



UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE / BELLAS ARTES



AGOSTINO MASSUCCI

PINTOR ROMANO  
SÉCULO XVIII

## VOCABULÁRIO TÉCNICO E ESTÉTICO

NA MUDANÇA DO GOSTO DE SETECENTOS

TESIS DOCTORAL

TOMO II

---

ANTONINO DOS SANTOS NEVES

2019

# INDICE

## TOMO I

### INTRODUÇÃO – 11

#### CAP. I – 51

- 1 ENQUADRAMENTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO DA PINTURA EM PORTUGAL NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XVIII – 53
  - 1.1 A CORTE DE D. JOÃO V – 54
  - 1.2 A IRMANDADE DE S. LUCAS EM LISBOA – 69
  
- 2 RELAÇÕES DIPLOMÁTICO-ARTÍSTICAS ENTRE A CORTE DE D. JOÃO V E ROMA – 97
  - 2.1 RELAÇÕES COM A SANTA SÉ – 98
  - 2.2 PRINCIPAIS PROTAGONISTAS DAS ENCOMENDAS ARTÍSTICAS – 105
  - 2.3 ACADEMIA PORTUGUESA EM ROMA – 123

#### CAP. II – 129

### ENQUADRAMENTO HISTÓRICO-CULTURAL E ARTÍSTICO EM ITÁLIA NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XVIII – 131

- 1 ORIGEM DAS ACADEMIAS DE BELAS-ARTES – 132
- 2 UNIVERSIDADE DE ARTES EM ROMA E A SUA DENOMINAÇÃO DE S. LUCAS – 135
- 3 CRIAÇÃO DA ACADEMIA DE S. LUCAS EM ROMA – 138
- 4 CRIAÇÃO DOS CONCURSOS CLEMENTINOS – 142
- 5 ACADEMIA DE S. LUCAS NA MUDANÇA DO GOSTO DE SETECENTOS – 151
- 6 ACADEMIA DE S. LUCAS NOS NOSSOS DIAS – 154
- 7 ARCÁDIA ROMANA – 156

CAP. III – 183

AGOSTINO MASSUCCI

1 NOTAS BIOGRÁFICAS – 187

1.1 COMPILAÇÃO DAS OBRAS (ASSINADAS E ATRIBUÍDAS) – 240

2 OBRAS – 261

2.1 PINTURAS ASSINADAS - DATAS E ASSINATURAS – 273

2.2 PINTURAS ASSINADAS - ANÁLISE PICTÓRICA – 322

PARTE I – ANÁLISE GERAL – 325

PARTE II – DETALHES – 381

PARTE III – QUADROS DE REFERÊNCIA – 497

TOMO II

2.3 PINTURAS NÃO ASSINADAS - ANÁLISE PICTÓRICA – 643

SÉRIE A (COM SUB-ÍNDICE) – 647

SÉRIE B (COM SUB-ÍNDICE) – 648

3 PRODUÇÃO ARTÍSTICA PARA PORTUGAL – APOIO DOCUMENTAL – 1177

3.1 NOTÍCIAS DAS ENCOMENDAS DE PINTURAS FEITAS A ROMA, ENTRE 1729 E 1735, CONTIDAS NAS CARTAS DE JOSÉ CORREIA DE ABREU – 1180

3.2 CARTAS ESCRITAS POR JOSÉ CORREIA DE ABREU - NÃO PUBLICADAS POR AYRES DE CARVALHO – 1203

3.3 NOTÍCIAS DAS ENCOMENDAS DE OBRAS PARA A CORTE PORTUGUESA ATRAVÉS DO EMBAIXADOR EM ROMA, MANUEL PEREIRA SAMPAIO, ENTRE 1740 E 1750 – 1206

3.4 INVENTÁRIO PRIMITIVO DOS BENS DO SEMINÁRIO MAIOR DE COIMBRA, ANO DE 1755 – 1224

RESUMO – 1231

CONCLUSÃO – 1265

BIBLIOGRAFIA – 1273

FONTES DOCUMENTAIS – 1283

| 2.3

PINTURAS NÃO ASSINADAS

ATRIBUÍDAS E RELACIONADAS

ANÁLISE PICTÓRICA

A nova etapa do nosso estudo centra-se agora na análise das obras não assinadas, atribuídas e relacionadas com Agostino Massucci. Umas, apesar de devidamente documentadas, careceram de um exame atento e munucioso, tal como se fez com as pinturas assinadas, para que não restassem dúvidas quanto às atribuições existentes; outras, por não haver documentação fidedigna que sustente uma identificação segura, constituíram um desafio aliciante, na medida em que iríamos por em prática os instrumentos reunidos no ponto anterior. Quer numa situação quer na outra, as amostras técnicas, estéticas e plásticas, agrupadas nos “Quadros de Referência”, na parte III do ponto 2.2 deste capítulo, complementadas com as conclusões obtidas na parte II do mesmo ponto, constituíram a verdadeira chave para o estudo e autenticação das respectivas obras.

No decorrer deste processo constatámos que as provas de comparação estilística obrigavam a cruzar diversas pinturas, dispersas pelos países investigados (Portugal, Espanha e Itália), por apresentarem semelhanças a vários níveis, deixando antever uma fonte criativa comum.

De todas as pinturas analisadas, a que mais nos intrigou foi sem dúvida «S. Pedro d'Alcântara e S. António de Pádua em adoração do Menino Jesus» que se encontra na igreja de S. Pedro em Zagarolo (Itália), por apresentar uma assinatura, de outro pintor. Devido ao desgaste sofrido ao longo do tempo, alguns caracteres desapareceram completamente em várias zonas, no entanto ainda é possível identificar as combinações “IO” e “ATIP”, que levaram a historiadora Angela

Negro a avançar com a atribuição ao pintor Giovanni Agostino Ratti<sup>1</sup>. Todavia, no nosso ponto de vista a composição aproxima-se intimamente ao estilo de Agostino Massucci, tanto pelo modo de desenhar como de pintar. Este caso mereceu um exame metuculoso que apresentamos mais à frente.

Devemos salientar que devido ao elevado número de obras não assinadas algumas ficaram por analisar, no entanto ficou bem demonstrado na presente tese a eficácia da nossa metodologia atributiva, pois permitiu a certificação da autenticidade de muitas delas, bem como nos mostrou alguns casos que não são da sua autoria. Identificadas com o respectivo tema e local onde se encontram, as obras são apresentadas em primeiro lugar na sua composição geral, seguidas de diversas particularidades, cuidadosamente seleccionadas em pequenos fragmentos, que põem em evidência os elos de ligação que as unem, constituindo por essa razão provas de autenticidade. Referimos ainda que a ordem de apresentação das pinturas não seguiu outro critério senão o da análise comparativa, visto que os elementos em confronto estão presentes em distintas datas, algumas com diferenças de trinta anos. Por esse motivo qualquer uma poderia ser a primeira, pelo que fica

---

<sup>1</sup> Angela Negro, «Giovanni Agostino Ratti» in *L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana grande pittura del "600 e del "700*, 1º Volume, Ed. Quasar, Roma, 1990, p. 139,140; Sandra Vasco Rocca, «Le committenze pittoriche di Giovanni V», in *Giovanni V di Portogallo (1707 – 1750) e la Cultura Romana del suo Tempo*, à cura di Sandra Vasco Rocca e Gabriele Borghini, Àrgos Edizione, Roma, 1995, p. 296.

inteiramente justificada o início com a pintura «Os sete Santos fundadores da Ordem dos Servos de Maria», da igreja de S. Marcelo em Roma, por nos ter suscitado especial curiosidade durante o trabalho de registo fotográfico.

Passemos então ao estudo das pinturas não assinadas, que agrupámos em duas séries: Série A e Série B, sendo que as da Série A resultaram de uma primeira selecção logo no início do nosso trabalho, não sendo por esse motivo mais importantes que as da Série B.

## SÉRIE A

---

- *Os sete Santos fundadores da Ordem dos Servos de Maria* (1726), Igreja de S. Marcelo (Roma) – **651**
- *S. Pedro d'Alcântara e S. António de Pádua em adoração do Menino Jesus* (1727), Igreja de S. Pedro, Zagarolo (Itália) – **686**
- *Imaculada Conceição* (década de vinte), Museu das Ursulinas, Calvi dell'Umbria (Itália) – **745**
- *Imaculada Conceição* (1745-50), Igreja da Porciúncula (Lisboa) – **760**
- *Padre Eterno* (1745-50), Igreja da Porciúncula (Lisboa) – **806**
- *A Virgem o Menino e S. Domingos* (1746-50), Paço Ducal de Vila Viçosa (Portugal) – **817**
- *A Virgem o Menino e Santo António* (c. 1751), Igreja de S. Sebastião, Forano (Itália) – **862**
- *Éxtase de Santa Catarina de Ricci* (1736), Palácio Corsini (Roma) – **894**
- *Retrato do Papa Clemente XII* (1732 ?), Palácio Real de S. Ildefonso, La Granja - Segóvia (Espanha) – **921**
- *Retrato de Abade desconhecido* (1735-1740), Palácio de Riofrio, Segóvia (Espanha) – **943**

## SÉRIE B

---

- *Anunciação* (1743), Igreja da Anunciação, Veroli (Itália) – **972**
- *Anunciação* (1743-1747), Palácio Nacional de Mafra, Mafra (Portugal) – **974**
- *Anunciação* (1743-1747), Museu de Aveiro (Portugal) – **974**
- *Anunciação* (mosaico, 1743-1747), Igreja de S. Roque (Lisboa) – **974**
- *Anunciação* (1743), Institute of Arts, Minneápolis (E.U.A.) – **986**
- *Anunciação* (1743), Museu Nacional de Arte, Copenhaga (Dinamarca) – **986**
- *Sagrada Família* (1729), Igreja de Santa Cruz, Coimbra (Portugal) – **1013**
- *A Virgem com S. Nicolau de Tolentino e S. Agostinho* (1724-1726), Igreja de S. Maria del Popolo (Roma) – **1021**
- *O Casamento da Virgem* (1721-1727), Igreja de S. Maria in Via Lata (Roma) – **1023, 1040**
- *Adoração dos Reis Magos* (1721-1727), Igreja de S. Maria in Via Lata (Roma) – **1040**
- *Santa Ana e S. Joaquim* (1721-1727), Igreja de S. Maria in Via Lata (Roma) – **1035, 1047-1051**
- *Hércules acolhido no Olimpo* (1728), Palácio Rospigliosi (Roma) – **1043**
- *Batismo de Cristo* (1721-1727), Igreja de S. Maria in Via Lata (Roma) – **1051, 1059**
- *S. Francisco ressuscita um homem* (1713-1720), Igreja S. Francisco de Paula ai Monti, (Roma) – **1056**
- *S. Francisco de Paula abençoa o menino Orlando, filho de Ana da Bretanha e de Carlos VIII* (1713-1720), Igreja S. Francisco de Paula ai Monti (Roma) – **1066**
- *A fuga para o Egípto* (1720-1730), Igreja S. Francisco de Paula ai Monti (Roma) – **1071**
- *A Virgem, o Menino e S. José* (1720-1730), Igreja S. Francisco de Paula ai Monti (Roma) – **1085**
- *Adoração dos Pastores* (fresco, 1720-1730), Igreja S. Francisco de Paula ai Monti, (Roma) – **1091**
- *Adoração dos Reis Magos* (fresco, 1720-1730), Igreja S. Francisco de Paula ai Monti (Roma) – **1091, 1106, 1107**
- *A Virgem e o Menino* (1740-58), Museu da Catedral de Astorga (Espanha) – **1115**
- *Anunciação* (?) Palácio Real de S. Ildefonso, La Granja-Segóvia (Espanha) – **1128**
- *A Virgem e o Menino* (1705-1724) Igreja do Mosteiro de Lorvão, Coimbra (Portugal) – **1142**

## SÉRIE A



*Os sete Santos fundadores da Ordem dos Servos de Maria*

(1726)

Igreja de S. Marcelo, Roma

A pintura foi registada no “Diário Ordinário de Chracas”<sup>2</sup>, quando este jornal fez notícia da primeira festa solene em honra dos sete santos fundadores da Ordem dos Servos de Maria, realizada na igreja de S. Marcelo em Roma, no dia 19 de Fevereiro de 1727 (terça-feira). A narração do acontecimento ficou registada no “Diário n.º 1486”, impresso no dia 15 de Fevereiro de 1727<sup>3</sup>.

---

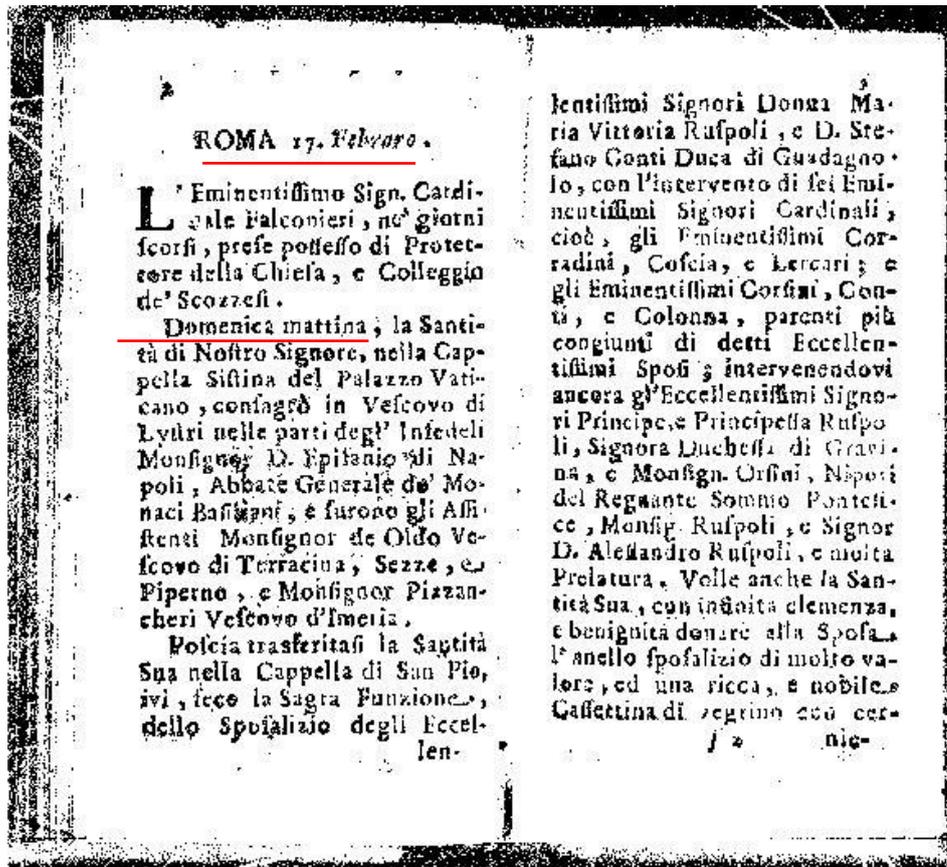
<sup>2</sup> Fac-símile - “Chracas”, Diário ordinário (N.º 1486, 15/2/1727, p. 7 e 8), biblioteca Casanatense, Scaffali Digitali, Roma, (web-site). “**Chracas**” - Famoso jornal romano, fundado no início de 700, por Giovan Francesco Cracas (ou Chracas). Com oficina de impressão próxima de S. Marcos em Roma. Com o seu irmão Luca António passou a publicar, em 1716, o “Diário Ordinário de Ungheria”: primeiro semanal, depois bissemanal e trissemanal, com o objectivo de dar notícias sobre a guerra entre os Imperiais e os Turcos. Em 1719, terminada a guerra, Luca António continuou a imprimir o jornal, entre 12, 16 e 24 páginas com o título de “Diário Ordinário”. A partir daí veio a ocupar-se intensamente com a vida da corte papal e com cerimónias religiosas, com o carácter de jornal oficial (Ermanno Ponti, «Cracas ou Chracas» in *Treccani, enciclopédia italiana*. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/cracas\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cracas_%28Enciclopedia-Italiana%29/)).

<sup>3</sup> Laura Gigli, «La cappella dei sette santi fondatori», in *Le Chiese di Roma illustrate – San Marcello al Corso*, Istituto Nazionale di Studi Romani, Editora Fratelli Palombi, 1996, p. 149-151; Paolo Mancini, *Chracas, Diário Ordinario di Roma, Sunto di Notizie e Indici*, V. 1, 1718-1736, 2002.



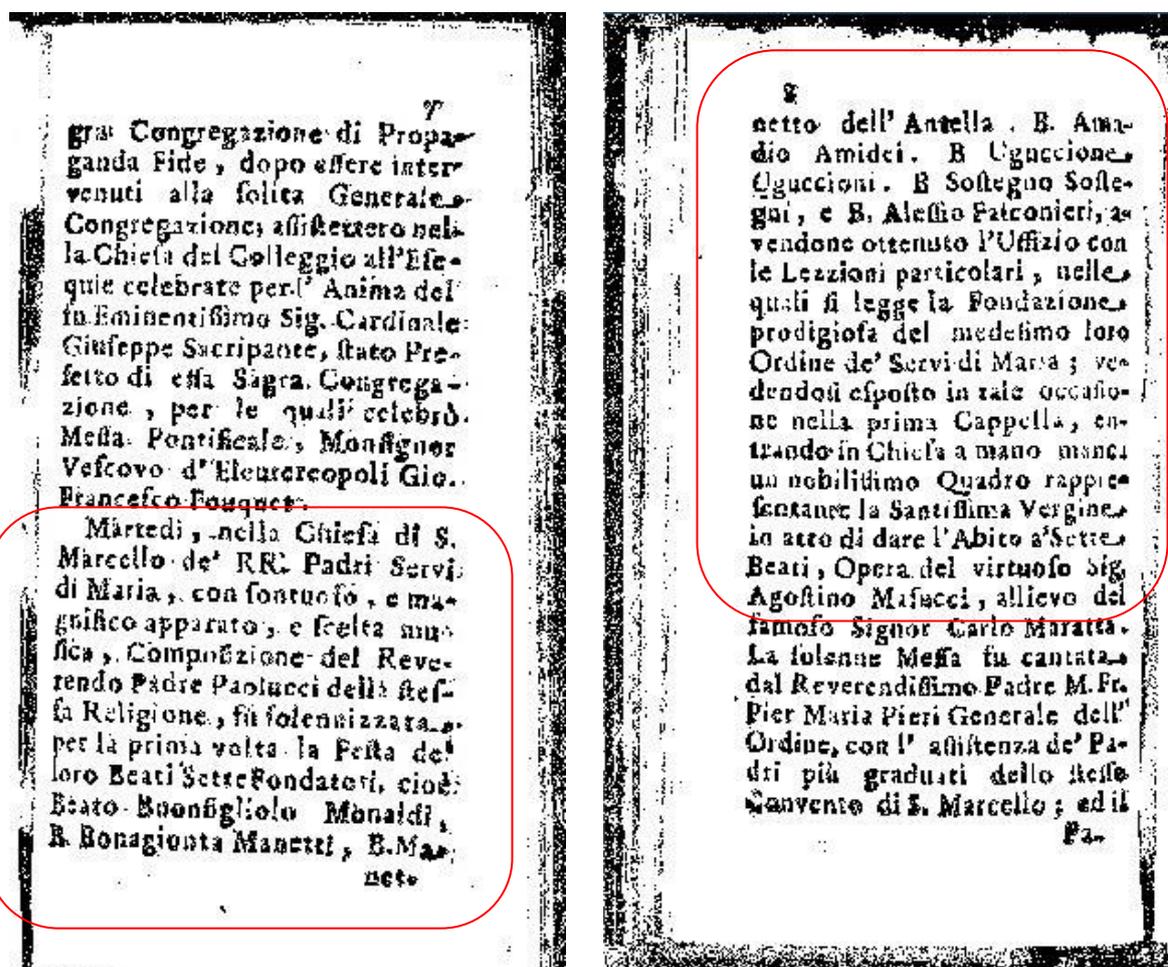
Fac-símile - "Chracas - Diário Ordinário", Nº 1486, 15 de Fevereiro 1727 - página 1 (coluna direita)

A página 2 refere-se ao dia 17 de Fevereiro (domingo), como podemos ver na reprodução seguinte.



Fac-símile - "Chracas - Diário Ordinário", Nº 1486 - página 2 e 3

Na página 7 inicia a notícia da sumptuosa festa, solenizada pela primeira vez em honra dos sete beatos fundadores. O magnífico aparato contou com arranjos musicais da autoria do Reverendo padre Paolucci, ao mesmo tempo que era exposto o grande quadro «Os sete Santos fundadores da Ordem dos Servos de Maria», obra do «virtuoso Sr. Agostino Masucci»<sup>4</sup>, colocado na primeira capela à esquerda, ao entrar na igreja,



Fac-símile - "Chracas - Diário Ordinário", N° 1486:

A - página 7; B - página 8

<sup>4</sup> "Diário de Chracas", *ob. cit.*, p.8.

como se pode ler no documento anterior.

Clarificando o texto seleccionado daquele diário, podemos ler:

«Martedì, nella chiesa di S. | Marcello de' RR: Padri Servi | di Maria, con  
suntuoso, e ma | gnifico apparato, e scelta mu | sica, composizione del Reve | rendo Padre  
Paolucci della stes | sa Religione, fú solennizzata | per la prima volta la Festa de | loro  
Beati Sette Fondatori, cioè: | Beato Buonfigliolo Monaldi, | B. Bonagionta Manetti, B.  
Ma | netto dell'Antella, B. Ama | dio Amadei. B. Ugucione | Oguccioni. B. Sostegno  
Soste | gni, e B. Alessio Falconieri, a | vendone ottenuto l'Uffizio con | le Lezzioni  
particolari, nelle | quali si legge la Fondazione | prodigiosa del medesimo loro | Ordine de'  
Servi di Maria; ve | dendosi esposto in tale occasio | ne nella prima Capella, en | trando  
in Chiesa a mano manca | un nobilissimo Quadro rappre | sentante la Santissima  
Vergine | in atto di dare l'Abito a' Sette | Beati, Opera del Virtuoso Sig. | Agostino  
Masucci...»

Apesar do relato aqui exposto estar identificado no nº 1486, impresso no dia 15 de Fevereiro de 1727, não podemos deixar de reparar que a festa foi realizada no dia 19 (Terça-feira), posterior à impressão. Depois de consultarmos todos os *fac-símile* disponíveis desse ano, julgamos que as narrações devem sim referir-se ao nº 1487, impresso no dia 19 de Fevereiro do mesmo ano<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> A organização das páginas do “Diário” apresenta algumas incorrecções: A primeira edição do ano 1727 está identificada pela secção nº1466, 01/01/1727, no web site da biblioteca Casanatense, com 7 digitalizações que reproduzem as 12 páginas desta edição. A página de rosto do referido jornal, impressa no dia 1 de Janeiro, aparece no início desta secção e as páginas que lhe sucedem relatam os acontecimentos anteriores a



**Chracas, Diário Ordinário**

(página esquerda) - «Nº 1486, 15/02/1727» - excerto da página 12, última página desta secção

(página direita) - «Nº 1487, 19/02/1727» - a folha de rosto impressa com data de 19 Fevereiro deve referir-se às notícias dos dias 17 (domingo), dia 18 (segunda) e dia 19 (terça), que nos parece mais correcto

Pela notícia da festa apresentada no “Diário”, concluimos que a execução da pintura só pode ser anterior a 1727, pois um mês não é suficiente para executar uma pintura a óleo e muito menos com a dimensão e qualidade que apresenta, quando muito poderá ter sido concluída em Janeiro de 1727. Portanto, tudo indica que tenha sido

---

esta data, como é natural. A data de impressão deveria ser sempre posterior aos acontecimentos, contudo, a secção digitalizada para o nº1468, impresso no dia 04/01/1727, relata acontecimentos que se passaram a partir deste mesmo dia 4, isto é, posteriores à data de impressão, o que nos parece estranho. Este facto repete-se noutras secções. Parece haver aqui alguma confusão entre as datas das notícias e as datas das páginas de rosto. Por esse motivo, queremos esclarecer que o nº 1486, impresso no dia 15/02/1727 não pode relatar notícias dos dias 17 (domingo), 18 (segunda-feira) e 19 (terça-feira), posteriores à impressão. Estes dias devem sim corresponder ao nº 1487, impresso no dia 19/02/1727.

executada no decorrer do ano de 1726, para ser apresentada no dia em que se assinalava o momento mais importante da história da Ordem dos Servos de Maria, naquela igreja. Na cerimônia estiveram presentes figuras distintas: o Reverendíssimo Padre Geral da congregação, M. Pier Maria Peri e uma assistência com os padres mais graduados do mesmo convento. O evento foi assinalado por um discurso apologético, de singular eloquência, recitado pelo padre D. Roberto Bechio, monge cisterciense da congregação reformada de S. Bernardo. Estiveram ainda presentes muitos eminentíssimos senhores: cardeais, prelados e padres de outras práticas religiosas. A sumptuosa festa foi ouvida em toda a Roma por copiosos disparos de morteiros, na véspera e no próprio dia, acompanhados por sons de trombetas que fizeram daquele, um dia muito especial. À noite, o convento e a praça diante dele encheram-se de luz<sup>6</sup>.

O cenário é concludente e espelha o valor artístico que Agostino Massucci já detinha no meio cultural romano, ao ser escolhido para pintar o quadro que haveria de servir tão importante acontecimento histórico.

Passemos então à análise da obra em si mesma, em primeiro lugar apresentada no seu todo, seguida de pequenos pormenores importantes

---

<sup>6</sup> “Chracas”, *ob. cit.* p. 9 e 10 (fac-símile, N° 1486).

para o processo de comparação com as amostras dos “Quadros de Referência”.



Os sete Santos fundadores da Ordem dos Servos de Maria (1726)

Igreja de S. Marcelo, Roma

Tomámos como ponto de partida para esta análise, o rosto de um dos sete santos representados no quadro, por nos ter despertado uma forte atracção estética no momento em que captávamos as imagens na igreja de S. Marcelo. O dito “Santo” apresenta-se de mãos erguidas, no lado direito junto ao limite do quadro, sensivelmente a meio da pintura. Por diversas vezes observámos os detalhes técnicos e apreciámos vezes sem fim a agilidade plástica. Os pequenos fragmentos de tinta saltitantes, como que largados naquele preciso momento transmitem uma sensação plástico-expressiva pejada de vida, de alegria, de energia e frescura. Sentimos quase a presença física da personagem e mais que isso, sentimos a energia de uma “alma viva”. Sensações já experimentadas noutras ocasiões, nomeadamente na «Educação da Virgem» que se encontra na igreja do SS. Nome de Maria (Roma).

Nada nos dizia naquele momento que iríamos encontrar elementos comuns às duas pinturas. Muito menos nos passou pelo pensamento que entre elas existe um intervalo de tempo de cerca de 31 anos<sup>7</sup>.

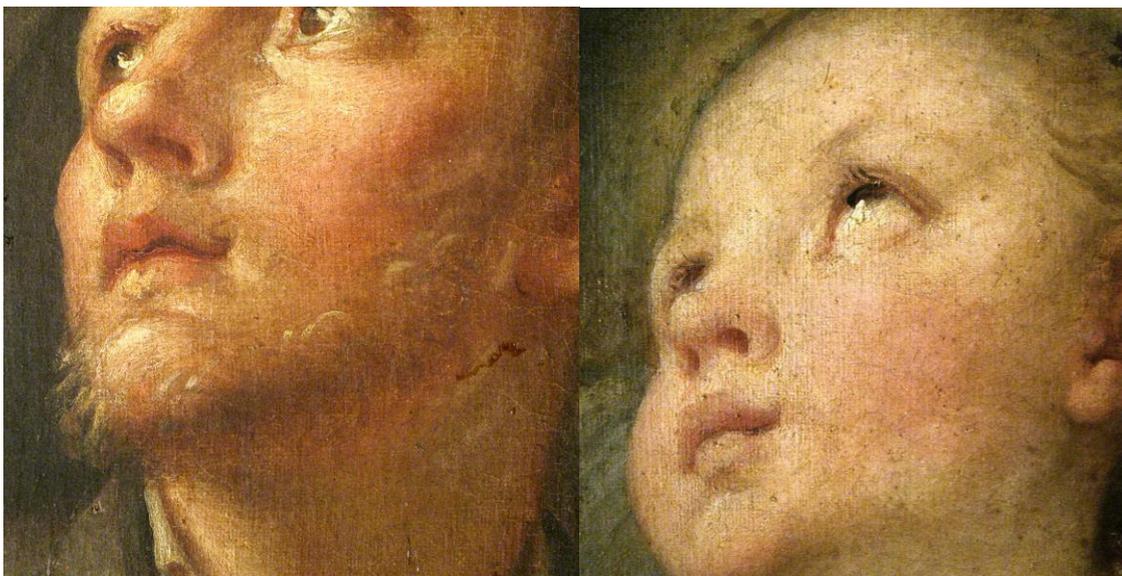
Não sendo aquele santo a figura central da composição, verificamos que a exigência estética está sempre em primeiro lugar neste pintor. Por um lado esta figura está colocada quase fora do centro da cena principal, como que atirado para a margem direita, por outro, percebe-se claramente que a pintura é dominada pela presença

---

<sup>7</sup> A pintura de S. Marcelo produzida em 1726 e a de SS. Nome de Maria assinada em 1757.

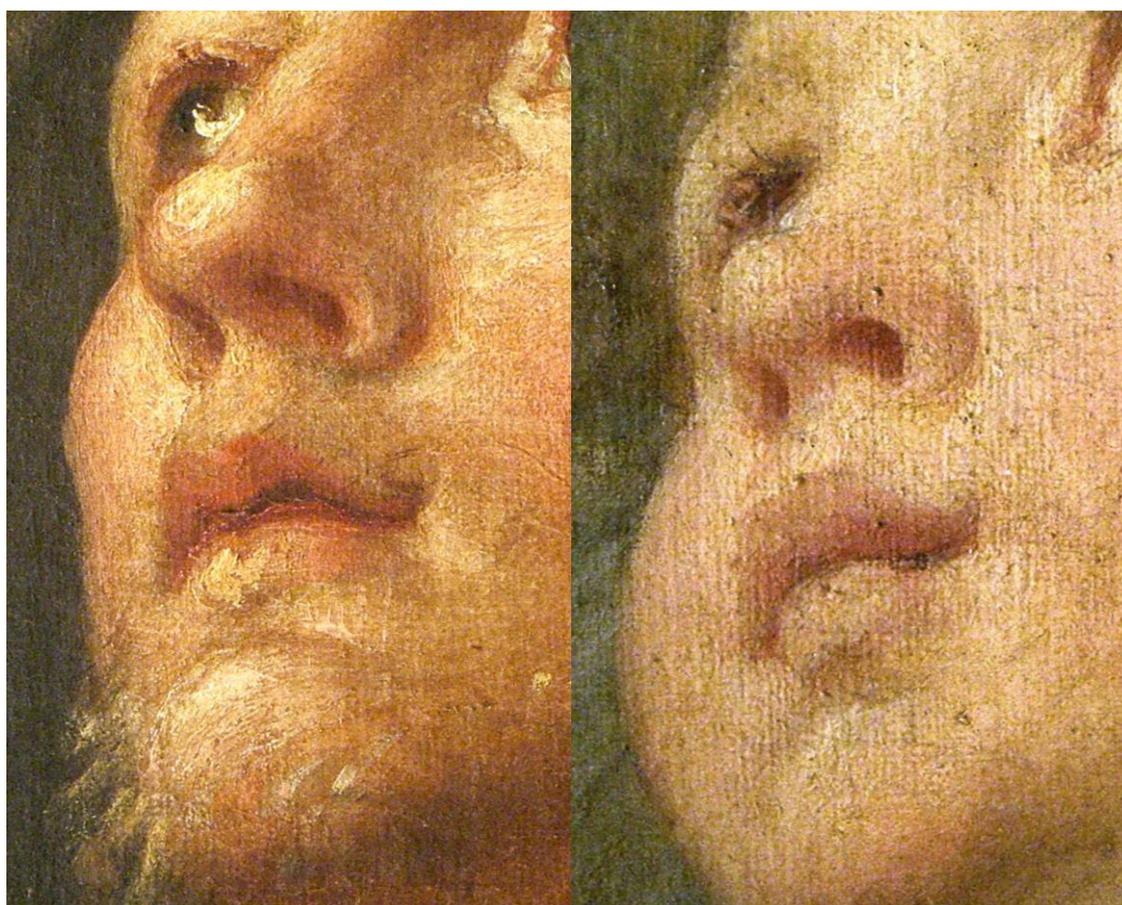
imponente da Virgem Maria, ao centro e em cima, no topo do triângulo formado com os “sete santos” reunidos no espaço inferior – uma clara leitura hierarquizante. Curiosamente, o santo que destacamos é sem dúvida o que melhor exprime o vigor gestual, a capacidade do artista no domínio das sobreposições dos tons, das transparências das tintas e na fisionomia do rosto. É o que melhor manifesta a chama viva da alma e do espírito do ser humano, que Massucci sempre nos quis transmitir. Por isso nos sentimos felizes por encontrarmos ali concentradas todas estas qualidades, que reúnem em pleno a sua genuína identidade poética.

Ao fazermos a revisitação a todas as imagens que captámos neste quadro, várias nos obrigaram a parar e a reflectir sobre o seu extraordinário valor. Percebemos que era necessário proceder à análise estilística com base nos detalhes estudados nas pinturas assinadas. Aí encontramos o apoio firme, que nos permite averiguar as características estilísticas da tela de S. Marcelo. Os Quadros de Referência são por excelência o “passaporte” que nos garante avançar com confiança no estudo deste artista. Não tivemos grandes dúvidas quanto à escolha da amostra que nos iria servir para comprovar a autenticidade deste rosto em particular [1], trata-se do rosto da Virgem em criança [2] da pintura «Educação da Virgem» mencionada. Daqui partiu a comparação entre os respectivos rostos, que passamos a apresentar nos detalhes que se seguem.



1 – “Santo” (Os sete Santos fundadores da Ordem dos Servos de Maria, 1726, igreja de S. Marcelo, Roma)

2 – “Infância da Virgem” (Educação da Virgem, 1757, igreja do SS. Nome de Maria, Roma)



Ampliações de 1 e 2 – operação comparativa entre os dois rostos

Após procedermos à comparação dos detalhes apresentados, confirma-se que o desenho do conjunto formado pelo nariz, narinas, lábio superior, lábio inferior e maxilar, em ambas as figuras, têm a mesma perspectiva, as proporções mantêm-se constantes, equilibradas, e seguem a mesma orientação ao longo da face. O trabalho de modelação é igual, as tintas fundem-se com idênticas variações de tonalidades e de luz - vejam-se os detalhes da ponta do nariz, com boleamentos similares e a suave curvatura em “s” que o liga ao lábio superior. Também as aberturas das narinas se orientam segundo o mesmo movimento curvilíneo<sup>8</sup>. O canto da boca, ligeiramente revirado para cima, dá-lhe aquela expressão “doce” típica de Massucci. O arredondado do queixo é trabalhado da mesma forma. O mesmo será dizer: quem desenhou um rosto desenhou o outro, apesar de neste caso se tratar de uma figura adulta e de uma criança, facto que consolida mais ainda um estilo muito pessoal do pintor<sup>9</sup>.

Mas, não só estes elementos fisionómicos nos falam sobre a identidade. Também a arcada supraciliar do olho direito das duas personagens, descreve um arco com abertura e extensão de igual configuração, que muda de direcção no mesmo ponto e volta a curvar para a face com igual cadência, permitindo a visualização de uma

---

<sup>8</sup> Análise desenvolvida em [ROSTO], na Parte II do ponto 2.2. deste capítulo.

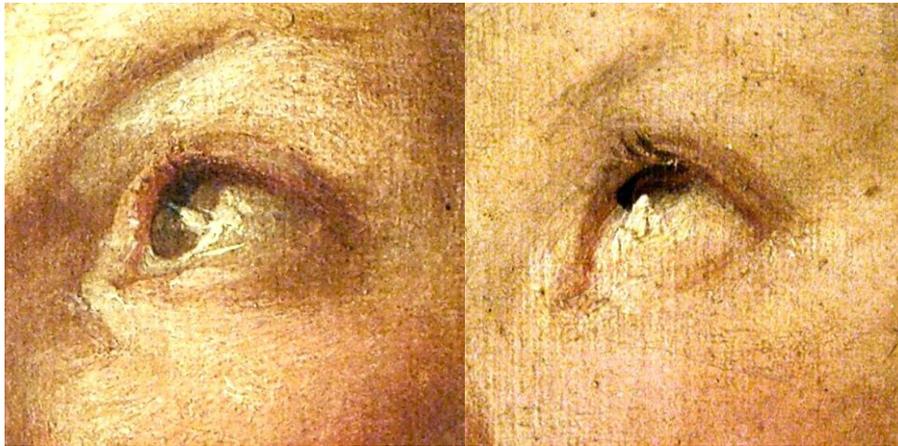
<sup>9</sup> Identificado nas pinturas assinadas, que lhe conferem comprovada autenticidade estilística (Parte II do ponto 2.2 do mesmo capítulo).

pequena parte da pálpebra superior, acomodada numa mesma perspectiva, junto ao nariz, com subtis apontamentos de pestanas e brilho dos olhos, de pinceladas rápidas e decididas, muito comuns na plástica deste pintor - demonstrativos de elevado conhecimento, agilidade gestual e plena maturidade artística.



Detalhes do olho direito - perspectiva e plástica

Devemos acrescentar ainda, a configuração do canto medial do olho esquerdo. Em ambos verificamos o mesmo desenho, anatomia e plástica lumínica, dando ao olhar extrema expressão emocional. Fugazes passagens do pincel soltam pequenos fragmentos de tinta de delicada beleza, transparências que espelham a miragem avistada pelas duas personagens. Mais que matéria, sentimos viva nestes olhos a sublimidade da poética artística.

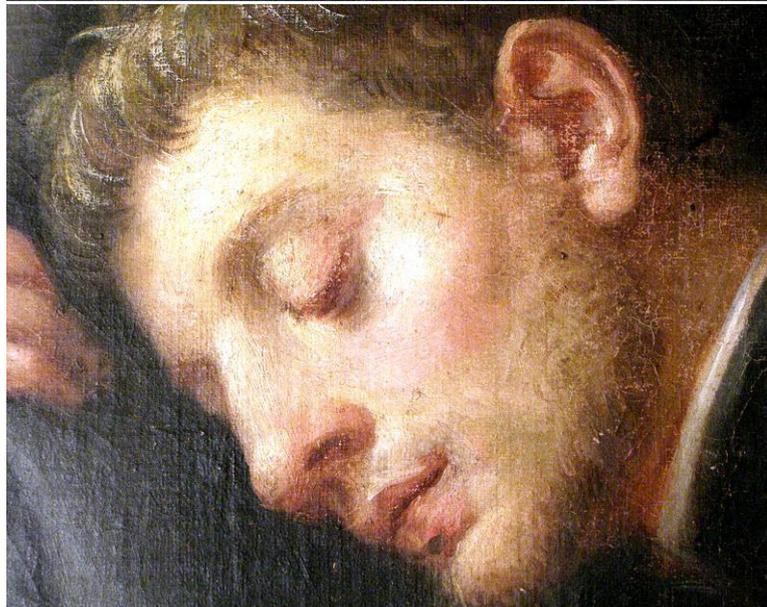


Detalhe do olho esquerdo - perspectiva e plástica

Seguidamente iremos apresentar vários fragmentos de diferentes partes do quadro. Examinemos as orelhas dos santos [3], [4] e [5].



3



4



5

Para que o processo comparativo nos clarifique os aspectos mais relevantes de cada detalhe, procedemos à sua ampliação e simultâneamente realizámos a comparação com as amostras dos quadros de referência. Seleccionámos a orelha de um soldado [6] da pintura «Juízo de Salomão» (Museu Madama, Turim) por ser a mais representativa das características anatómicas desta parte do corpo. Vejamos então as ampliações [3a], [4a], [5a] e comparemos com a amostra [6] para confirmar as qualidades, devidamente explanadas no estudo que lhe dedicámos na parte II do presente capítulo. Chamamos mais uma vez à atenção para a manifesta semelhança entre os desenhos das quatro orelhas, tendo em consideração os seguintes factores técnicos e plásticos: proporção, perspectiva, corpo volumétrico, superfícies de iluminação e brilho, não deixando de parte a observação atenta das várias camadas de tinta, tonalidades e transparências<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Só um exame paciente permite encontrar o modo próprio de curvar o pincel, de estender o gesto, de focalizar uma particularidade, seja na cor opaca, nos tons translúcidos, na luz ou nas sombras. O estilo não deixa passar despercebida a identidade do artista em questão.



3a



4a

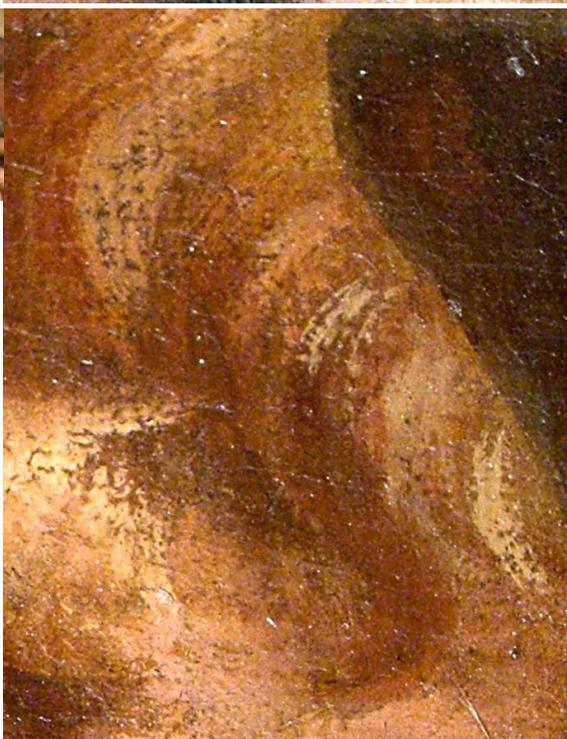
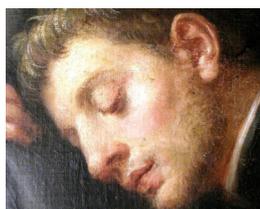


5a



6

A partir do rosto [4] reproduzido a seguir, avançamos também ao encontro de detalhes de pinceladas nos cabelos, onde se identifica a atitude gestual impulsionada pelo estímulo interior de características plásticas próprias. Seleccionamos para o efeito a amostra [7] da mesma pintura de Turim (QUADROS DE REFERÊNCIA: Quadro 4, grupo 4).



Seguimos para o estudo de mais uma particularidade “as barbas”, de fraca densidade (quando trabalhadas em transparência). Do mesmo modo encontramos análogas pinceladas, cujas espessuras de traço e extensão, apresentam pequenos fragmentos de igual consistência na diluição. Parecem resultar do mesmo pincel, como podemos verificar nas indicações abaixo [a] e [b], que põe em evidência a acumulação da tinta junto dos bordos pela passagem do pincel, deixando o centro transparente devido às diluições (preparadas do mesmo modo). Neste exame utilizámos os exemplos [3] da pintura em estudo e [8] «Juízo de Salomão» (QUADROS DE REFERÊNCIA: Quadro 4, grupo 4).



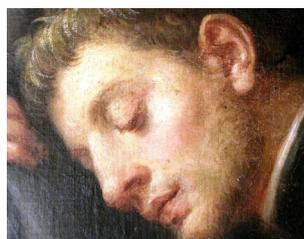
8



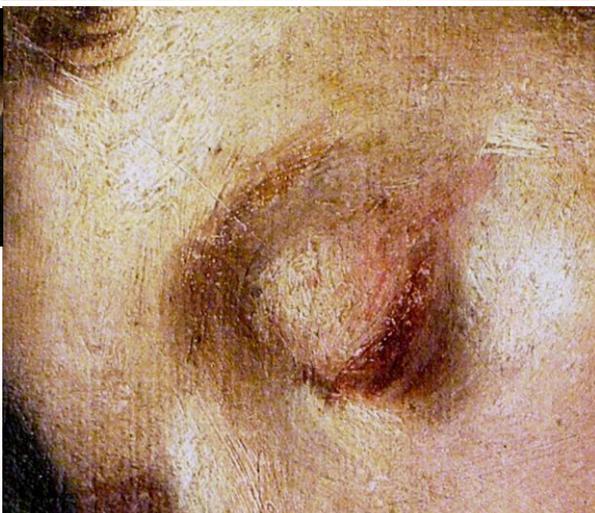
Passando agora à análise do desenho dos olhos e respectiva modelação anatómica, observemos os exemplos seguintes: [9] «Sagrada Família» (Basílica de Santa Maria Maior – Roma); [4] (pintura em estudo); [10] «Educação da Virgem» (igreja do SS. Nome de Maria – Roma).



9



4

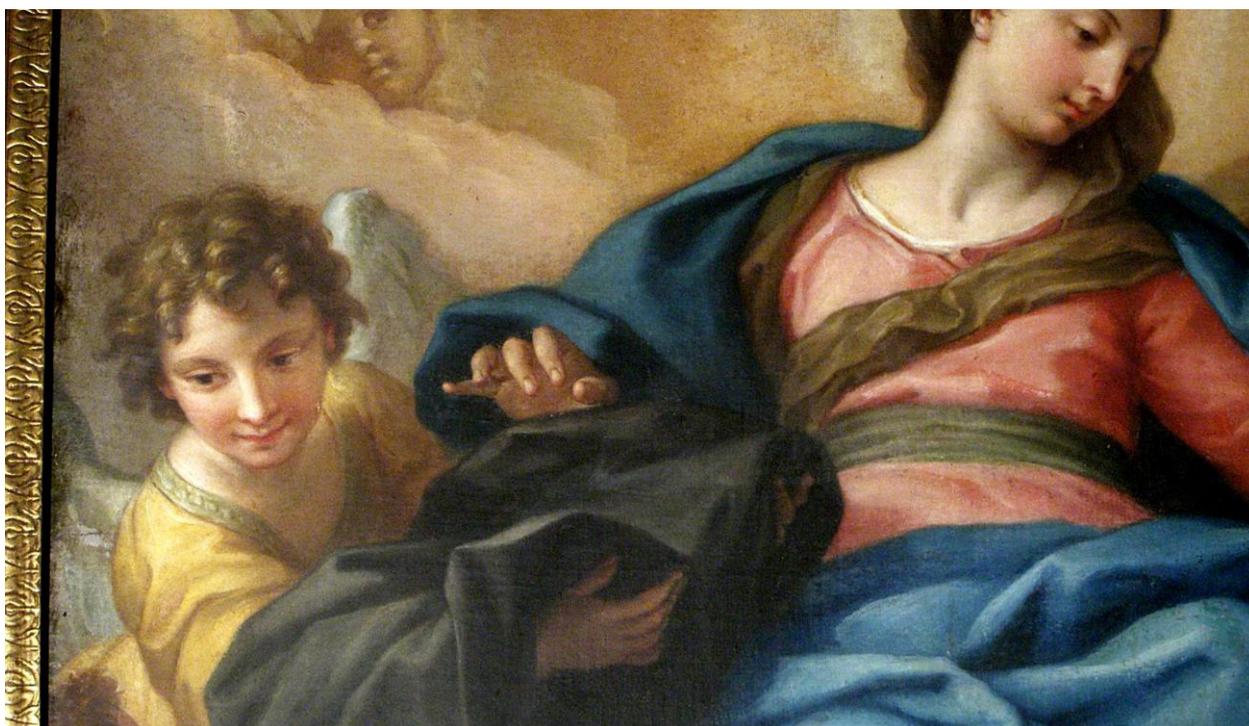


10



A preparação das tintas baseia-se no mesmo processo de diluição e de combinação de tons - sobre a tela fundem-se e estabelecem entre si transições cromáticas de cambiantes suaves. A matéria pictórica deixa perceber os rastros do pincel, aqui e ali, que identificam o jeito da mão e a sensibilidade de quem o movimentou. É bem clara esta realidade. O conjunto de todos os múltiplos aspectos que temos vindo a divulgar ao longo da nossa tese, completam o pintor em toda a sua dimensão estilística. Factos que nos ofertam também a possibilidade de nele identificarmos uma encantadora personalidade de extrema sensibilidade, pelo modo como adoçava as preparações das tintas na paleta e as transformava em vida humana na tela, transbordadas de beleza, num verdadeiro acto de magia.

Prosseguimos o nosso caminho ao encontro de outros elementos que asseveram a identidade pictórica do quadro. Passemos então para o lado oposto e foquemo-nos no rosto do anjo que acompanha a Virgem, no lado esquerdo, como podemos ver na imagem [11].



Depois de o observarmos fomos indagar os quadros de referência respeitantes a esta matéria. As amostras que escolhemos também se distanciam no tempo em largos anos, como é o caso do rosto da Virgem da «Sagrada Família» (Basílica de Santa Maria Maior em Roma, assinada em 1723), apresentada atrás no exemplo [9] e que aqui voltamos a indicar [9a]. Escolhemos também o rosto [12] proveniente da pintura «Educação da Virgem», assinada em 1757 (igreja SS. Nome de Maria), trata-se do rosto do anjinho localizado na parte alta do quadro, do lado direito. A amostra [13] provém do mesmo quadro e trata-se do rosto de S. Joaquim. O trabalho de comparação obrigou a fazer algumas ampliações, como é natural, para melhor se observarem os aspectos técnico e estéticos de forma clara, para não deixarem dúvidas quanto à semelhança entre eles.



9a



12



12a



13

Em primeiro lugar é notória a diferença de idades entre as personagens, em segundo, sabendo que a fisionomia se altera naturalmente com a idade, as características genéticas de fundo mantêm-se, conservando por isso a identidade. Do mesmo modo, as características “genéticas” (estilo) do artista estão aqui conservadas.

Vejamos então os pormenores em cada um dos rostos estudados e focalizemos a atenção na curvatura das sobrancelhas que descaem sobre o nariz; nas proporções e distâncias entre o nariz, boca e queixo; na

modelação e desenho dos lábios (de enorme homogenia), que nos dão uma visão clara do estilo. É notável a semelhança na delicadeza da expressão facial.

Os efeitos gradativos da cor e fusão de tonalidades são baseados em matizes cromáticas muito pessoais, repetidamente encontradas nas diversas pinturas do mesmo artista - como os tons rosa e violeta, ocre, amarelo alaranjado, vermelho carmim e laranja, brancos que percorrem todas as cores dando-lhes uma particular transparência imaculada. A limpidez e vivacidade carnal estão associadas neste processo de exploração plástica, dominada com excelência. As amostras que se seguem dão-nos uma visão generalizada deste procedimento plástico/estético, conferindo uma identidade própria e o novo gosto que estimulava o artista, transformando os seus modelos em belos rostos e belos corpos, que se aproximam em grande escala à natureza e perfeição da anatomia humana.

Observemos as qualidades matéricas nas ampliações [9b], [11a], [12b] e na página seguinte o rosto de “Deus”, que mostram o que acabámos de descrever.



11a

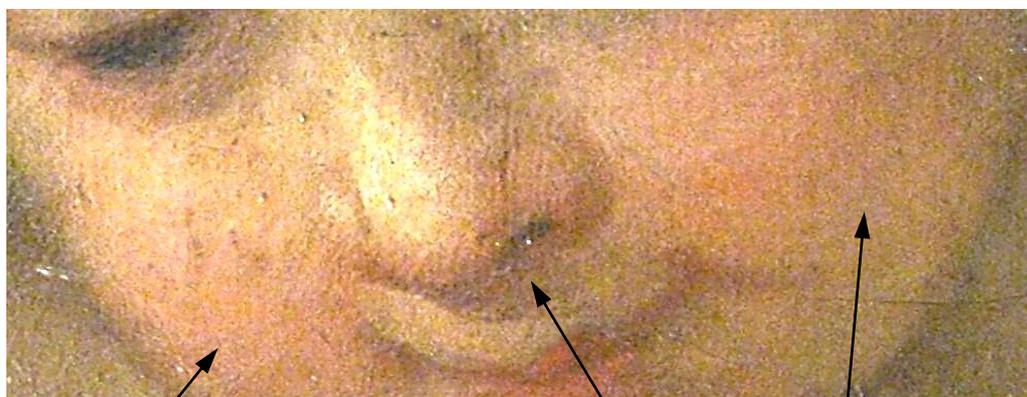
**A** - Fusão de violetas com branco

**B** - Transição de violeta para rosa-claro, com mistura de branco

**C** - Gradações que combinam ocre, amarelo-alaranjado, rosa e violeta, com branco ligeiro



9b



12b

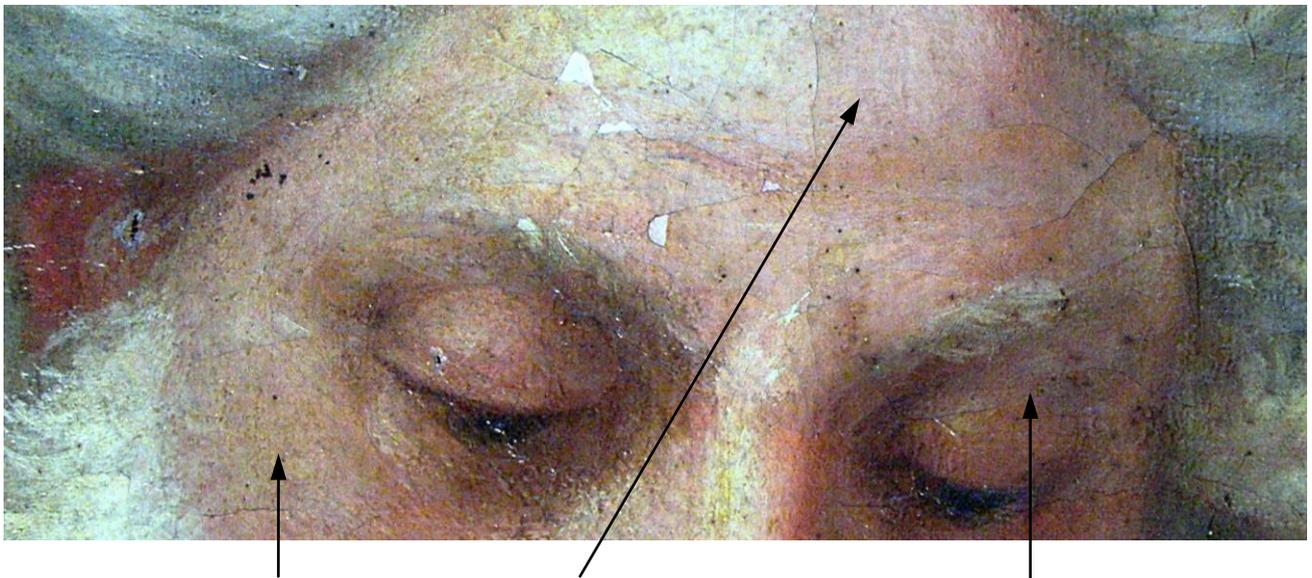
**D** - Fusão de laranja com rosa, com grande transparência do rosa

**A**

**C**



“Deus” (*Educação da Virgem*, 1475,  
igreja do SS. Nome de Maria, Roma)



Esta amostra possui uma grande quantidade de violetas, bastante diluídos com branco, sobrepostos aos tons laranja e ocre, com elevado grau de transparência. Um exemplo eloquente que nos mostra de forma clara as características plásticas da pintura de Massucci

Vejam os outros exemplos já estudados neste capítulo, que à primeira vista poderiam ser considerados de menor importância. Muito pelo contrário, os elementos considerados secundários, ou mais discretos de uma pintura, são por vezes aqueles que mais se aproximam à espontaneidade do artista e como tal, exprimem o genuíno gesto caligráfico, no seu estado mais puro. Por esta razão lhe dedicamos especial atenção para nos sentirmos mais próximos do “jeito” do pintor.

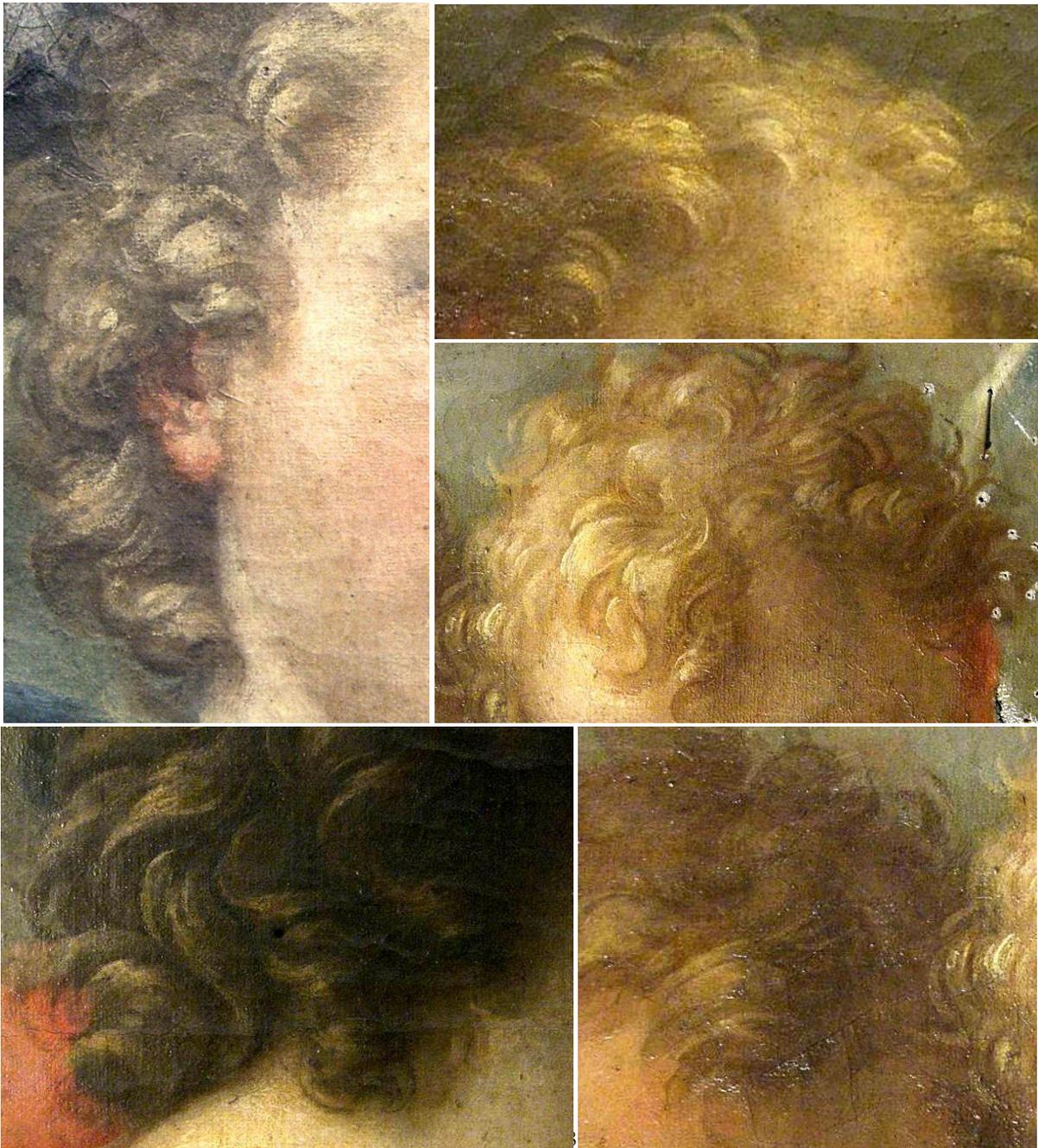
Com efeito, tomemos em consideração o modo de tratar os cabelos do anjo em estudo [11]. Os volumes, bastante trabalhados, consistentes e bem definidos, levam-nos a identificar a mesma gestualidade noutras amostras que apresentamos a seguir<sup>11</sup>. Vemos reforçada a nossa tese com mais este elemento, na medida em que encontramos neles a mesma tipologia no arrastamento das tintas, no movimento e pressão exercida sobre o pincel, bem visível no modo como o pintor faz os enrolamentos e ondulações, com iguais curvaturas, destacados nos volumes encaracolados de igual luminosidade - um modo comum às amostras que seleccionámos.

---

<sup>11</sup> Parte III - QUADROS DE REFERÊNCIA: Quadro 4, Grupo 5.



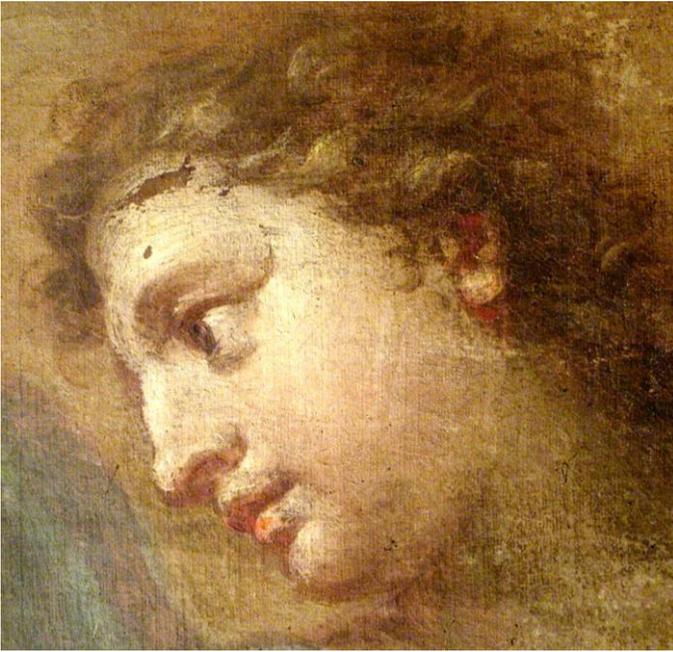
Cabelos do anjo da imagem [11] (pintura de S. Marcelo)



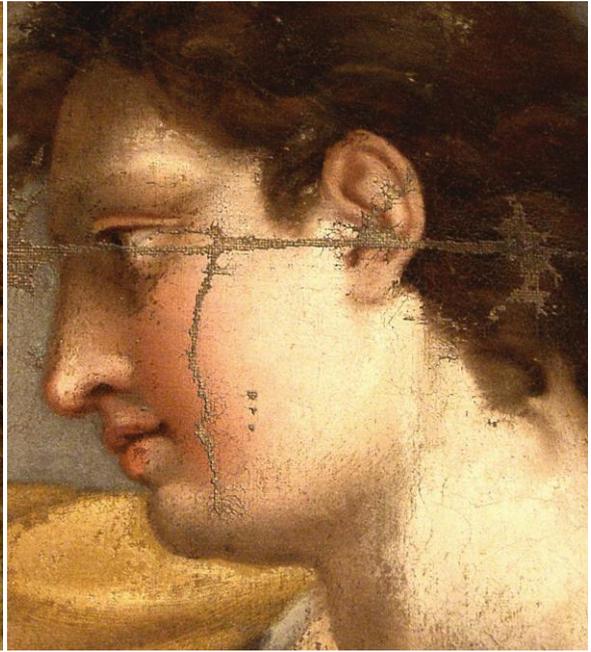
QUADROS DE REFERÊNCIA - Quadro 4, Grupo 5

No topo direito do quadro observamos um anjo (o último da direita) [14], com características fisionómicas muito próprias que nos transportam directamente para o rosto do anjo Gabriel [15], analisado na pintura de Monteleone di Spoleto e que reproduzimos na página seguinte.





14a



15



Ampliações que mostram, com clareza, o mesmo desenho do nariz, boca (lábios) e queixo

A primeira sugestão relaciona-se com a enorme semelhança do desenho do perfil de ambos os rostos<sup>12</sup>, como podemos observar nas imagens apresentadas [14a] e [15]. Para além desta referência, devemos observar outra particularidade que coloca em confronto a orelha e cabelo deste mesmo rosto [14a], com o anjo já aqui mencionado da «Educação da Virgem», reproduzido no detalhe [16]. A modelação dos cabelos e orelha de ambos os rostos parecem “fabricados” no mesmo instante pelo mesmo artista. Prestemos um pouco de atenção às porções de tinta usada nas pinceladas fragmentadas e aos valores de luz e sombra. Para melhor se visualizar esta evidente analogia vejamos os detalhes [14b] e [16a].

---

<sup>12</sup> Merece ser feita uma re-observação dos Quadros de Referência (Parte III do presente capítulo) no que respeita ao rosto e também à análise realizada na Parte II (imagens 1 e 1d; 2 e 2d).



16



14 b



16 a

14b – Pintura em análise (igreja de S. Marcelo)

16a – *Educação da Virgem* (igreja do SS. Nome de Maria)

O próximo exemplo centra-se na anatomia do antebraço e mão do anjinho que segura um dos pregos, símbolo da crucificação de Jesus Cristo [17]. A presença de anjos, querubins e puttis, é uma constante nas pinturas de Massucci, nos quais encontramos uma tipologia de desenho anatómico muito própria. Vejamos as comparações deste com o Menino Jesus [18] da pintura «Sagrada Família» (Mafra-Portugal)<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Parte II e III do ponto 2.2 deste capítulo, (QUADROS DE REFERÊNCIA: Quadro 6, Grupo 3).



17



18



A solução compositiva difere muito pouco uma da outra - tanto na perspectiva com na relação da posição do braço com a inclinação da cabeça. A palma da mão e sua relação com o pulso; as variações curvas

dos volumes do antebraço; a relação deste com o braço, ombro e axilas, seguem o mesmo modo. É de facto evidente uma identidade comum.

Os apontamentos com pinceladas rápidas dos dedos da pintura de S. Marcelo [17] assemelham-se ao detalhe [19] da pintura «Juízo de Salomão» (Turim)<sup>14</sup>. As “linhas” que marcam a palma da mão e pulso da criança, bem como o brilho das pinceladas nas pontas dos dedos, ligam os dois desenhos ao mesmo autor de forma inequívoca.



19



---

<sup>14</sup> Parte III - QUADROS DE REFERÊNCIA: Quadro 5, Grupo 5.

## | Conclusão

A pintura de S. Marcelo foi efectivamente executada por Agostino Massucci, com data provável de 1726, de acordo com os documentos constantes no citado Diário Ordinário de “Chracas” e com base nos estudos que acabámos de realizar.

Verificada a autenticidade da obra, passámos a dispor de um novo conjunto de amostras, essenciais ao esclarecimento de dúvidas encontradas noutros quadros não assinados. Facto que constitui um claro enriquecimento do nosso trabalho, na medida em que vem aumentar o número de provas que definem o vocabulário estilístico de Agostino Massucci.



UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE / BELLAS ARTES



AGOSTINO MASSUCCI

PINTOR ROMANO  
SÉCULO XVIII

## VOCABULARIO TÉCNICO Y ESTÉTICO

EN EL CAMBIO DEL GUSTO DE SETECIENTOS

TESIS DOCTORAL

Traducción del Portugués al Castellano

---

ANTONINO DOS SANTOS NEVES

2019

# ÍNDICE

## TOMO I

### INTRODUCCIÓN – 11

#### CAP. I – 51

- 1 MARCO HISTÓRICO-ARTÍSTICO DE LA PINTURA EN PORTUGAL EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII – **53**
  - 1.1 LA CORTE DE D. JUAN V – **54**
  - 1.2 LA HERMANDAD DE S. LUCAS EN LISBOA – **69**
  
- 2 RELACIONES DIPLOMÁTICO-ARTÍSTICAS ENTRE LA CORTE DE D. JOÃO V Y ROMA – **97**
  - 2.1 RELACIONES CON LA SANTA SEDE – **98**
  - 2.2 PRINCIPALES PROTAGONISTAS DE LOS ENCARGOS ARTÍSTICOS – **105**
  - 2.3 ACADEMIA PORTUGUESA EN ROMA – **123**

#### CAP. II – 129

### ENCUADRAMIENTO HISTÓRICO-CULTURAL Y ARTÍSTICO EN ITALIA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII – **131**

- 1 ORIGEN DE LAS ACADEMIAS DE BELLAS ARTES – **132**
- 2 UNIVERSIDAD DE ARTES EN ROMA Y SU DENOMINACIÓN DE S. LUCAS – **135**
- 3 CREACIÓN DE LA ACADEMIA DE S. LUCAS – **138**
- 4 CONCURSOS CLEMENTINOS – **142**
- 5 ACADEMIA DE S. LUCAS EN EL CAMBIO DE GUSTO DEL SETECIENTOS – **151**
- 6 ACADEMIA DE S. LUCAS EN NUESTROS DÍAS – **154**
- 7 ARCADIA ROMANA – **156**

CAP. III – 183

AGOSTINO MASSUCCI

1 NOTAS BIOGRÁFICAS – 187

1.1 COMPILACIÓN DE LAS OBRAS (FIRMADAS Y ATRIBUIDAS) – 240

2 OBRAS – 261

2.1 PINTURAS FIRMADAS - ANÁLISIS DE FECHAS Y FIRMAS – 273

2.2 PINTURAS FIRMADAS - ANÁLISIS PICTÓRICO – 322

PARTE I - ANÁLISIS GENERAL – 325

PARTE II - DETALLES – 381

PARTE III - CUADROS DE REFERENCIA – 497

TOMO II

2.3 PINTURAS NO FIRMADAS - ANÁLISIS PICTÓRICO – 643

SERIE A (CON SUBÍNDICE) – 647

SERIE B (CON SUBÍNDICE) – 648

3 PRODUCCIÓN ARTÍSTICA PARA PORTUGAL - APOYO DOCUMENTAL – 1177

3.1 NOTICIAS DE LOS ENCARGOS DE PINTURAS HECHOS A ROMA, ENTRE 1729 Y 1735, CONTENIDOS EN LAS CARTAS DE JOSÉ CORREA DE ABREU – 1180

3.2 CARTAS ESCRITAS POR JOSÉ CORREIA DE ABREU - NO PUBLICADAS POR AYRES DE CARVALHO – 1203

3.3 NOTICIAS DE LOS ENCARGOS DE PINTURAS HECHOS A ROMA A TRAVÉS DEL EMBAJADOR PORTUGUÉS EN ROMA, MANUEL PEREIRA SAMPAIO, ENTRE 1740 Y 1750 – 1206

3.4 INVENTARIO PRIMITIVO DE LOS BIENES DEL SEMINARIO MAYOR DE COIMBRA, AÑO DE 1755 – 1224

RESUMEN – 1231

CONCLUSIÓN – 1265

BIBLIOGRAFÍA – 1273

FUENTES DOCUMENTALES – 1283

## INTRODUCCIÓN

El propósito de nuestra investigación parte de un pasaje de la tesis doctoral del profesor Nelson Correia Borges<sup>1</sup>, donde da cuenta de una pintura existente en la sacristía de la iglesia del monasterio de Lorvão<sup>2</sup> sobre el tema «La Virgen y el Niño», de la autoría de un pintor romano. De inmediato se despertó nuestra curiosidad por conocer dicha pintura y no tardó en iniciarse la investigación que aquí pretendemos llevar a cabo. Nos movían el desconocimiento del pintor, no contemplado por la historia del arte universal, y la elevada calidad artística presente en su pintura. Se procedió entonces al trabajo de campo y a la búsqueda de bibliografía sobre el artista. La tesis doctoral del profesor Nelson Correia Borges, *Arte Monástico en Lorvão - Sombras y realidad*<sup>3</sup>, fue sin duda el inicio. Leímos su trabajo para situar temporalmente la pintura y comprender su relación con la historia del monasterio.

Aumentó aún más nuestro interés cuando la dimensión histórica y artística del monasterio se reveló no solo de grandioso valor patrimonial nacional, sino con una trascendencia que va más allá de las fronteras. A la par con sus homólogos europeos, tuvo un papel importante en la expansión de la Orden del Císter en Portugal en el siglo XII y se le considera uno de los más importantes, además de ser uno de los más

---

<sup>1</sup> Tesis presentada en 1992 en la Facultad de Letras y depositada, ese mismo año, en la Biblioteca General de la Universidad de Coímbra, con la signatura 5-56-22-1 / 2.

antiguos del reino. La pintura allí existente se rodea de escenarios cortesanos y religiosos muy presentes en la vida del monasterio, que en el siglo XVIII asistió a la beatificación de las reinas D<sup>a</sup> Teresa y D<sup>a</sup> Sancha, religiosas cistercienses, ambas hijas de D. Sancho I (segundo rey de Portugal). Este reconocimiento fue otorgado por el Papa Clemente XI, como se puede comprobar en la leyenda del marco del cuadro: “P. CLEMENTE XI – BEATIFICÓ A LAS REINAS”. Según el profesor, el marco pertenecía a un retrato del Papa cuyo paradero se desconoce, por que fue adaptada a la pintura que nos ocupa<sup>2</sup>.

Encontramos a continuación algunos artículos dispersos y muy breves, de varios historiadores, sobre la pintura barroca en Portugal, que de una forma u otra nos indicaron nuevas bibliografías e incrementaron nuestra decisión de conocer más detalladamente al pintor en cuestión. A pesar de su ligereza, estos textos nos condujeron al encuentro de nuevas obras de arte; a la medida en que las íbamos descubriendo, su elevada calidad nos sorprendía y reafirmaba en nuestro propósito.

Como era de esperar, el trabajo comenzó en Portugal, donde las órdenes reales facilitan la identificación de varias pinturas. La observación directa de las obras nos hizo ver que estábamos ante un artista que debería ocupar un lugar destacado en la historia del arte universal. El pintor del que hablamos es Agostino Massucci, nacido en

---

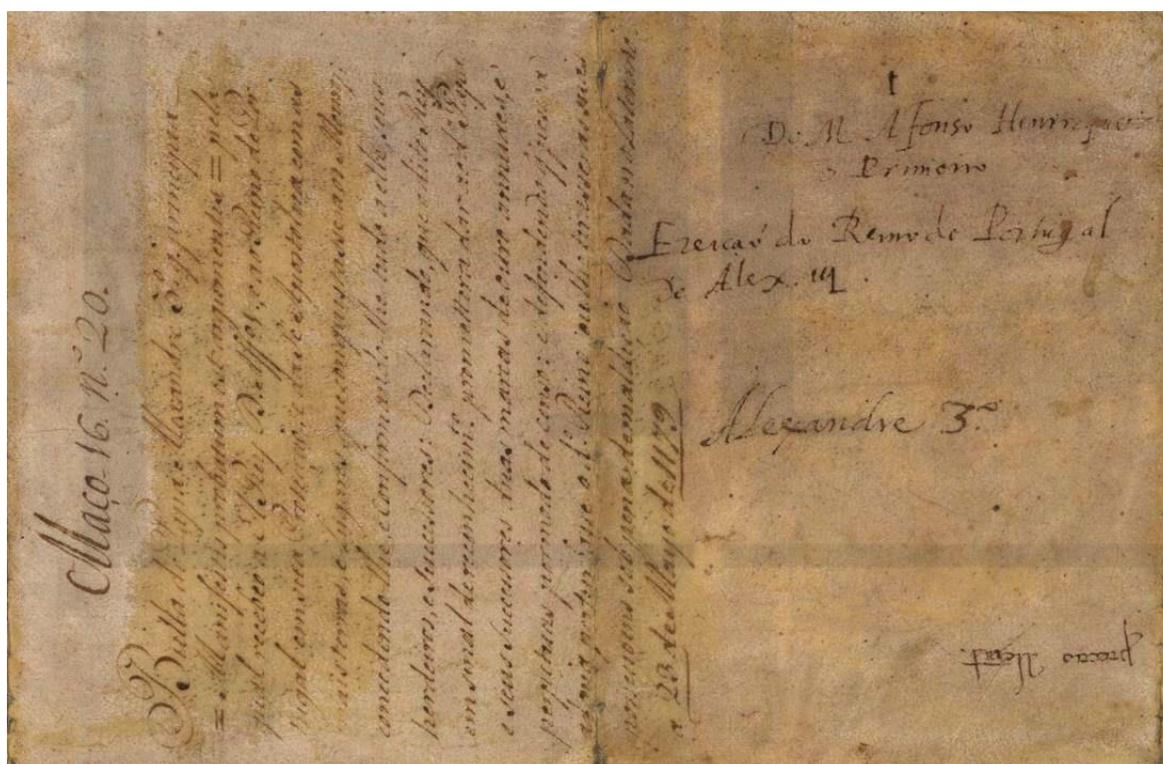
<sup>2</sup> Nelson Correia Borges, *Arte monástica en Lorvão - Sombras y realidade - de los orígenes a 1737*, Vol I, Coimbra 1992, p. 619-622. Asunto que requiere un estudio más detallado.

Roma, desde donde recibía los encargos de las diversas cortes europeas. Nos dedicamos, por lo tanto, al estudio de la obra de este pintor, que coincide con un período muy especial en la historia de Portugal, el período "áureo" de las órdenes artísticas, donde se encuadran las más grandiosas pinturas de la época, casi todas venidas de Italia, más en concreto de Roma, la mayor parte por iniciativa del glorioso rey D. Juan V (1689-1750). Hablamos de una era que bien se puede denominar "siglo de oro", no solo por la riqueza proveniente de las minas de oro de Brasil, descubiertas en el reinado de D. Pedro II (1648-1706), padre de D. Juan V, sino, sobre todo, por el suntuoso período de lujo y magnificencia que impuso el nuevo rey. Nos hallamos ante un monarca que promovió numerosas obras monumentales e hizo de su reinado un tiempo opulento, muy destacado en el medio cultural, artístico y económico europeo.

Este período se caracterizó también por una intensificación de movimientos nunca antes vistos, de transferencia de los valores culturales y artísticos entre Lisboa y Roma, dando continuidad a las ya célebres relaciones con la Santa Sede que se remontan a la Edad Media y que aquí conviene recordar.

El viaje cronológico que proponemos nos lleva hasta los principios de la historia de Portugal y las relaciones fluidas que siempre tuvo con Roma, una circunstancia que nos ayudará a entender mejor las relaciones del pintor que ahora estudiamos. Este viaje nos proyecta hacia un pasado lejano y pone de manifiesto que no resulta sencillo establecer el

nacimiento exacto de la nación. Sabemos, sin embargo, de la existencia de un momento decisivo que determinó su "bautismo" y reconocimiento internacional. Este momento quedó registrado por la *Bula Manifestis Probatum*, concedida por el Papa Alejandro III a D. Afonso Henriques, el 23 de mayo de 1179 [doc.1], un signo de reconocimiento de Portugal como nación libre e independiente.



Doc. 1 - Bull "Manifestis probatum", donde el Papa Alejandro III reconoció el reino de Portugal y al primer rey, D. Afonso Henriques, y sus herederos (doc Pergamino, dimensiones 640x500mm - Archivo Nacional de la Torre do Tombo, Lisboa , código de referencia: PT / TT / BUL / 0016/20)

Se podría pensar que la política exterior de Portugal con el estado del Vaticano comenzó en ese momento, pero en realidad los contactos con Roma ya provenían de mucho tiempo atrás, a juzgar por la inmensa

lista de embajadores y diplomáticos que se desplazaron a la ciudad eterna a partir de 1143 con el fin de obtener cierto reconocimiento internacional.

Si por un lado Portugal creció con el aliento, la cultura y el arte que vino de Roma, también el cristianismo amplió sus fronteras a partir de los esfuerzos de los navegantes portugueses, que desbravaron mares y abrieron nuevos caminos para la evangelización de pueblos desconocidos por el mundo. Las interrelaciones y transferencias de valores fueron una constante. En Roma se encuentran frecuentes referencias a la nación portuguesa y su historia, comenzando por la representación del acto de la concesión de la Bula por el Papa Alejandro III a D. Afonso Henriques, primer rey de Portugal, en el "fresco" [2] ejecutado en la primera sala del piso noble del complejo de la biblioteca Sixtina (Archivo Secreto del Vaticano)<sup>3</sup>.

---

3 Arnaldo Pinto Cardoso, *Presencia portuguesa en Roma*, editores Quetzal, Lisboa, 2001, p. 17, 18 - Arnaldo Pinto Cardoso describe la pintura "fresco" con D. Afonso Henriques representado con el cetro y la corona real, que ilustra la página 18 de su libro, aunque la descripción no corresponda enteramente a lo que podemos observar en la composición [fig.2]; La pintura de este "fresco" puede haber sido hecha en el momento en que el embajador Marqués de Fontes obtiene del Papa Clemente XI la elevación de la catedral patriarcal de Lisboa en 1716, como recompensa a la ayuda prestada al Papa en la expulsión de los turcos en el cabo Matapão.



2 - (Ilustración del "fresco") «concesión de la bula por el Papa Alejandro III al rey D. Afonso Henriques». La pintura representa a D. Afonso Henriques en el momento de recibir el cetro y la corona reales

Otro fresco se encuentra en la bóveda de la iglesia de San Antonio de los Portugueses en Roma. En él, se representa al rey D. Afonso Henriques con la rodilla izquierda en el suelo ante Cristo en la cruz, rodeado de ángeles que le ofrecen la corona real y el escudo con las insignias de las cinco llagas de Cristo, confiándole el poder de dirigir al

pueblo cristiano contra las amenazas musulmanas<sup>4</sup>. La escena es una alegoría de la batalla de Ourique (Portugal) contra los moros, que se produjo en 1139, contienda en la que D. Afonso Henriques salió victorioso, incluso en minoría. Según la leyenda, el rey tuvo una visión de Jesucristo que, por la fuerza divina, permitió la victoria de los cristianos. Se cuenta que a partir de ese momento se pasó a proclamar *Rex Portugallensis* (rey de los *Portucalenses* o rey de los portugueses), reconocido por el rey de León Alfonso VII en 1143, mediante el Tratado de Zamora.

De Portugal salió Pedro Julián (también conocido como Pedro Hispano), nacido en Lisboa, para ser elegido nuevo Papa en el Cónclave reunido en Viterbo en el año 1276, tomando el nombre de Juan XXI. Considerado un hombre bien formado, de gran sabiduría en teología, filosofía, matemáticas y medicina, su carrera ascendente pasó por París, donde enseñó en la Facultad de Artes, y en Siena, donde enseñó Medicina. Su piedra tumular se guarda al lado del evangelio, en la catedral de Viterbo (Italia).

Miguel Ángel, distinguido genio universal del arte, absorbió rápidamente la importancia de los descubrimientos portugueses en el mundo de la cultura y la fe cristiana, al integrar en la pintura «Juicio Final» en la capilla Sixtina, un grupo de figuras humanas negras, pendientes del rosario, en movimiento ascendente de salvación

---

<sup>4</sup> Asignado a Salvador Nobile, que lo pintó alrededor de 1870, durante las obras de restauración de la iglesia (Arnaldo Pinto Cardoso, *ob. cit.*, p. 19).

(contrapuesto al grupo de los condenados), simbolizando la evangelización del continente africano y asiático, llevada a cabo por la nación portuguesa<sup>5</sup>, como signo de esperanza para el futuro de la Iglesia. Numerosas personalidades portuguesas de la vida eclesiástica, intelectuales, políticos y privados, contribuyeron abundantemente al enriquecimiento de la cultura romana, dirigiendo instituciones y escuelas de la ciudad, promoviendo obras de reestructuración de iglesias y conventos, así como acciones de propaganda y eventos suntuosos, como los desfiles fastuosos de embajadas portuguesas a la Santa Sede, que siempre impresionaban a su paso por las calles de la ciudad. En definitiva, un interminable conjunto de intervenciones políticas, religiosas, culturales y artísticas, que marcaron la singularidad romana a través de los siglos y perduran aún hoy, perpetuando la memoria lusitana en Roma.

Paralelamente, D. Juan V, empeñado en el engrandecimiento de su reinado<sup>6</sup>, desarrolló interminables campañas de promoción del país fuera de las fronteras. Mandó edificar obras arquitectónicas monumentales y para decorarlas encargó las más sublimes obras de arte y las más bellas

---

<sup>5</sup> *Idem*, p. 68. Se sabe que Miguel Ángel formaba parte del círculo de amigos de Francisco de Holanda, pintor portugués y crítico de arte que había perfeccionado su arte en Roma.

<sup>6</sup> D. Juan V subió al trono con solo 17 años de edad. El joven, heredero de una tradición familiar secular, orientada a la cultura y al arte, fuertemente cimentada en la fe cristiana, desde muy temprano manifestó un gran gusto por la literatura, la música, las ciencias y el arte, dando continuidad a ese espíritu familiar.

piezas de ornamentación. Las buenas relaciones entre la corte portuguesa y Roma, especialmente con la Santa Sede, permitieron los contactos con el medio cultural e intelectual romano y facilitaron los encargos artísticos. Contrató a los mejores arquitectos, escultores, pintores, músicos, orfebres, talladores, cinceladores y artesanos que había en Roma para concretar sus ambiciosos programas. Es difícil evaluar la cantidad de obras de arte encargadas y producidas por la corte portuguesa en la época; sin embargo, la pintura destacó en el plano de los encargos realizados a Italia. La pintura y la escultura, consideradas artes nobles, estuvieron siempre asociadas a grandes proyectos de arquitectura.

Roma era el centro de la cultura y del arte. Las academias Arcadia y San Lucas constituían los centros de difusión mundial. Allí se reunían las más importantes personalidades, figuras de estado, intelectuales y artistas, que determinaban el futuro del arte y de la cultura y allí era donde los diplomáticos estatales negociaban los grandes encargos para sus países. Se encuentran registrados en los archivos de estas academias los más célebres artistas de los que hay conocimiento. Los dos centros culturales estuvieron en el origen de los primeros encargos de obras de arte para Portugal, a través del trabajo precioso e indispensable de sus embajadores. También constituye el punto de contacto para artistas portugueses enviados a estudiar en Roma.

Incentivados por el rey, los jóvenes estudiantes de arte debían formarse en bellas artes, para luego regresar con niveles de conocimiento y calidad artística equiparables a los mejores de Roma. El conocimiento

que debería implementarse en Portugal, tanto en proyectos de renovación del patrimonio artístico como en la formación de nuevos artistas, pretendía dar continuidad a la cultura estética romana. Así nació la Academia Portuguesa de Bellas Artes en Roma entre 1712 y 1718.

Entre los muchos pintores que trabajaron para la corte portuguesa, tanto desde Roma como los que se desplazaron a Portugal, el rey D. Juan V mantuvo especial aprecio por Agostino Massucci<sup>7</sup>, mencionado como el mejor que había en aquel tiempo en Roma. Obtuvo del monarca particulares elogios, no solo debido a las noticias de su confirmada fama que corría en Roma, sino sobre todo porque el monarca tuvo el placer de deleitarse ante sus obras y rendirse a su belleza. Se cuenta que se extasiaba, maravillado, al observar detenidamente las pinturas que venían a la corte portuguesa. Hallamos constancia de ello en la carta escrita por el padre Juan Baptista Carbone (Lisboa), con fecha de 17 de agosto de 1745, para su corresponsal en Roma Manuel Pereira Sampaio (encargado de los encargos de pinturas). En este texto coloca a Massucci en la cima de sus preferencias, incluso sabiendo que los trabajos estaban parados por motivos de enfermedad prolongada:

«Meu amigo e Sr. – Respondo com esta particular à que V. S. me escreveu na mesma forma sobre a comissão dos painéis do Baptismo de Christo, e de N. Senhora da Conceição, que V. S. encomendou a outros

---

<sup>7</sup> Hasta el momento no se han encontrado registros que indiquen su presencia en este país, aunque se sabe que trabajó intensamente desde Roma.

pintores, havendo S. Mag.<sup>de</sup> ordenado que se encommendassem a Massucci. Fiz presente ao mesmo Sr. a própria carta de V. S. para melhor se persuadir das razões que tinham movido V. S. a tomar aquelle arbítrio. Porém, sem embargo de tudo isto, ordena S. Mag.<sup>de</sup> que se faça os referidos painéis pelo dito Masucci, de cujas pinturas se agradou o mesmo Sr. muito mais que de quaisquer outras, que vieram de Roma. Só morrendo elle, ou ficando de todo incapacitado a trabalhar, se contentará S. Mag.<sup>de</sup> que sejam feitos por outros...E para que elle trabalhe com mais ânimo e gosto, subministre-lhe V.S. dinheiro à proporção do valor das suas obras.»<sup>8</sup>

La nación portuguesa tuvo el privilegio de salvar obras muy importantes de Massucci gracias al monarca, que fue sin duda alguna un rey atento al universo del arte. De hecho, su reinado es reconocido por todos los que conocen la historia de Portugal como el que más contribuyó a la riqueza del patrimonio cultural y artístico del país.

Para su Palacio en Mafra ordenó que se hiciera el gran lienzo que se encuentra en el torreón sur, «Sagrada Familia»<sup>9</sup>, con cerca de 6 metros de altura por 3 metros de ancho. Para la capilla mayor de la Sede de Évora, que el rey mandó reconstruir, pidió que se hiciera una serie de pinturas (cinco cuadros) por el mismo pintor, siendo la del altar mayor la

---

<sup>8</sup> Sousa Viterbo e Rodrigo Vicente de Almeida, *A Capella de S. João Baptista erecta na Egreja de S. Roque*, Lisboa, 1900, p. 143.

<sup>9</sup> Firmada y fechada.

«Asunción de la Virgen», monumental como se deseaba, con cerca de 6 metros de altura por 3 metros de ancho, como la de Mafra. En la capilla real del Palacio Ducal de Vila Viçosa se encuentra la bellísima pintura «Aparición de Nuestra Señora a S. Domingos de Gusmao», una pantalla que desborda de belleza en todo su ambiente pictórico, rico de luz y de serena dulzura. En el altar mayor de la iglesia de la Porciúncula, más conocida como la iglesia parroquial de Santa Engracia en Lisboa, está la impresionante pintura «Inmaculada Concepción» acompañado de otra, también de A. Massucci, el «Padre eterno». No parece aventurado afirmar que esta Inmaculada es una obra maestra del pintor, plena de perfección técnica y pureza estética.

Produjo también una serie de tres pinturas, «Bautismo de Jesucristo», «Pentecostés» y «Anunciación», destinadas a su reproducción en mosaico para la capilla de San Juan Bautista en la Iglesia de S. Roque en Lisboa. Solo se conoce el paradero de la «Anunciación», hecha en duplicado; una se encuentra en el Palacio de Mafra y la otra en el Museo de Aveiro. La de Mafra ha recorrido varias exposiciones temáticas, tanto en el país como en el extranjero y recientemente ha sido sometida a una restauración. Cuando el rey D. Juan V quiso inaugurar la capilla y supo que los mosaicos aún no estaban listos, no dudó en ordenar que se duplicase el cuadro en Roma por el mismo pintor, pues sólo en él confiaba, por encima de cualquier otro. La férrea voluntad y el poderío económico permitían soluciones inmediatas. El mosaico completo se presentó en Lisboa, en 1747. Las restantes pinturas se perdieron; es

posible que desaparecieran con el devastador terremoto que sacudió Lisboa en 1755.

Además de estas dos pinturas, localizamos diversas semejantes sobre el mismo tema en Italia, que tuvimos la oportunidad de ver y fotografiar. Una en Monteleone di Spoleto, firmada y fechada de 1723; otra en Roma en la iglesia de Sta. María in Vía Lata; otra en Veroli, en la iglesia de la Anunciación, y otras ejecutadas por diferentes pintores que seguían el modelo de Massucci. En Portugal hay varias reproducciones de este modelo: dos copias ejecutadas por el pintor portugués André Gonçalves (1685-1762), una se encuentra en el Museo Nacional Machado de Castro y otra en la capilla de la Anunciación del Seminario Mayor, las dos en Coímbra. En el convento del Desagravio en Vila Pouca da Beira también existe una reproducción de esta composición; otra en la iglesia de Jesús en Lisboa y una más en el monasterio de Ferreirim (Lamego-Portugal), esta última firmada y fechada por Francesco Fushini en 1777. También el arte de la cerámica portuguesa del siglo XVIII se encargó de reproducir esta composición en los paneles de azulejo de la iglesia del monasterio de San Jorge de Milreu, en Coímbra.

La «Anunciación» de Agostino Massucci se ha transformado en un icono del tema, por su carácter clásico, por tratarse de una composición que reúne al mismo tiempo equilibrio, proporción, armonía, belleza y serenidad, atributos que caracterizan su fuerte clasicismo y al mismo tiempo se presentaba como modelo de la nueva estética de la pintura. Tal

vez eso explique la persistencia del pintor en esta composición. Se piensa que el primer ejemplo es el que se encuentra en la iglesia de San Francisco en Monteleone di Spoleto.

El grabador Juan José dos Santos esculpió en 1839, en la técnica de buril, una parte de la pintura, donde aparece reproducida «Nuestra Señora». 275 copias se han reproducido, hemos obtenido una gravura com el número 198, certificada por el Museo Nacional de Arte de Lisboa.

Pero también sabemos que esta «Anunciación» ha viajado a otros continentes, como nos revela el Instituto de Artes de Minneápolis, en los Estados Unidos de América. Tal vez ejecutada por el propio Massucci, como podemos verificar a través del análisis de algunos detalles obtenidos en el propio instituto, si bien carecemos de observación directa y minuciosa. El inventario del instituto presenta la fecha de ejecución de 1742, por lo tanto anterior a la de Mafra y de Aveiro. El Museo Nacional de Arte de Copenhague (Dinamarca) también conserva en su espacio otra «Anunciación», en su conjunto muy similar a la de Aveiro, con algunos detalles iguales a la pintura de Mafra y, a nuestro juicio, muy bien conservada.

Hemos tenido noticia, a través de diversas páginas web, de más reproducciones de esta composición, supuestamente de la misma autoría, pero todavía no hemos tenido oportunidad de analizarlas convenientemente.

También en Portugal, la iglesia de Santa Cruz en Coímbra acoge la prueba enviada a la corte sobre el tema «Sagrada Familia», ejecutada posteriormente en tamaño mayor, en la versión final que se encuentra en Mafra. Esta pintura fue replicada por el abad Aparicio; de hecho, pudimos ver la copia que se encuentra en la sala de reservados del museo de Lamego. El inventario de 1755 del Seminario Mayor de Coímbra describe también una pintura de Agostino Massucci sobre el tema «Transición de San José», que pertenecía al cuarto del rector Obispo-conde D. Miguel de la Anunciación. Aún no hemos podido localizarla, a pesar del esfuerzo en la búsqueda de pistas. Sin embargo, sabemos que el Seminario sirvió de hospital militar a las tropas napoleónicas cuando estuvieron en Coímbra alrededor de 1810<sup>10</sup> y era común los militares franceses llevar consigo obras de arte que encontraban a su paso.

Nuestra investigación nos fue confirmando que estábamos ante un pintor al que se no le había dado la consideración que merecía. La historia está compuesta por dos caminos paralelos: uno donde consta la verdad revelada y otro donde reside la verdad oculta. Fuimos, pues, al descubrimiento de esas verdades, con intención de encontrar una explicación al tratamiento del que Massucci fue objeto, confinado a segundo plano por los críticos del pasado, relegado por elecciones fáciles e ideas preconcebidas que en determinado momento lo calificaron de

---

<sup>10</sup> Hemos tenido ocasión de leer en el archivo del Seminario una lista de estragos allí causados, no constando en ella ninguna obra de arte; sin embargo, queda la duda de si aquella pintura fue o no llevada a Francia.

pintor poco dotado de inventiva e insistieron a lo largo de los siglos en la condición de “imitador del maestro”. Es tiempo de devolverle su valor real y concederle la suprema importancia que posee para la historia universal del arte.

Veamos, en suma, las primeras críticas publicadas a partir de las cuales se originaron, repetidamente, consideraciones despectivas sobre su obra, sistemáticamente basadas en las mismas ideas, que en cierto modo fueron la razón de la devaluación de un trabajo de serio valor histórico. Por lo tanto, revisamos la expresión crítico-depreciativa - «débil de invención» - publicada por el erudito historiador del siglo XVIII, Luigi Lanzi<sup>11</sup>, en su obra *Storia pittorica dell'Italia* (1796). La frase desencadenó la generalización de la expresión por innumerables historiadores que le siguieron, subestimando la obra y la imagen del pintor. La opinión de un crítico se constituyó en lema de la mayor parte de los trabajos publicados, empleado como una verdad absoluta e irrefutable. En este sentido, se hace referencia a algunos ejemplos de esta práctica, donde es sintomático el menosprecio. Vayamos, por ejemplo, a 1818, cuando Stefano Ticozzi publicó en el  *dizionario dei pittori*<sup>12</sup> (23 años después de la publicación de Luigi Lanzi): «Agostino Masucci, último alumno de Maratti, nació en 1691 ... poco ingenioso ... », síntoma de que su fuente de información era lo que Lanzi había escrito. Más tarde, en 1840,

---

<sup>11</sup> Que la historia consagró como padre de la moderna historiografía artística italiana (siglo XVIII-XIX).

<sup>12</sup> Stefano Ticozzi, *Dizionario dei pittori, dal rinnovamento delle belle arti fino al 1800*, Vol II, la tipografía Vincenzo Ferrario, Milán, 1818, p. 26.

Filippo de Boni, repitiendo el resumen de Ticozzi, con ligeras alteraciones en la redacción, pero manteniendo en lo esencial las consideraciones anteriores, escribió de este modo: «Masucci, pintor nacido en Roma en 1691, fue el último alumno de Carlo Maratti ... No abundante de invención y de espíritu ...»<sup>13</sup>. Este historiador, seguro y confiado en lo que había leído de sus antecesores, presenta incluso el mismo error en la datación del nacimiento de Massucci, que sitúa en el año 1691 en lugar de 1690<sup>14</sup>, hecho que nos indica que no ha habido lugar a una investigación sobre este asunto y perdura la falta de conocimiento sobre el pintor.

La persistencia en presentar a Massucci como un alumno de Maratti es también una constante, sin añadir nada más que un reiterado elogio al muy reconocido maestro, hecho que desvía desde luego la atención del lector, comprometiendo el valor y la originalidad de Massucci. Por ejemplo Andrea Corna, en 1930, escribió lo siguiente en el *Dizionario dell'arte in Italia*: «Masucci (Agostino) (1691-1758), romano, alumno de Maratti, ...»<sup>15</sup>, sin añadir una palabra de reconocimiento de su valor, persistiendo en la repetición de textos anteriores y donde aparece una vez más equivocado el año de nacimiento (1691), como ya hemos mencionado.

---

<sup>13</sup> Filippo de Boni, *Biografia degli Artisti, Co Tipi del Gondoliere*, Venecia, 1840, p. 627.

<sup>14</sup> La datación del nacimiento de Agostino Massucci de 1690 está debidamente documentada en el punto 1 del Cap. III de la presente disertación.

<sup>15</sup> Andrea Corna, *Dizionario dell'arte in Italia*, Vol.II, Carlo Tarantola Editore, Piacenza, 1930, p. 64.

Luigi Lanzi representaba el centro del conocimiento y la crítica de la historia del arte en Italia a finales del siglo XVIII. Ahora bien, una opinión expresada y publicada por un historiador de tan elevada distinción en el medio cultural y artístico italiano, que en aquel tiempo era el centro de la cultura mundial, nos lleva a pensar que los historiadores se han despedido de tejer otro comentario, por considerar su sabiduría indiscutible, y han desechado la posibilidad de acometer un estudio más profundo. Esta actitud puede haber trazado el precurso de la historia, donde la inevitable desvalorización de la obra llevó al olvido del pintor.

Agostino Massucci, víctima de tremendas y sucesivas deficiencias críticas, fue rechazado aun en la identificación de sus propias obras, incluso cuando fueron firmadas y fechadas. La situación que a continuación exponemos, de extrema gravedad, fue originada por el erudito profesor contemporáneo, Giuseppe Fiocco, de la universidad de Padua, reconocido historiador de los pintores italianos del siglo XVIII. El caso nos conduce a «Asunción de la Virgen», pintura que está en el altar de la Catedral de Évora (Portugal). Según una comunicación de Luis Keil en la Academia Nacional de Bellas Artes de Lisboa, presentada el 9 de febrero de 1939, sobre «las pinturas del altar mayor de la Catedral de Evora», esta pintura fue atribuida por Fiocco al pintor Anton Rafael Mengs, de cuya autoría no había dudas por estar firmada y fechada.

En realidad la pintura está firmada y fechada, como tuvimos ocasión de comprobar en el lugar y de registrar a través de fotografía

digital en alta precisión, durante nuestra investigación. El estudio que realizamos al detalle de la firma, fue complementado con la ayuda de fotografías de infrarrojos, de donde concluimos que los caracteres constantes identifican el nombre de Agostino Massucci y no Anton Rafael Mengs, la fecha es 1734 y no 1775 como afirmó G. Fiocco. Este análisis está debidamente explicado en el punto 2.1 del capítulo III de nuestro trabajo.

Como sabemos, no siempre la investigación encuentra los eslabones de conexión de los acontecimientos, lo que provoca muchas veces una visión borrosa de los hechos. La búsqueda de las explicaciones más correctas acarrea a menudo numerosas dificultades. Sabemos también que la historia se renueva a cada nuevo descubrimiento, clarificando mejor los caminos ya trazados, trayendo a la luz del conocimiento nuevas lecturas y entendimientos. Por estos motivos creemos pertinente distinguir al pintor de nuestro estudio, devolviéndole el lugar que merece en la historia, por haber sido preterido por otros pintores.

Sin embargo, no podemos dejar de mencionar aquí a Pier Paolo Quieto, historiador contemporáneo, con una visión analítica más comprometida y atenta, que trató de desbrozar un camino nuevo y arrojar una nueva luz sobre la oscuridad en que habían vivido las obras de Agostino Massucci. Nos parece bien clara esta intención al referir que «La investigación de Massucci pasó a estar radicada en la necesidad de claridad racional, de sobriedad controlada, en una pintura volcada hacia

el “clasicismo” de una idea, de un sueño de perfección. Todo esto hace comprender que sus obras lo han puesto bastante por encima de Maratti»<sup>16</sup>. Estas palabras sabias de P.P. Quieto representan el núcleo del estudio que nos propusimos realizar, y reflejan inequívocamente la realidad en que creemos y que queremos aquí revelar. Es también esta nuestra visión del valor artístico de Massucci, que va mucho más lejos, superando, con claridad, a Carlo Maratti.

Estamos seguros de que Massucci merece sin duda el estudio minucioso que aquí le dedicamos, queremos con él dar a conocer la importante obra que dejó a la humanidad.

A propósito de nuestra reflexión, centrada en la problemática de la falta de investigación sobre el pintor Agostino Massucci, descubrimos durante nuestro trabajo bibliográfico un texto muy interesante en la biblioteca del Museo Nacional de Arte en Lisboa. Aunque nos merezca especial aprecio por la tremenda coincidencia con la tesis que aquí exponemos, también nos preocupa particularmente. En el documento se relata lo siguiente: «... para hacer la bibliografía del arte portugués, por encargo del instituto para la alta cultura, repasé todo lo que ha sido escrito en Portugal sobre la historia de nuestra arte. No hago afirmación osada si digo que mucha de la producción literaria referente a la historia del arte se resume a folletos (casi todas separatas de revistas) y que gran

---

<sup>16</sup> Pier Paolo Quieto, «Agostino Masucci» in *Joanni V Magnífico, pintura em Portugal ao tempo de D. João V, 1706-1750*, IPPAR, Secretaría de Estado de Cultura, Lisboa, 1994, p. 352, 353.

parte repite constantemente los mismos lugares comunes y frases hechas, sin análisis objetivo, verdadero espíritu de investigación o respeto por el rigor inherente al trabajo científico»<sup>17</sup>. Este testimonio de Luís Silveira refleja inequívocamente el síntoma de todo lo que aquí se expone y parece emerger directamente de nuestra tesis, como acabamos de demostrar en los ejemplos expuestos, pero no, es solo mera coincidencia. Esta conjetura, encontrada casualmente, aporta un valor testimonial que representa para nosotros la preocupación fundamental de quien se empeña en la defensa de un trabajo debidamente profundizado, como el que aquí defendemos, basado en la exigente investigación del trabajo de campo y no sólo en los registros bibliográficos, muchos de ellos de ideas viciadas, “frases hechas”, como decía. No deja de ser curiosa esta inquietud común con cerca de 70 años de diferencia. Hemos comprobado que existen vicios de redacción y de contenido a lo largo de la historia, ocasionados por el desinterés en la investigación. A pesar del peso de los años transcurridos y la historia escrita, pretendemos corregir la parte que nos toca, con pruebas claras y revelar “la verdad oculta”.

Conociendo la situación de los estudios realizados a lo largo de los siglos; sabiendo que la historia optó por darle preponderancia a otros pintores que aprendieron con él, como fue el caso de Anton Rafael Mengs, el presente trabajo representó para nosotros un desafío bastante

---

<sup>17</sup> Texto que figura en las páginas 3 y 4 de los *Cadernos do Centro de Estudos de Arte e Museologia, volume I, del Instituto para a Alta Cultura*, firmado por Luís Silveira en junio de 1945, que se guarda en la Biblioteca del Museo Nacional de Arte Antigo en Lisboa (a propósito de los paneles de Évora).

atractivo, en la medida en que nos condujo a la revelación de un artista determinante para el cambio de gusto estético del setecientos. Es tiempo de averiguar dónde se encuentra el origen de la nueva estética.

Tratamos de contextualizar la pintura: en la cultura, la religión y el mecenazgo artístico de la primera mitad del siglo XVIII en Portugal e Italia, donde se sitúa la producción de obras del artista que estudiamos. La Arcadia romana fue en aquel tiempo la institución literaria más influyente sobre el arte y los artistas, una institución orientada hacia el futuro del arte y de la literatura, guiada por principios estéticos que se inspiran en el estudio de los clásicos de la antigüedad, en el arte griego y romano y en el Renacimiento. Se presentaba en aquella época como solución alternativa al ya agotado estilo barroco. Fundada en el año de nacimiento del futuro pintor, no deja de constituir un curioso presagio, como si hubiera sido designado para dar cuerpo y cumplimiento a las ambiciones artísticas de dicha institución. Paralelamente, en la Academia de San Lucas, tradicionalmente conocida como centro de la pintura universal, se atendían los innumerables encargos y se daba acogida a artistas que allí llegaban, procedentes de toda Europa, con la ambición de profundizar en su formación artística. Massucci estuvo íntimamente ligado a esta academia desde muy joven; con apenas 17 años fue premiado con la más alta distinción, obteniendo el primer lugar en el concurso de pintura más importante de la Academia. Más tarde fue admitido en la institución y obtuvo el grado de mérito académico.

También fue profesor invitado de dibujo y pintura, y luego elegido Príncipe de la más prestigiosa academia de artes.

Sin embargo, el término “invención” se reveló para nosotros como el gran “caballo de batalla”, que nos llevó a pensar en varios momentos de la historia del arte y averiguar si los artistas consagrados habrían sido efectivamente inventores de sus propuestas, para mejor entender el verdadero sentido de la palabra. Hemos estudiado algunos de los más notables para evaluar la dimensión de esta problemática y comprender el concepto en el proceso de creación artística, tanto de aquellos como del pintor que aquí estudiamos. Se verificó que todos tuvieron fuertes vínculos con obras anteriores, una especie de fuente de inspiración, incluso tratándose de reconocidos genios, como es el caso de Miguel Ángel, que se nutrió con especial admiración de las obras griegas del período helenístico, tal como se en los estudios anatómicos y expresiones psicológicas de sus creaciones. El concepto exige algún distanciamiento que permita la visión general del problema, sobre todo cuando se trata de trazar un recorrido nuevo, el inicio de una transformación que abre el camino al descubrimiento progresivo de nuevos formularios estéticos, el estímulo necesario para el avance de la caminata, cautelosa pero segura, hacia un destino aún no avistado, o definido. Una línea de pensamiento siempre presente en la conducción de los trabajos de investigación.

A propósito del sentido de la palabra que tanto influyó sobre el relato de la historia, citemos un benemérito testimonio contemporáneo de Massucci, que conoció bien de cerca su obra. Se trata de Nicola Pio,

que en 1724 escribió en sus estudios y ensayos *Le vite di pittori scultori et architetti*<sup>18</sup>, palabras bien distintas de las ya mencionadas, contradiciendo de forma clara la opinión de Lanzi y de sus poco atentos fieles seguidores. Estas palabras, que transcribimos en el punto 1 del cap. III, son algo revelador de la verdad que no fue escrita: “la verdad oculta”.

Nicola Pio nació alrededor de 1677, vivió en Roma y se dedicó a la colección de grabados y dibujos de artistas. En su botín artístico reunió una gran cantidad de grabados y dibujos. Su experiencia como coleccionista le concedió la ventaja de dominar el conocimiento sobre esa materia y la calidad de los artistas activos durante su tiempo. La principal colección de grabados está guardada en el *Gabinetto Nazionale delle Stampe*, en la Farnesina (Roma). La obra que escribió en 1724 es el resultado de su vasto trabajo como coleccionista; en ella se identifican 225 pintores. La mayoría de los dibujos se encuentran actualmente en el Museo Nacional de Estocolmo<sup>19</sup>.

Sus relatos demuestran que conocía bien la carrera artística de Massucci, del que cuenta que desde muy joven reveló grandes cualidades. Cuando entró en el taller de Andrea Procaccini, el maestro quedó muy admirado de su modo de dibujar y su talento, que le permitió hacer grandes progresos en tan solo dos años. Nicola Pio añade que eran

---

<sup>18</sup> Escritos que nos llegaron a través del trabajo de Catherine Enggass e Robert Enggass en: *Studi e Testi de Nicola Pio - Le vite di pittori scultori et architetti - città del Vaticano*, Biblioteca Apostólica Vaticana, 1977.

<sup>19</sup> Per Bjurström, *Nicola Pio as Collector of Drawings*, Astrom Editions, Estocolmo, 1995.

notables sus bellas pinturas y dibujos, tanto a lápiz como a pluma y acuarela, hechos con mucha “invención” y originalidad. También nos dice que Massucci recibió alabanzas sobre las dos pinturas que realizó para la iglesia de San Fabiano y Venancio (Roma), tanto por el buen diseño como por la composición y armonía de los colores. Este testimonio elogioso de sus contemporáneos contrasta con las tendencias historiográficas posteriores<sup>20</sup>. Era muy prometedora su carrera artística a la vista del gran número de encargos por parte de grandes personalidades, tanto romanas como extranjeras, que tenían en gran estima su talento.

Tras analizar las obras, afirmamos en aquellos relatos nuestra convicción sobre el incuestionable valor de Agostino Massucci, tanto a través del confirmado reconocimiento público y privado, nacional e internacional, como por sus discípulos. Entre los muchos pintores de la época que seguían el vocabulario tardo-barroco, Massucci desarrolló un trabajo singular y persistente en la búsqueda de nuevas soluciones, con la introducción creciente de las nuevas doctrinas estéticas que se idealizaban en la Arcadia romana. Nuestra gran inquietud residía en la dimensión que la historia del arte otorga a artistas que en realidad fueron sus alumnos, mientras se ignora al principal precursor de la nueva corriente. En este sentido, se destacan tres ejemplos: Pompeo Battoni

---

<sup>20</sup> Lanzi escribió sus comentarios 72 años después.

(1708-1787), Gavin Hamilton (1723-1798) y Anton Rafael Mengs (1728-1779), que vendrían a cimentar los pilares de la nueva época neoclásica.

La presente disertación, a pesar de dedicarse al estudio de la obra en su conjunto, se divide en dos grandes dimensiones: la primera definida por las pinturas firmadas y la segunda por las pinturas no firmadas - donde nuestra preocupación primordial, nuclear al estudio, reside en la averiguación de la veracidad de las firmas. Partimos del principio de que la firma no garantiza la autenticidad, por lo que fue necesario analizarlas en detalle. A continuación nos dedicamos al examen meticuloso de las pinturas no firmadas (atribuidas y relacionadas), buscando los más sólidos fundamentos para nuestras conclusiones.

Hemos registrado solo seis firmas, entre las más de ochenta obras reunidas, distribuidas entre Portugal, España, Italia, E.U.A., Malta, Hungría, Escocia, Suiza, Dinamarca, Inglaterra y Alemania. Sin embargo, nos consta que hay más cuatro pinturas firmadas y fechadas: una de 1736, «Inmaculada Concepción», que se encuentra en San Benito de Gubbio (Gubbio - Italia); otra de 1739, «Martirio de Santa Bárbara» en la iglesia de Santa Bárbara en Kalkara (Malta); dos de 1748, «Retrato de la Virgen», en propiedad privada en Suiza; y «Anunciación», en el Museo Nacional de Copenhague (Dinamarca), que todavía no se ha podido fotografiar y examinar en detalle.

También fueron fotografiados trabajos atribuidos a otros pintores, que creemos que proceden de la mano de Agostino Massucci, debido a

las diversas semejanzas estilísticas. Es esta una cuestión pertinente bien presente en nuestra tesis, que en cierto modo denuncia la dispersión de la obra de Massucci a favor de otros artistas.

Si por un lado es necesario utilizar las fuentes bibliográficas para fundamentar los estudios, también es verdad que puntualmente pueden inducirnos a error. Propongamos la siguiente comparación: una carta puede ser registrada en cualquier puesto de correos, en cualquier país, por cualquier persona, aunque no sea de su autoría. Esto significa que la ubicación de registro no garantiza que el remitente real haya estado en aquel lugar. De la misma manera, un registro de pago de un servicio efectuado a una determinada persona no garantiza que sea el verdadero ejecutante, como sucede con las pinturas «Inmaculada Concepción» y «Padre Eterno» que se encuentran en la iglesia de la Porciúncula (Santa Engracia) en Lisboa. Hemos consultado registros de pago hechos al pintor Pompeo Battoni por las pinturas sobre estos temas para la iglesia de la Porciúncula<sup>21</sup>. Sin embargo, dichas obras son en realidad de Agostino Massucci, como tuvimos ocasión de comprobar fundamentadamente a través del análisis estilístico desarrollado en el punto 2.3 del cap. III. Por lo tanto, los documentos de pago a P. Battoni constituyen en este caso particular una falsa prueba. Si este pintor realizó trabajos similares para la iglesia citada, es indiscutible que no se

---

<sup>21</sup> Documentos que se encuentran en la Biblioteca Nacional de Ayuda en Lisboa relativos a 9 y 10 de febrero 1745 (MS 49 - VIII-14, N°81 y IX-22, N°214).

encuentran allí y quizás hayan seguido otro destino que desconocemos hasta el momento. No se pretende poner en cuestión la fidelidad de los documentos que llevaron a algunos historiadores a atribuir las pinturas a Pompeo Battoni. En este caso, los documentos son meros accesorios secundarios, su valor es relativo, tanto pueden ayudar en el trabajo de investigación como provocar grandes equivocaciones. Los registros son siempre anotados por determinada persona que en un momento dado posee una información que no se corresponde con la verdad. Sabemos que hay lapsus de escritura, escritura oculta, muchas veces inadvertidamente, ocasionada por errores de memoria o por momentos de enajenación, o que se refieren a otros hechos similares. Sin embargo, la obra es el verdadero objeto de estudio, la realidad material, más que cualquier documento. Es en ella donde debemos concentrarnos, estudiarla profundamente hasta descubrir la verdad de sus secretos.

Con el avance de la investigación surgieron ideas de estructuración de todo el proceso, de donde resultó una base metodológica centrada, en primer lugar, en la observación directa de las obras, *in loco*, a lo largo de un extenso itinerario dividido entre tres países: Portugal, España e Italia, para lo cual elaboramos un plan de trabajo de campo y reunimos todas las cuestiones que nos iban causando alguna perplejidad, para hacer fructificar los desplazamientos fuera del país. En segundo lugar, las observaciones deberían complementarse con registros fotográficos personales (digitales y analógicos), de detalles técnicos muy precisos, procedimientos y modelado estético, en condiciones de máxima

aproximación de la cámara a las superficies de las pantallas, para así captar la materia de análisis del modo más limpio y fiel al original.

Se reunieron los documentos, se efectuaron comparaciones, se analizaron los resultados y se registraron los hechos más relevantes, a fin de aclarar algunos equívocos en torno a asignaciones no muy meditadas.

El estudio nos reveló, por lo tanto, una enorme riqueza plástica de los ínfimos detalles, imperceptibles a la mirada superficial, decisivos para la eficacia de nuestra metodología atributiva.

El trabajo de investigación realizado en Roma permitió además resolver muchas otras cuestiones ya comentadas, a través de la consulta de fuentes documentales fidedignas en diversos espacios públicos, como: *Archivio Storico Lateranense del Vicariato di Roma*, en cuyos libros originales de registro la verdadera fecha de el nacimiento y el fallecimiento de Agostino Massucci; *Accademia Nazionale di S. Luca*, en la que consultamos los libros de actas originales de aquel tiempo (primera mitad del siglo XVIII), para averiguar la autenticidad de la firma manuscrita; *Archivio di Stato di Roma*, donde fue posible encontrar mapas de la ciudad de Roma del siglo XVIII e identificar la calle donde vivía. Hemos consultado algunos libros de registros de cuentas bancarias, donde su nombre “Massucci” aparece escrito con dos “s”, contribuyendo a consolidar nuestra decisión sobre la ortografía adoptada.

No fue un trabajo fácil, pero fue sin duda gratificante, porque el lado oculto reveló al final verdades indispensables.

Se constituyó como fundamental herramienta de nuestro trabajo de campo un ingenio fotográfico totalmente pensado y concebido por el propio doctorando (imágenes 3 a 8), sin el cual no sería posible la recogida de los detalles con la calidad y claridad que obtuvimos sin deformar la imagen. Compuesto por un sistema telescópico de elevación de la cámara fotográfica digital (de pequeño formato)<sup>22</sup> hasta la altura de 9 metros, fue posible aproximar hasta cerca de 15 cm de la pantalla y captar imágenes de detalle de todos los puntos de las pinturas, en paredes muy altas y de muy difícil acceso (imágenes 9 a 14). Además de esta exigencia técnica, también la cámara dispone de características muy particulares. Por ejemplo, permite realizar fotografía infrarroja<sup>23</sup> y posee un conjunto de funciones esenciales para el control del enfoque, a través de la emisión de sonidos específicos. De otro modo, la investigación acarrearía una logística material y humana compleja y lenta, en muchos casos inviable y probablemente insostenible por los costes que implicaría.

El sistema mecánico elaborado manualmente, totalmente pivotante, sobre la base de trípode estable y regulable, de pequeño volumen y fácil transporte, se encuentra en fase de registro de patente en el Instituto Nacional de la Propiedad Industrial de Portugal.

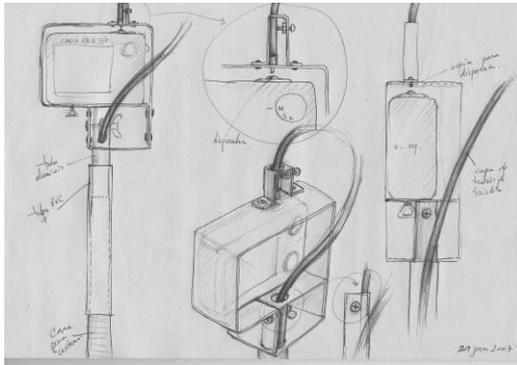
---

<sup>22</sup> Adquirida específicamente para este estudio. Entre otras características, tiene la capacidad de fotografiar infrarrojos, función importante para el registro de capas subyacentes de las pinturas y mejor identificación de detalles ocultos o de difícil lectura, como el caso de la firma de la pintura «Asunción de la Virgen» de la Catedral de Évora, ya mencionada aquí, estudiada en el punto 2.1 del Cap. III.

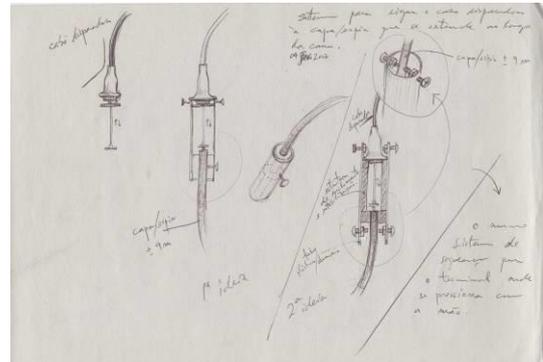
<sup>23</sup> De acuerdo con procesos técnicos artesanales que tuvimos la oportunidad de conocer en un congreso de Conservación y Restauración celebrado en Lisboa.

# INGENIO TELESCÓPICO

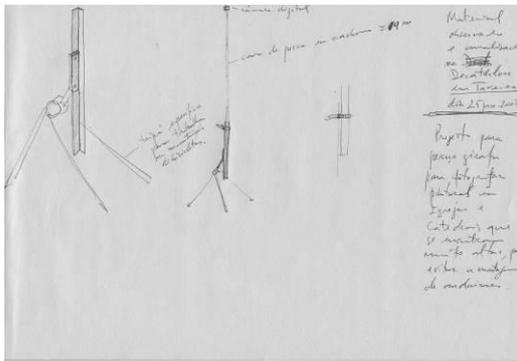
PARA CAPTURAR PORMENORES DE LAS PINTURAS DE DIFÍCIL ACCESO, HASTA LA ALTURA DE 9 METROS



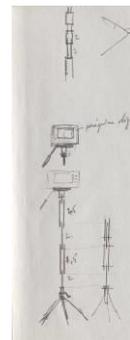
3



4



5



6

Imagen 3, 4, 5 y 6 - Estudios del soporte de colocación de la cámara digital, trípode y sistema telescópico



7

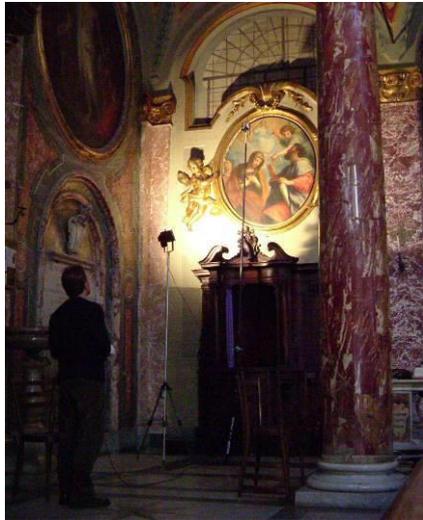


8

Imágenes 7 y 8 - Construcción de los mecanismos articulables, de colocación de la cámara digital y trípode, con cable de 10 metros

# INGENIO DURANTE EL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

ALGUNOS MOMENTOS DE CAPTURA DE PORMENORES DE LAS PINTURAS



9



10



11

Imágenes 9, 10 y 11 - Iglesia de San María in Via Lata, Roma – ITALIA



12



13



14

Imágenes de 12, 13 y 14 - Catedral de Évora – PORTUGAL

Hecho el necesario encuadramiento del trabajo de investigación, llegó el momento de entrar en materia e ir, paso a paso, al encuentro de un artista singular. Dejémonos maravillarnos con la calidad de su obra.

### *Agradecimiento especial*

A las diversas instituciones portuguesas, públicas y privadas: Museo e iglesias de Lamego; Monasterio de San Martín de Tibães, con la inestimable colaboración del doctor Walter Osvald; Museo Distrital de Aveiro, cuya autorización agradecemos a la Excma. Sra. Directora y al técnico superior José Rebocho Christo; iglesia del monasterio de Lorvão; Seminario Mayor de Coímbra y al amable y paciente padre Brito Cardoso, que acompañó todo el trabajo de investigación en el archivo del seminario; Museo Nacional Machado de Castro e iglesia de Santa Cruz de Coímbra; Palacio Nacional de Mafra, cuya autorización para fotografiar se agradece a la Excma. Sra. Directora Dr.<sup>a</sup> Margarita Montenegro y la valiosa ayuda de la técnica superior Dr.<sup>a</sup> Gabriela Lopes; Museo Nacional de Arte Antigo y las iglesias de Lisboa; Dr.<sup>a</sup> Margarida Donas Boto del IPPAR y José Godinho, de la Catedral de Évora; Palacio Ducal de Vila Viçosa; Museo de Tavira; a todas las personalidades que dieron su apoyo, de forma directa o indirecta, para la concreción de tan importantes registros, aquí queda una enorme gratitud.

Por la gran ayuda de las diversas personalidades ligadas a las instituciones visitadas en España: Don Bernardo Velado y Silvia Alonso, del Museo de la Catedral de Astorga; Biblioteca Antigua de la Universidad de Salamanca; Ángel Rodríguez, Deán de la Catedral Nueva de Salamanca y Raúl, técnico superior del archivo; Dr.<sup>a</sup> Victoria Muñoz, del Palacio Real de S. Ildefonso (La Granja) y Miguel Ángel, consejero del Palacio Real de Riofrío (Segovia); La Academia de Bellas Artes de S. Fernando y Museo del Prado en Madrid, así como a todas las demás personalidades que contribuyeron al enriquecimiento de este trabajo, manifestamos un sentido agradecimiento por todo su apoyo.

Entre las diversas personalidades italianas que contribuyeron con su colaboración en el trabajo de investigación se destacan: En Roma, el insigne historiador y director de la Universidad Roma III, Vittorio Casale; la admirable historiadora Ángela Negro, de la Galería Nacional de Arte Antiguo, en el Palacio Barberini; la muy servicial doctora Vattuone, de la pinacoteca vaticana; el comprensivo doctor Sivigliano Alloísi, director del Palacio Corsini; el incansable padre Paolo Raponi, de la iglesia San Francisco de Paula ai Monti, que acompañó todo el trabajo allí realizado durante una semana; el padre Scipioni, de la iglesia Sta. Maria del Popolo; Mons. Marco Cocuzza, de la Basílica Papal de Santa María Mayor; Sr. Riberto Rogai Romano, de la iglesia de Santa Andreia del Quirinal; Dr.<sup>a</sup> Santini, del Ministerio Interno; Mons. Giuseppe Laneve, rector de la iglesia SS. Nombre de María y sacristán Pedro Pablo, que acompañó permanentemente el trabajo fotográfico allí ejecutado;

rector de la iglesia de Santa Maria in Via Lata; rector de la iglesia de San Marcelo; historiadora Paola Ferraris; Dr. Fabio Betti del Museo de Roma, en el Palacio Braschi; Dr. Randazzo, del Palacio Rospigliosi Pallavicini; Dr.<sup>a</sup> Angela Cipriani, de la Academia Nacional de San Lucas; la gran amiga, Dr.<sup>a</sup> Orietta Verdi, del archivo de Stato di Roma, que proporcionó y colaboró en un trabajo de investigación archivístico fantástico; Marco Fabio Apolloni, del anticuario Apolloni; en Zagarolo (a 27 km de Roma), padre Ubaldo, de la iglesia de San Pedro; Mons. Rodolfo Baldazzi, de la iglesia S. Lourenço; en Albano, padre Romano Sacchetti, asistido por Michele di Gioia, en la iglesia San Pablo; en Forano, la señora doña Ana de la iglesia de San Sebastián; en Monteleone di Spoleto, padre don Camillo Ragan de la iglesia San Francisco. A todos queremos mostrar un especial cariño y un infinito agradecimiento.

Por último, la razón de ser del presente trabajo se debe a la imprescindible colaboración y orientación del profesor doctor Nelson Correia Borges, de la Universidad de Coimbra, y de la profesora doctora Maria Nieves Rupérez Almajano, de la Universidad de Salamanca, que acompañaron esta larga tarea. Vaya para ellos un caluroso agradecimiento por la paciencia y el cariño demostrado en el apoyo durante la caminata.



## RESUMEN

El presente trabajo, centrado en el estudio de la obra del pintor romano Agostino Massucci, tiene tres grandes objetivos: el primero, descubrir la realidad artística de su autoría; segundo, revelar el valor artístico de la calidad técnica y estética presente en su arte; tercero, proponer una reflexión sobre su importancia en el campo de la historia del arte universal, en lo que se refiere a los orígenes del Neoclasicismo.

El primer punto constituyó un desafío bastante difícil, en la medida en que poco se ha escrito sobre su obra y casi nada sobre el pintor, de donde extraemos exiguas alusiones, repetidamente transmitidas de historiador en historiador. Algunas líneas (pocas) culminan siempre en elogios al "maestro" Carlo Maratti, aunque la relación entre ambos se reduce a escasos años de contacto como aprendiz. Las descripciones tienden siempre a minimizar su trabajo para engrandecer repetidamente a dicho "maestro". Esta brecha existe tanto en la literatura portuguesa como en la italiana y española.

Entre los diversos artículos hay que señalar que algunas publicaciones, sin embargo, fueron orientando el diseño de nuestro trabajo, indicando la ubicación de obras del pintor en Portugal y en otros países europeos:

—Sousa Viterbo y Rodrigo Vicente d'Almeida, *A capela de S. João Baptista* (Lisboa, 1900), donde encontramos algunas

referencias al encargo de las pinturas para la capilla de la iglesia de San Roque en Lisboa, a través de las cartas intercambiadas entre el Padre Carbone en Lisboa y Manuel Pereira Sampaio en Roma. Sobre el mismo tema, Maria João Rodrigues Madeira en *Aspectos da definição estética, da capela de S. João Baptista* (Lisboa, 1975) y Magdalena Cámara Fialho, que publicó un artículo sobre la pintura «Anunciación», un modelo que sirvió para uno de los paneles en mosaico de la capilla, en el Boletín del Museo Nacional de Arte en Lisboa (Vol.II, No. 2-1951);

—Ayres de Carvalho, *D. João V e a Arte do seu Tempo* (Lisboa, 1962), que nos proporcionó numerosa correspondencia de cartas entre la corte portuguesa y sus embajadores en Roma entre 1728 y 1734, que relatan los procesos y la evolución de informes de los pedidos de varias pinturas;

—*D. Joanni V Magnífico, A pintura em Portugal ao Tempo de D. João V*, publicado por el Ministerio de Cultura (1994), que es un voluminoso catálogo de la exposición que tuvo lugar ese año, en la Galería de Pintura del rey D . Louis, en el Palacio Nacional de Ajuda en Lisboa, donde se expusieron pinturas de este artista.

Sin embargo, la bibliografía italiana está vinculada en gran medida a los portugueses, a través de las asociaciones luso-italianas, tales como

catálogos de exposiciones e intercambios culturales entre Lisboa y Roma, como fue el caso de la muestra «Roma Lusitana - Romano de Lisboa», que reunió un rico patrimonio cultural y artístico italiano-portugués producido en los primeros cincuenta años del siglo XVIII, sin par en el contexto europeo. La muestra se llevó a cabo en el complejo monumental de San Michele a Ripa en Roma (1990-1991) y de ella resultó la compilación de una vasta documentación, destinada a la edición del catálogo en referencia, que ilustra muy bien este fecundo período: «Fu significativa la presenza italiana in luoghi como Lisbona, Mafra ed Evora, relevante fu, anche, l'influenza di personaggi lusitani nella Roma papale», como nos dice Francesco Sisinni en la presentación del catálogo. Podemos decir con seguridad que fue la fuente bibliográfica que más información nos ofreció sobre las interrelaciones histórico-culturales y artísticas de la primera mitad del siglo XVIII entre Portugal e Italia, y sobre algunas obras del pintor de este estudio.

Otros catálogos, también de edición italiana confirmaron, de una o de otra manera, gran parte de la información ya obtenida. Puntualmente han revelado nuevos datos, pero nunca en una perspectiva analítica de la obra o de la vida del pintor de forma profundizada. Se trata principalmente de manuales de contextualización de las exposiciones realizadas en diversos momentos, centradas en la producción pictórica de los siglos XVII y XVIII, con referencias superficiales al pintor, de los que destacamos los siguientes:

—*Il Seicento e settecento romano, nella collezione Lemme* (Roma, 1998);

—*Roma - Il Tempio del Vero Gusto - La pittura del settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli* (Atti del Convegno Internazionale di Studi de Salerno-Ravello 26-27 giugno 1997 - Edición en Florencia, 2001);

—*Il Settecento a Roma* (Milán, 2005).

En cuanto a las publicaciones españolas, cabe destacar *La pittura italiana del siglo XVIII en España* (Valladolid, 1977), de Jesús Urrea Fernández, que menciona diversas pinturas en España atribuidas a Massucci, aunque solo las indica, sin hacer un análisis o valoración.

De todas las lecturas realizadas, destacamos a cuatro autores que se singularizan por la crítica autónoma dedicada al pintor, reconociendo en él sus cualidades artísticas. Uno de ellos vivió en su tiempo lo que, para nosotros, representa una rareza de alto valor testimonial. Estamos hablando del ilustre coleccionista de grabados y dibujos de los artistas, Nicola Pio. Fue un gran observador del arte que florecía y tuvo aun el privilegio de acompañar *in loco* el desarrollo del trabajo de Massucci, al que dedicó importantes elogios, eternizados en los relatos que escribió en sus estudios y pruebas sobre «la vida de los pintores, escultores y arquitectos » que reflejan la reconocida fama internacional que ya lo distinguían en aquel tiempo. Los otros tres, nuestros contemporáneos,

fueron referencias nucleares que alentaron nuestro trabajo son Pier Paolo Quieto, Vittorio Casale y Anthony Clark.

Las primeras dudas surgieron en relación con las fechas de nacimiento y fallecimiento. No había consenso entre los historiadores, porque oscilaba permanentemente una y otra fecha, hasta el punto de haberle atribuido la realización de un trabajo en una fecha posterior a su muerte, lo que reflejaba una clara falta de investigación. Esta y otras situaciones similares desencadenaron alguna inquietud por estar asistiendo a un desajuste significativo entre la realidad de la calidad de sus obras y la calidad del conocimiento historiográfico sobre el artista. Solo teníamos una solución para resolver esta contrariedad.

Decidimos responder a la “llamada” de Italia, porque representaba sumergirse en un amplio número de obras, ricas de información y fundamentales en la evaluación artística, y así aclarar las muchas dudas que iban surgiendo. En particular, teníamos la confianza de encontrar trabajos firmados, ya que estos serían el pilar de todo el estudio.

Con todo, las visitas a Italia se realizaron en dos momentos distintos, intercalados con la investigación desarrollada en España y Portugal.

La primera fase la dedicamos a aclarar las primeras dudas y a la consulta de nuevas fuentes bibliográficas. Comenzamos la consulta por el *Archivio Lateranense Storico del Vicariato di Roma*, donde se guardan los antiguos registros de bautismo de los niños nacidos en Roma. Allí nos

detuvimos algunos días en la investigación de los manuscritos del siglo XVII, especialmente entre las fechas 1675 y 1694, porque sabíamos que este intervalo de tiempo nos daría la verdadera fecha de nacimiento.

Encontramos el registro original del bautismo, que contiene su nombre completo, filiación y fecha de nacimiento. El verdadero nombre registrado es *Augustinus Carolus Massucci*, nacido el 28 de agosto 1690, hijo de *Francesco Massucci*, romano y *Margarita Simonetti*, romana. Así lo utilizó en latín para firmar sus obras, a veces de manera muy explícita, otras a través de abreviaciones.

Para completar nuestro objetivo, en el mismo archivo buscamos también por la verdadera fecha de fallecimiento, en el «Liber Mortuorum» de la misma parroquia de San Salvador, confirmándose el año de 1758.

La investigación fue sin duda un éxito porque habíamos aclarado definitivamente las fechas verdaderas y estábamos ante el pintor perseguido, más conocido por Agostino Massucci.

La firma fue otra cuestión que quedó también aclarada cuando consultamos el libro de registros de los miembros de la Academia de San Lucas en Roma. Allí estaba su nombre, de su puño y letra, en un acta de 31 de agosto de 1738, cuando ocupó el cargo de príncipe de la Academia, una función que siempre requería la firma de las actas de las reuniones.

Cumplida esta primera parte, delineamos el plan siguiente, que consistía en poner en práctica un estudio, lo más profundo posible,

basado en la observación directa y detallada de cada pintura, por ser la única manera de conocer verdaderamente al pintor y su calidad artística, por las razones ya expuestas.

Para realizar este trabajo de campo hemos contado con una herramienta fundamental. Se trata de un ingenio fotográfico diseñado expresamente para este propósito, sin el cual no habría sido posible realizar una colección de fotografías digitales de los detalles de las obras de manera tan precisa, sobre todo porque muchas veces los cuadros se colocan en paredes muy altas y mal iluminadas.

Como ya se ha señalado, iniciamos el trabajo de campo en Portugal. Viajamos de norte a sur del país y fuimos registrando las obras (firmadas y asignadas) y otras potencialmente importantes para nuestro estudio, donde se destaca los siguientes lugares: el Museo e iglesias de Lamego; Monasterio de San Martín de Tibães; Museo de Aveiro; iglesia del Monasterio de Lorvão; Monasterio de S. Jorge de Milreu, Seminario Mayor, Museo Nacional Machado de Castro e iglesia de Santa Cruz en Coímbra; Palacio Nacional de Mafra; iglesia de la Porciúncula de Santa Engracia (también conocida como iglesia de los capuchinos italiano) y otras iglesias en Lisboa; Catedral de Évora; Palacio Ducal de Vila Viçosa; Museo de Tavira. Solo dos están firmadas y fechadas (Mafra y Évora).

Las pistas indicaban que existían pinturas en España. Ha sido posible identificar diversos lugares donde se encuentran y realizar algunos registros fotográficos. Entre ellos debemos destacar: Museo de

la Catedral de Astorga; Biblioteca Antigua de la Universidad de Salamanca; Catedral Nueva de Salamanca; Palacio Real de S. Ildefonso en La Granja; Palacio Real de Riofrio (La Granja-Segovia); Academia de Bellas Artes de S. Fernando en Madrid. No hemos encontrado ninguna pintura firmada.

Volvimos en un segundo momento a Italia, donde se encuentra el mayor número de sus producciones, firmadas y atribuidas. Investigamos durante varios meses en Roma, donde el pintor ejecutó casi toda su obra. De aquí fuimos a otros lugares como Albano, Forano, Zagarolo, Veroli, Calvi dell'Umbria y Monteleone di Spoleto, en la pista de otras pinturas indicadas. El largo trabajo de campo realizado consistió, fundamentalmente, en el registro de minuciosos detalles de las pinturas, previamente estudiados. Un proceso que nos permitió examinar con rigor varios aspectos técnicos, estéticos y plásticos: la calidad de las pinturas y el modo en que elaboraba las mezclas - por su consistencia, transparencias y diluciones; los ritmos y movimientos gestuales - en los rastros de tinta trazados por el pincel; la calidad del diseño - en el modelado formal, en la perspectiva, en la proporción y en el conocimiento detallado de la anatomía del cuerpo humano.

Sin embargo, no nos fue posible acceder a todas, por diversas razones, entre las cuales la falta de tiempo, condicionantes económicos, impedimentos de los propietarios particulares y por la identificación tardía de algunos trabajos, que se verificó cuando ya nos encontrábamos

fuera de Italia. Del conjunto allí observado y registrado, confirmamos solo cuatro pinturas firmadas y fechadas.

Además de los preciosos registros fotográficos, se experimentaron momentos únicos, irrepetibles, proporcionados tanto por el medio histórico-cultural envolvente donde se insertan las obras, como por el contacto directo con las instituciones y sus representantes, en particular: el Vaticano, el Palacio Corsini, el Palacio Rospigliosi- Pallavicini, Palacio Barberini, Palacio Braschi, iglesias, museos, Academia de San Lucas, Ministerio Interno italiano, universidades y archivos, además de diversas personalidades de indiscutible valor, que ampararon este trabajo en los momentos cruciales de la investigación.

A pesar de que hemos centrado el trabajo de campo en estos tres países, sabemos de la existencia de obras en Escocia, Dinamarca, Hungría, Malta, Suiza, Inglaterra, Alemania, Minneápolis y Nueva York (E.E.U.U.).

Sin embargo, durante la recogida fotográfica continuamos realizando consultas bibliográficas, comprobando siempre la ausencia de estudios más profundos, como ya hemos subrayado, lo cual representaba para nosotros una ventaja, pues sentíamos que estábamos haciendo un trabajo nunca antes realizado.

Había ahora que juntar el inmenso material recogido, tratarlo y enmarcarlo en los contextos históricos de los países con los que Agostino Massucci estableció los vínculos más duraderos de su

producción artística. Nos referimos en particular a la corte portuguesa, con la cual mantuvo relación profesional en un intervalo de cerca de 30 años, e Italia, su país de origen, donde dejó una vasta obra, desde el principio hasta el final de su vida, entre pinturas, dibujos, frescos y otros registros aún por descubrir. Los demás países tuvieron una relación menos intensa por lo que decidimos centrarnos con más detalle en los mencionados.

En este sentido, de vuelta al punto de partida de nuestro estudio, es decir, Portugal, procuramos apuntar el contexto político, cultural y artístico en el que se inserta el pintor, para entender mejor la razón de que aquí se encuentren obras tan importantes, especialmente firmadas (2), teniendo en cuenta que Agostino Massucci firmó muy pocos en toda su carrera (cerca de 8).

Hicimos en primer lugar una aproximación cronológica para tener una idea de cómo habían evolucionado las relaciones entre la corte portuguesa y Roma, retrocediendo en el tiempo para entender mejor el camino recorrido hasta llegar al pintor que nos ocupa.

Se observaron las relaciones diplomático-artísticas entre la corte de D. João V y Roma, así como el papel preponderante de sus protagonistas, embajadores y corresponsales, bien a través de las negociaciones llevadas a cabo junto al Vaticano, la Arcadía y la Academia de S Lucas, tanto por el contacto directo con los mejores artistas de aquella época. Rodrigo Annes de Sá Almeida Meneses (más conocido

como Marqués de Fontes), embajador de Portugal en Roma entre 1712 y 1718, estuvo en el origen de la creación de la primera Academia Portuguesa en esta ciudad. Allí se formaron Vieira de Matos, más conocido por Vieira Lusitano, que frecuentó el estudio de Benedetto Luti, llegando a ser académico de San Lucas; Ignacio Xavier; Ignacio de Oliveira Bernardes; Domingos Nunes; Juan Glama Stroberle y el escultor José de Almeida, aprendiz de Carlo Monaldi. Más tarde, Domingos António de Sequeira viajó a Roma en 1788, donde adquirió con resultados excelentes el lenguaje neoclásico ya bien definido en el mundo del arte romano y difundido por toda Europa.

Las buenas relaciones diplomáticas con la Santa Sede permitieron abrir nuevas puertas a los ideales de la corte portuguesa. Junto con el lujo y la exuberancia del aparato estatal, se procedió a la renovación del país mediante la realización de grandes obras de arquitectura, de carácter monumental, a partir de proyectos encargados a Italia, así como extraordinarias esculturas y pinturas, que el soberano Juan V encargó a los mejores artistas, arquitectos, escultores y pintores que había en Roma. Los conjuntos más representativos están al mismo nivel que sus homólogos europeos, como el Palacio Nacional de Mafra. En el interior se encuentra lo mejor que dio la estatuaria italiana de ese período, ejecutada *in situ* por los artistas que vinieron de Roma a petición del monarca. Del mismo modo sucede con las pinturas, destinadas a embellecer los espacios reales, espacios religiosos y palacios que son hoy el testimonio del más alto valor artístico mundial. También la Biblioteca

Joanina, de la Universidad de Coímbra, es un ejemplar arquitectónico, de ingeniería y arte, sin par en el mundo, por el rico patrimonio que cuenta en todo el interior, así como la Torre de la Universidad (madre de las torres universitarias europeas).

José Correia de Abreu fue uno de los más importantes colaboradores de Juan V y asesor artístico en Lisboa para los encargos hechos a Roma entre 1728 y 1740. En la larga lista de obras de arte se incluye las de Mafra, de la Patriarcal y de la capilla mayor de la Catedral de Évora. Su antecesor José Maria da Fonseca y Évora, que había ido a Roma en 1712, fue un diplomático relevante en los negocios. Se relacionó con papas, cardenales y otras personalidades de la vida religiosa. Obtuvo un reconocimiento importante en el medio cultural y artístico de la Arcadia, Academia de San Lucas y estuvo cercano a las familias más influyentes de Roma, lo que facilitó las negociaciones que llevó a cabo hasta cerca de 1740. En el famoso cuadro histórico y político que marca la elevación del patriarca Thomas d'Almeida al título de cardenal en el año 1737, actualmente en la Biblioteca Nacional de Vittorio Emmanuele II en Roma, Fonseca y Évora aparece retratado al lado de los cardenales Neri Corsini, Antonio Saverio Gentili y Marcello Passeri (representantes del Papa, en la celebración del acto). La composición incluye también dos pequeños cuadros colgados en la pared, lado a lado, uno con el retrato del rey D. João V y el otro con Clemente XII, responsables máximos del acuerdo y firmantes del acto diplomático. Esta pintura, ejecutada por Agostino Massucci, se produjo a

raíz de varias pinturas que había realizado para la corte portuguesa desde 1728, como por ejemplo la gran pantalla de la «Sagrada Familia» (1730) del Palacio de Mafra, o incluso la «Asunción de la Virgen» (1734) del altar mayor de la Catedral de Évora, ambas firmadas y fechadas.

Después del regreso a Portugal en 1741 de Fonseca y Évora, el rey nombró como nuevo embajador a Manuel Pereira de Sampaio, un hombre con la misma cultura que su antecesor. Benedicto XIV le honró públicamente al elogiar su capacidad, celo y méritos en el trabajo prestado al servicio de la corte portuguesa ante la Santa Sede. Es a través de él que el rey Juan V recibió el título de “Fidelísimo” otorgado por el Papa en la Bula *Máxima ac Praeclara*, de 17 diciembre de 1748. Durante este período, se sucedieron las campañas del proyecto arquitectónico y artístico de la capilla dedicada al Espíritu Santo y San Juan Bautista, para la iglesia de San Roque en Lisboa, diseñada por el mejor arquitecto que existía en Roma, Nicola Salvi, que trabajaba en aquel momento en su obra maestra, la “Fontana Trevi”. Para realizar el conjunto de tres pinturas que debían después pasarse a mosaico al objeto de decorar el interior de la capilla, «El Bautismo de Jesucristo», «Pentecostés» y «Anunciación», fue elegido de nuevo Agostino Massucci, por las razones ya conocidas: El rey D. Juan V lo estimaba como su pintor preferido.

Realizado el trabajo, completamente diseñado y montado en Roma, bendecido por el Papa Benedicto XIV al 15 de diciembre de 1744, fue desmontado y transportado por mar a la iglesia de San Roque en Lisboa, donde se puede apreciar esta singular joya artística. De los tres

cuadros que sirvieron como modelos, sólo tenemos noticia de la «Anunciación», pintada en dos ocasiones diferentes: una se encuentra en el Palacio Nacional de Mafra, la otra en el Museo de Aveiro y ambas sirvieron de modelo en Roma a los mosaicos.

De igual modo encuadramos su obra en el contexto cultural y artístico de Roma, de donde todo nació, en un clima repleto de entusiasmo por la renovación. La Arcadia Romana, próxima a la Academia de San Lucas, ejerció a principios del siglo XVIII fuertes influencias inspiradoras, que impulsó a los artistas al descubrimiento de nuevas soluciones estéticas, traduciendo ese período en un tiempo de cambio de gustos. Surgió como proyecto de unión entre el hombre-poeta y la naturaleza, ideado por los dos grandes mentores, Gian Vincenzo Gravina y Giovanni Mário Crescimbeni. Las referencias a la literatura y a los héroes del pasado, desde la antigüedad clásica griega y romana hasta los modelos renacentistas, que se dedicaban a la causa de lo “Belo”, definieron la filosofía de la institución. Estaba trazado el nuevo camino del pensamiento rumbo a renovados ideales de belleza. En este centro de difusión de la cultura y el arte europeo, se incorporaron las personalidades de la vida política y cultural (literaria, religiosa y artística), embajadores, cardenales, papas, poetas, pintores, escultores, arquitectos y distintos intelectuales.

Debido a la proximidad con la Academia de San Lucas, esta república de letrados participaba activamente en las fiestas y solemnidades académicas de San Lucas. El Papa Clemente XI apoyaba

totalmente estas dos instituciones y para relanzar el prestigio papal en Europa y en el mundo, creó en 1702 los famosos “Concursos Clementinos” en la Academia de San Lucas. A ellos podían concurrir todos los jóvenes aspirantes a pintores, escultores y arquitectos, divididos en tres clases por cada una de las tres artes.

En el concurso de 1706, Agostino Massucci, con tan solo 16 años, consiguió el segundo premio en la segunda clase de pintura y al año siguiente (1707) alcanzó el primer premio en la 1ª clase. Un claro reconocimiento de la calidad y una señal clara de su brillante futuro artístico.

Dotado de excelentes cualidades técnicas para el dibujo, su rápido aprendizaje sorprendía a los profesores de la Academia de San Lucas, que pronto le dedicaron toda la atención. La princesa Pamphili, señora de gran cultura y admiradora de Bellas Artes, al tener conocimiento del joven talentoso, le alentó a estudiar las obras de Rafael en el Vaticano. Allí pasó Massucci varios años, observando cuidadosamente a los genios del Renacimiento, asimilando el espíritu creativo de aquellos talentosos artistas, que pasaron a ser una referencia obligatoria, ideal para la modelación de la luz y distribución armónica de los colores, así como para el carácter monumental y universal de las composiciones. Con Miguel Ángel perfeccionó la técnica del diseño y conocimiento anatómico, con Rafael la delicadeza de las poses y de los gestos. Progresó ensayando estudios con unos y con otros, siempre exigente y perfeccionista. La Academia lo premió con frecuencia, siendo propuesto

“académico de mérito” varias veces. El reconocimiento de su valor fue patente de inmediato por toda Roma.

Se desencadenó el interés de las más altas personalidades, que se acercaron al joven pintor y favorecieron sus emprendimientos artísticos personales. Realizó varias pinturas para la distinguida familia Rospigliosi, pintó príncipes, papas, cardenales, compuso diversos cuadros para iglesias y palacios, dio respuesta a encargos de estado y a altas personalidades extranjeras. En la concepción de las obras pictóricas estaban presentes claramente los cánones y conceptos estéticos de la figura humana estudiados con los genios renacentistas. La búsqueda de un ideal de belleza renovado iluminó permanentemente su camino.

Massucci reunía las mejores cualidades para satisfacer las campañas culturales y artísticas de los años veinte. La producción artística se intensificó a medida que su prestigio era cada vez mayor y sus obras rompían fronteras y le concedían un lugar muy destacado en la pintura de su tiempo, tanto en Italia como en la corte portuguesa.

Fue considerado un pintor de referencia y un maestro por sus contemporáneos, en la medida en que su nuevo vocabulario estético estimulaba el deseo de descubrir una nueva forma de pintar, que reinaba entonces a su alrededor.

Entre los muchos imitadores, colaboradores y aprendices, algunos reprodujeron su trabajo por completo como fue el caso de la pintura «Los siete santos fundadores de la Orden de los Siervos de María»

ejecutada por Giovanni Bigatti (1774-1817), que se encuentra en la iglesia *S.t<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> in Via - Madonna del Pozzo*, en la vía del Corso, la calle principal del centro de Roma. Se trata de una copia fiel de la pintura original, que está en la iglesia *S. Marcello*, situada en la misma calle. Otro caso es la reproducción completa de la famosa «Anunciación» realizada dos veces por el pintor portugués André Gonçalves (1685-1762), a partir de la pantalla que se encuentra en el Palacio de Mafra. Ambas copias están en Coímbra, una en la capilla de la Anunciación del Seminario Mayor y otra en el Museo Nacional Machado de Castro.

El estudio de la obra se inició por las pinturas firmadas, debido a la necesidad de verificar, en primer lugar, la autenticidad de la caligrafía de las firmas y cifras de las fechas, para así poder avanzar en el trabajo con seguridad. Para ello, realizamos el estudio del grafismo de su escritura corriente, para pasar después al análisis de las firmas sobre las pantallas. Por lo tanto, recurrimos al acta de 31 de agosto de 1738 que hemos consultado en la Academia de San Lucas en Roma. Estos registros atestiguan la veracidad de su caligrafía, por tratarse de escritura manual, natural, espontánea y auténtica. Examinamos el diseño de cada carácter, en su dimensión formal y en la cadencia rítmica (movimiento / tiempo). A partir de ese estudio pudimos extraer los ínfimos secretos personales, contenidos en el acto de la escritura y establecer una confrontación con los diversos tipos de letras y cifras, árabes y romanos, usados en los lienzos.

Concluido este procedimiento preliminar, pasamos al análisis del enorme volumen de fotografías realizadas a los innumerables detalles. Uno a uno, fueron esbozando el cuadro general de los procedimientos artísticos y consecuentemente posibilitaron un conocimiento riguroso de las características personales fundamentales. Fue un proceso largo, puesto que hubo que evaluar el grado de importancia de cada una para el estudio que pretendíamos. Algunos casos revelaron hallazgos sorprendentes, imperceptibles a una mirada superficial. Nos arriesgamos a llamarles “códigos secretos”, puesto que ellos definen la “huella digital” del artista.

Se confirmaba a cada paso el origen común de las minúsculas “piezas” que juntamos como un puzzle, para construir un todo que vulgarmente designamos por “identidad”. Los eslabones de conexión así definidos entre las diversas pinturas se volvían cada vez más claros, más evidentes, más fuertes, más consolidados, sobre todo por estar presentes, en muchos casos, en obras separadas entre sí por casi treinta años. El modo de organizar la dinámica de los elementos en el espacio nos permitirán reconocer su manera de pintar: en la perspectiva, en su modo de definir la escala, en la creación de las atmósferas muy particulares, a través de las “matices” de color y de luz.

Todos estos factores, conjugados con la perfección del dibujo, la forma y el volumen; con la distribución cromática, en la superposición de

los tonos y las transparencias; con el modo de preparar la consistencia de las tintas; con el movimiento gestual, constituyen en su conjunto procedimientos técnicos y estéticos, que por la fuerza de la sensibilidad y de la expresión plástica definen el estilo, y dictan la verdadera firma del pintor.

Hasta el momento tenemos conocimiento de que Agostino Massucci firmó solo ocho pinturas. Hemos tenido acceso a seis de ellas e incluso con el privilegio de poder fotografiarlas. Las otras dos son «Inmaculada Concepción», que se encuentra en San Benito de Gubbio (Gubbio - Italia), y «Retrato de la Virgen» que se encuentra en Suiza, perteneciente a particulares. Todavía no nos ha sido posible fotografiarlas.

Las pinturas firmadas se sitúan en un intervalo de tiempo de 34 años, que representa, en síntesis, el período nuclear de su producción artística. Una a una, espaciadas en el tiempo, constituyeron en su esencia los pilares que sostienen la evolución del pintor, que pasamos a mencionar:

—Las dos primeras datan de 1723: «Sagrada Familia» en la Basílica de Santa María Mayor en Roma y «Anunciación» en la iglesia de San Francisco en Monteleone di Spoleto - ejecutadas en una etapa de depuración técnica y de afirmación estilística- culminan la fase inicial de su carrera.

- La tercera es de 1730: «Sagrada Familia», en el Palacio Nacional de Mafra. La cuarta, de 1734: «Asunción de la Virgen» en la Catedral de Évora. Manifiestan una fase de plena madurez artística y al mismo tiempo invocan los modelos renacentistas, en una práctica que se enmarca plenamente en las doctrinas filosófico-estéticas arcadianas.
- La quinta, de 1738: «Juicio de Salomón», en el Palacio Madama en Turín, revela el auge de un largo proceso de investigación estética y muestra el cambio de gustos de la pintura del setecientos.
- La sexta, de 1757: «Educación de la Virgen» en la iglesia del Santísimo Nombre de María en Roma, la última ejecutada por el pintor. Representa el clímax de su obra, reúne en sí todas las anteriores fases y proclama el futuro de la pintura en particular y del arte en general.

Los detalles sobre las particularidades de la figura humana como ojos, narices, orejas, labios, cabellos, manos, pies, dedos, textura de la piel, fueron esenciales para el análisis de la anatomía, la fisonomía y la modelación plástica. Por tratarse de áreas muy reducidas, también fueron idóneos para atestar las habilidades técnicas en el dominio de la perspectiva, porque exigen mayor agudeza y conocimiento. También se observaron particularidades en los tejidos, calzado y aderezos, elementos caracterizadores de la estructuración y dinámicas en la modelación

volumétrica. También fueron objeto de estudio perspectivas más amplias, como los espacios naturales y arquitectónicos que envuelven las escenas, en la medida en que proporcionan diversas informaciones de la manera de extender las tintas, de delinear formas y de combinar tonalidades. Asimismo, las superficies materiales de mobiliario y los volúmenes no materiales, como las nubes y los huecos atmosféricos, importantes para evaluar el modo de modelar la luminosidad. A partir de ahí se constituyeron “CUADROS DE REFERENCIA”, a los que dedicamos la parte III del punto 2.2 del capítulo III, compuestos por imágenes de alta calidad, de detalles específicos previamente seleccionados, que se mostraron característicos a lo largo de todo el trabajo, esenciales para la identidad estilística.

El estudio de las obras no firmadas, totalmente dependiente de las conclusiones sobre las pinturas firmadas, tuvo la particularidad de pasar también a servir de medida de evaluación de otras pinturas emparentadas. Un proceso fundamentado en la confrontación estilística y apoyado en los cuadros de referencia mencionados. En otras palabras, las obras no firmadas cuya autoría íbamos comprobando ayudaron a ampliar el conjunto de referencias, debido al descubrimiento de nuevos elementos estilísticos no encontrados en las pinturas firmadas. Este hecho permitió una mayor aclaración de algunos aspectos singulares, que inicialmente habían quedado sin conexión o referencia de estilo, reforzando así la importancia de nuestro método.

Solo para tener una idea de la importancia de los exámenes minuciosos de las tintas (colores y consistencia) y de las marcas del pincel (espesor y extensión de los trazos), presentamos un ejemplo bien claro del modo de extender y de combinar las tintas en la reproducción de superficies (suelos) que reflejan una identidad propia. Es el caso de la «Anunciación» de Mafra (no firmada), detalles [C], [D] y [E], de tratamiento matérico, cromático y gestual igual a la pintura «Juicio de Salomón» de Turín (firmada) ejecutada cerca de cinco años antes, detalles [A] y [B], pareciendo pertenecer a la misma y una sola pintura, como podemos observar a continuación.



A



B

A e B - *Juicio de Salomón* (1738), Palacio Madama, Turín, Italia



C



D



E

C, D y E - Anunciación (1743), Palacio Nacional de Mafra, Portugal

También tuvimos el placer de acompañar al pintor en momentos cruciales de la actividad creadora, donde observamos modificaciones de poses o de perspectivas, como prueba de su exigencia estética. En varios casos vimos a través de la transparencia de las pinturas el diseño

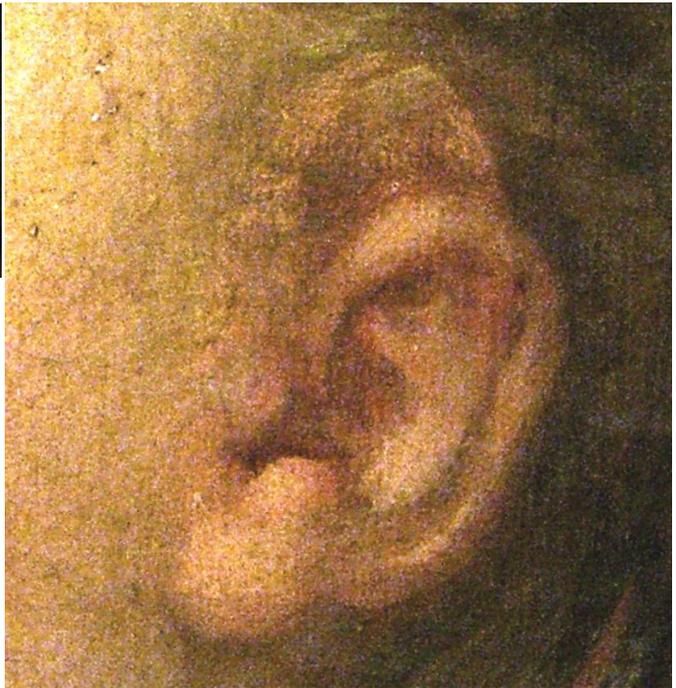
subyacente, señal de que las capas inferiores ya se encontraban debidamente secas e hipotéticamente acabadas, pero que sobre ellas recayeron nuevas observaciones motivando cambios de pequeños detalles significativos para el “esteta”, atento y exigente, obsesionado con la perfección. A continuación presentamos dos ejemplos, entre muchas situaciones similares apreciadas en la presente tesis, para dar visibilidad a lo que acabamos de subrayar. Los detalles reproducidos se refieren a la pintura de Vila Viçosa [F] (no firmada), donde vemos con claridad la corrección de la orilla de Sto. Domingo y la pintura «Educación de la Virgen» (firmada) de la iglesia del Santísimo Nombre de María en Roma [G], con semejante corrección de la oreja de la joven María, visible a través de la transparencia de las tintas.



F



G



Este proceso de análisis se demuestra como totalmente eficaz al ponerlo en práctica en una pintura específica firmada por otro pintor. Se

trata de «S. Pedro de Alcántara y San Antonio de Padua en la adoración del Niño Jesús», que está en la iglesia de San Pedro en Zagarolo, un caso enigmático que se presentó como un desafío estimulante. Tras un examen exhaustivo de las pequeñas particularidades estilísticas, se identificaron los detalles que confirman la presencia de la mano de Massucci, por lo que no tenemos dudas sobre su intervención directa.

Además de este, otro caso particular despertó nuestra atención por el aire que transmite, una especie de química personal, propia del pintor de nuestro estudio, por mucho que los registros de inventario asignen el marco a otro pintor. Se trata del «Retrato del Papa Clemente XII» que se encuentra en el Palacio Real de S. Ildefonso, en La Granja, Segovia (España), atribuido al pintor español Pablo Pernicharo, con indicación de la fecha de 1732. De igual modo, se procedió a un estudio detallado de diversas particularidades donde pudimos comprobar la presencia de la mano de Massucci, concluyendo que se trata de una obra ejecutada bajo la orientación y perfeccionamiento del maestro y como tal refleja el “genio” del artista.

Los resultados de los exámenes realizados al gran contingente de pinturas no firmadas mostraron la idoneidad del método, ya que pudimos confirmar la presencia de la mano de Agostino Massucci en todo o en parte y, en algunos casos específicos, su ausencia. Así, confirmamos de su autoría las siguientes obras:

## Italia

—«Siete Santos fundadores de la Orden de los Ciervos de María» de la iglesia de San Marcelo (Roma); «Éxtasis de Santa Catalina de Ricci» del Palacio Corsini (Roma); «La Virgen con San Nicolás de Tolentino y San Agustín» de la iglesia de Santa María del Popolo (Roma); «Hércules acogido en el Olimpo» en el techo del Palacio Rospigliosi (Roma); cinco ovals de la iglesia de San María en Via Lata (Roma); «La Virgen, el Niño y San José», «Adoración de los Pastores», «Adoración de los Reyes Magos» y cuatro lunetas, en la iglesia de San Francisco de Paula ai Monti (Roma); «S. Venancio hace brotar agua» y «S. Venancio liberado por el Ángel» en la iglesia de S. Fabiano y Venancio (Roma); «Retrato del Papa Benedicto XIV», «Retrato del arquitecto Filipe Juvarra» y «Sta. Bárbara», en la Academia de San Lucas (Roma); «S. Pedro de Alcántara y San Antonio de Padua en adoración del Niño Jesús» de la iglesia de San Pedro (Zagarolo); «La Virgen, el Niño y San Antonio» de la iglesia de San Sebastián (Forano); «S. Miguel Arcángel» de la iglesia de San Pablo (Albano); «Inmaculada Concepción» en el museo del Monasterio de las Ursulinas (Calvi dell'Umbria); «Anunciación» de la iglesia de la Anunciación (Veroli).

## Portugal

—«Sagrada Familia» en la iglesia de Santa Cruz (Coímbra); «Anunciación» del Palacio Nacional de Mafra; «Anunciación» del Museo de Aveiro; «La Virgen, el Niño y Sto. Domingo» de la Capilla Real del Palacio Ducal de Vila Viçosa; «Inmaculada Concepción» y «Padre eterno» en la iglesia de la Porciúncula (Santa Engracia - Lisboa).

## España

—«Retrato del Papa Clemente XII», en el Palacio Real de S. Ildefonso (La Granja); «Retrato de un abad» del Palacio de Riofrío (Riofrío-Segovia).

No pudimos incluir en este trabajo otras obras, a pesar de haberlas observado, dado que ya es demasiado voluminoso y el tiempo no nos permite por ahora avanzar más. Sin embargo, creemos que los ejemplos aquí expuestos son más que suficientes para poder evaluar la gran obra dejada por el pintor.

Averiguamos también por el mismo método que algunas pinturas, aunque atribuidas, no son de la autoría de Massucci. Irónicamente, entre ellas está la que nos impulsó desde el primer minuto en este extenso trabajo, «La Virgen y el Niño» del Monasterio de Lorvão (Coimbra - Portugal). Se añaden a esta la «Anunciación» del Palacio Real de S. Ildefonso en La Granja y «La Virgen y el Niño» del Museo de Astorga (España). En cuanto al retrato de «Clemente XII» que se encuentra en la

Biblioteca Antigua de la Universidad de Salamanca, atribuido a la escuela de Massucci, verificamos, tras análisis detallado, que la materia pictórica y la calidad estético-plástica se alejan ampliamente del carácter estilístico de Massucci. Ningún elemento que se ha observado es susceptible de dudas y fue totalmente ejecutado fuera de la supervisión y control del maestro.

Conscientes de que el trabajo ahora finalizado pone al descubierto un valor patrimonial artístico incuestionable, revelador de un artista de eximia calidad, es para nosotros un gran placer dar a conocer todo este tesoro entrañado en los más pequeños detalles de su obra. Son un reflejo de su trabajo incansable de exploración y descubrimiento de nuevos valores plásticos y estéticos, pulsados en cada gesto, que intentamos dejar bien claro dentro de nuestra tesis, donde la imagen vale más que mil palabras.

## CONCLUSIÓN

Además de desear con nuestro trabajo alentar a la comunidad científica, y en particular a los historiadores, a una reflexión sincera sobre el extraordinario valor artístico de Agostino Massucci, hemos querido indagar simultáneamente en la génesis de la pintura neoclásica.

Curiosamente, Agostino Massucci nació en 1690, el mismo año en que se fundó la Arcadia. Creció para plasmar y materializar en su pintura los nuevos ideales culturales, poético-literarios, que entonces se fomentaban en la institución. Murió en 1758, a una edad no muy avanzada, a consecuencia de una enfermedad, habiendo cumplido una misión y dejando la semilla para que las generaciones futuras la continuasen. Parece haberse abierto y cerrado un ciclo, precisamente el que corresponde a la importante remodelación cultural y artística de la primera mitad del siglo XVIII, que se corresponde al mismo tiempo con el período de su vida.

Por un lado, la Arcadia fue creada para proporcionar al mundo y a los hombres una nueva dirección cultural, mediante la revisión de los conceptos estéticos del arte. Por otro, Massucci aparece en este escenario, en el mismo año, trayendo consigo novedades al universo de la pintura. Todo esto nos hace pensar también en el tema de la «Anunciación», que tantas veces repitió y donde depositó una exigencia por la perfección y belleza casi

obsesiva, sin par en su tiempo. La simbología de la escena bíblica representada parece ahora a nuestros ojos como la misión del pintor; donde el ángel que viene a anunciar un futuro nuevo para la humanidad personifica el importante papel de Massucci que ha venido a implementar ("anunciar") un nuevo futuro para la pintura.

Massucci insistió en la búsqueda de un nuevo vocabulario artístico más sereno y perfecto, más claro y más bello, para transmitir a la humanidad el “milagro” de la creación, lo que lleva a los hombres tranquilidad, alegría y felicidad. Por lo tanto, es nuestro deber dar tributo de honor a este gran pintor que, después de todo, fue un mensajero que vino a “anunciar” el tiempo de cambio, de renovación del arte. Tal fue la preocupación central de su obra:

### ***La perfección formal***

—Generada por la depuración técnica del dibujo, en el dominio de la perspectiva, de la proporción y de la anatomía del cuerpo humano.

### ***La suavidad volumétrica del cuerpo humano***

—A través de las transiciones paulatinas de claroscuro con el cambio de colores translúcidos, irradiando de las superficies de los cuerpos una luz cándida.

### ***La serenidad***

—En los movimientos y delicadeza de los gestos.

### ***La tranquilidad***

—En los ambientes escénicos, con apacibles atmósferas iluminadas.

### ***La simplicidad y el equilibrio***

—En la ligereza de la organización de los elementos en el espacio.

Son factores que hemos confirmado, pintura a pintura, centrados en la observación directa y cuidadosa de cada particularidad, especialmente con respecto a los componentes predominantes de las composiciones, como es el caso de la figura humana, un campo preferido en el que Massucci profundizó con extrema sabiduría y ciencia, ofreciéndonos en cada detalle los secretos de la magia y la belleza del arte. Se ve en los ojos, la nariz, los labios, las orejas, el pelo, las manos, los pies, los dedos, el torso y las extremidades superiores e inferiores, un alto nivel de conocimiento anatómico y alta calidad técnica. Los movimientos y posturas que culminan en expresiones faciales de discretos estados emocionales y psicológicos, acercando a los personajes

al espectador, en una clara demostración de gran capacidad expresiva-comunicativa.

Teniendo en cuenta el período en el que opera, Massucci representó una clara señal de giro a la modernización. Al mismo tiempo que nos invita a una re-visión del arte clásico antiguo, también introdujo sabiamente los nuevos conceptos estéticos que se discutían en la cultura romana, rumbo al descubrimiento de nuevas propuestas de lo “Bello”, conduciendo a sus contemporáneos a una seria reflexión sobre el camino a seguir en el arte. De su nuevo formulario estético-plástico se servirían pintores y escultores para poner en marcha nuevas búsquedas artísticas. Muchos fueron los que lo siguieron muy de cerca; entre ellos nos referimos en primer lugar a aquel que más se distinguió, Anton Raphael Mengs (1728-1779), su discípulo directo, como aprendiz en la gloriosa Academia de San Lucas, el que llevó más lejos las enseñanzas de su maestro, iniciando la segunda mitad del siglo XVIII con obras que se insertan en la nueva etapa de evolución de la pintura. En segundo lugar, Pompeo Battoni (1708-1787) que siguió el mismo camino. Debemos también apuntar otro nombre de referencia del neoclasicismo, Gavin Hamilton (1723-1798), que perfeccionó sus conocimientos y técnicas con Massucci a partir de los años cuarenta. Tampoco será atrevimiento nuestro considerar a Antonio Canova (1757-1822), el gran escultor neoclásico, amigo de Hamilton, curiosamente nacido en el año que Massucci vivió el penúltimo año de su vida, un hecho que sirve de puente, entre la partida de uno y la llegada del otro, como si se tratara de

un momento de pasar el testigo, pues Canova parece haber materializado en sus esculturas modelos equivalentes a los que el gran pintor había reavivado, como por ejemplo el famoso ángel Gabriel de la famosa pintura «Anunciación», que presenta una postura física, la delicadeza de gesto, movimiento y suavidad del modelado, totalmente neoclásicos.

Por último, cerramos la presente tesis proponiendo la pantalla «Hércules acogida en el Olimpo», colocada en el techo de la sala de audiencias de Domenico Clemente Rospigliosi en el Palacio Rospigliosi en Roma, como el principio de la nueva era, que pone de manifiesto la conexión con la antigüedad clásica y helenística. La entrada de Hércules en el Olimpo señala la despedida del Barroco y el reencuentro con los cánones clásicos y con la mitología griega, un escenario perfecto, que sintetiza el pensamiento estético y artístico debatido en la Arcadia romana. Se abre a partir de aquí un nuevo ciclo, sereno y armonioso, inspirador de los nuevos caminos para la pintura, donde artistas sus discípulos y continuadores iniciaron la construcción de un tiempo moderno, que vio renovados también los conceptos estéticos de la escultura, de la arquitectura, la literatura y la música, con igual ímpetu artístico.

Con esta nueva visión sobre Massucci, sería oportuno rectificar cualquier injusticia que se haya cometido, tanto con respecto al arte como con respecto a los artistas, y, en este caso

particular, con el pintor de nuestro estudio, a quien debe ser devuelto, definitivamente, el lugar que merece como creador fundamental en la orientación del nuevo camino, que la historia del arte vio surgir desde mediados del siglo XVIII y que pasó a denominar Neoclasicismo.