidades da corte. Chega a Lisboa em março de 1785.

Domingos da Rosa foi amplamente desvalorizado, o que contribuiu para a alienação das suas obras e para a sua consequente invisibilidade nos acervos públicos portugueses e espanhóis. Contudo, a compreensão do seu legado — que não apenas justifica, mas enriquece a leitura da sua produção artística — permite hoje uma reavaliação mais informada da sua obra, dispersa por diversas coleções públicas: oferecendo a estas instituições a oportunidade de promover interpretações renovadas, capazes de cruzar, valorizar e capitalizar os seus acervos.

Contudo, muito há ainda por investigar, nomeadamente:

- o seu percurso formativo, com Francisco Pinto Ferreira
- a localização dos seus "painéis de história" (e outros)[58]
- a correta distinção entre a sua produção e aquela atribuível às Infantas e a José Conrado da Rosa, seus discípulos.

57. Pintores como Servang – que retratou a princesa D. Maria Francisca Benedita — ou Thomas Hickey — que retratou a rainha D. Maria I (1783) — fazem sucesso como retratistas na capital.
58. De que poderão ser exemplo o painel da Nossa Senhora das Misericórdias da Igreja da Colegiada de Ourem ou, ainda, o medalhão do antigo coro baixo da Basílica da Estrela. Agradeço a José João Loureiro a chamada de atenção para estas obras bem como a generosa partilha de informação e interesse pelo tema.

BIBLIOGRAFIA

Arquivo da Universidade de Coimbra (AUC), Descrição do Batismo do Príncipe D. José, Iconografia dos Reis (D. José), VI-III-3ª-1-9.

Arquivo Histórico da Fundação da Casa de Bragança (AHFCB), Inventário do Real Paço de Villa Viçosa até 30 de abril de 1906, NNG2713.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Arquivo da Casa Real, Carta de Domingos da Rosa para António Pinto da Silva, 2 de março 1778, Caixa 3139. AJF/Cx1/P14/Doc.13.

ANTT, Casa Real, Mordomia-Mor, liv. 22.

ANTT, Correspondência da Legação portuguesa em Madrid, Ministério dos Negócios Estrangeiros, cx. 630.

ANTT, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra D, mç. 49, nº 10, Inventário dos bens de Domingos da Rosa.

ANTT, Manuscritos vindos do Ministério do Reino, Inventário do Paço de Vila Viçosa, livro 4.

ANTT, Registo Geral de Mercês de D. José I, liv. 17.

ANTT, Registo Geral de Mercês de D. Maria I, liv. 2.

ANTT, Requerimento de padre Plácido Pereira de Magalhães, Ministério do Reino, mç. 899.

ANTT, Solicitação de mercê régia, Casa das Rainhas, NT 737, cx. 586.

ANTT, Auto de arrolamento dos bens do Palácio Nacional da Ajuda (521), PT/PNA/DGFP/0001-002/0014/00062.

ANTT, Inventário judicial do Palácio Nacional das Necessidades – volume 6, PT/PNA/DGFP/0001-001/0006/0000.

Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), Livros das Entradas (1791), Cod. 1591.

BNP, Reservados – Arquivo Histórico da BN [BN/AC/INC/ DLEC/15/Cx05-02.

Museo Nacional del Prado (MNP), Inventarios reales, vol. 10.

MNP, Inventarios reales, vol. 11.

Academia Nacional de Belas Artes – *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes.* Vol. II. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1936.

BORDALO, Rui et. al – "Retratos dos Duques de Bragança (1908-1910) do Paço Ducal de Vila Viçosa, Portugal: Estudo Histórico-Artístico". *A Cidade de Évora*, III-1, (2016), pp. 516-526.

BRAGA, Sofia – *«Eis o exímio Pintor, Douto Cyrillo, tão grande na lição, como no Estillo»: dinâmicas artísticas da obra de Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823).* Lisboa: Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2021. (Tese de Doutoramento).

CARVALHO, Ayres – *D. João V e a Arte do seu Tempo.* Lisboa: Edição do autor, 1960-2.

ESPANCA, Pe. Joaquim – "Memórias de Vila Viçosa". *Cadernos Culturais da Câmara Municipal de Vila Viçosa*, 27 (1985), pp. 7-97.

FLOR, Susana Varela e FLOR, Pedro – *Pintores de Lisboa Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de S. Lucas.* Lisboa: Scribe, 2016.

FLOR, Susana Varela; FLOR, Pedro – "'Vade-mécum' dos Pintores Régios (1450-1750)." *Rossio: Revista de Estudos de Lisboa*, 8 (2019), pp. 30-55.

FLOR, Susana Varela; FLOR, Pedro – "Retratos do Paço Ducal de Vila Viçosa". *Livros de Muitas Cousas*, 6, 2018.

FREIRE, Anselmo Braamcamp – *Brasões da sala de Sintra: livro terceiro.* Coimbra: Imprensa da Universidade, 1930.

FONSECA, Anne-Louise Gonçalves – *Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) et la peinture d'histoire à Lisbonne: cycles religieux et cycles profanes.* Montréal: Université de Montréal, 2008. 2 Vols. (Tese de Doutoramento).

GODINHO, Isabel Silveira Godinho – *Tesouros Reais.* Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, Palácio Nacional da Ajuda, 1991.

LEAL, Lécio – *Preceitos para uma Arte Edificante: pintura e gravura na corte josefina através da obra de António Joaquim Padrão (c. 1730-1771).* Lisboa: Universidade de Lisboa, 2021. 2 Vols. (Tese de Doutoramento). Em: https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10451/53514 (Acesso: 20 maio 2025)

LOUREIRO, José João – "Novos Dados sobre o Pintor Estanislau Luís António (1744-1804)". *Revista Amigos do Museu Nacional de Soares dos Reis - Círculo Dr. José Figueiredo*, IV Série, 23 (2017), pp. 59-82.

LOUREIRO, José João – "A galeria dos Veneráveis da sala do capítulo da cartuxa de Laveiras". *Espaço e Memória*, 2 (2018), pp. 76-87.

LOUREIRO, José João – *Amores Dispersos: Notas sobre Arte*... Fascículo I. Edição do autor, 2024.

MACHADO, Cyrillo Volkmar – Collecção de memórias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal [...]. Lisboa: na Impr. de Victorino Rodrigues da Silva, 1823.

MON SERRATH, Pablo – "Crise geral e política manufatureira em Portugal na segunda metade do século XVIII: novos indícios e questionamentos". *Sæculum - Revista de História*, 29, (2013), pp. 75-96.

MONGE, Maria de Jesus – "Museu-Biblioteca da Casa de Bragança: de Paço a Museu". *Livros de Muitas Cousas*, (5), 2016.

MOTA, Isabel, SPANTIGATI, Carla (coords.) – *Tanto ella assume novitate al fianco: Lisboa, Turim e o intercâmbio cultural do século das luzes à Europa pós-napoleónica*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.

PEDREIRA, Jorge – "From Growth to Collapse: Portugal, Brazil, and the Breakdown of the Old Colonial System (1760–1830)". *Hahr-Hispanic American Historical Review*, 80(4), 2000, pp. 839-864.

RAGGI, Giuseppina, DEGORTES, Michaela – "Giuseppe Trono em Portugal: um pintor de retratos piemontês entre monarquia e revolução (1785-1810)". MOTA, Isabel Ferreira da e SPANTIGATI, Carla Enrica (coord) – *Tanto ella assume novitate al fianco: Lisboa, Turim e o intercâmbio cultural do século das luzes à Europa pós-napoleónica*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.

KNAUS, Paulo (coord.) – *O retrato do rei dom João VI (catálogo)*. Rio de Janeiro: Museu Histórico do Rio de Janeiro, 2019.

SANCHO, José – "Cuando el Palacio era el Museo Real. La Colección Real de Pintura en el Palacio Real de Madrid organizada por Mengs, y la description des Tableaux du Palais de S.M.C. por Frédéric Quilliet (1808)". *Arbor CLXIX*, 665 (2001): 83-141.

SILVA, Maria – "A Educação de um Príncipe no período pombalino". *Revista de História das Ideias*, T.I (1982), pp. 377-383.

TEIXEIRA, João – "O impacto da herança da rainha de Espanha D. Maria Bárbara de Bragança (1711-1758) nas joias da casa real portuguesa". *Libros de la corte (Universidad Autónoma de Madrid)*, 27 (2023), pp. 54-73.

TELLES, Patrícia – *Retrato entre baionetas: prestígio, política e saudades na pintura do retrato em Portugal e no Brasil entre 1804 e 1834*. Évora: Universidade de Évora, 2015. (Tese de Doutoramento).

XAVIER, Hugo – "Os Tempos Monárquicos: dos faustos joaninos ao ateliê de D. Carlos." GASPAR, Diego e PAÇO D'ARCOS, Isabel (ed.) – *Pintura e mobiliário do Palácio de Belém*. Lisboa: Museu da Presidência da República /Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.