

TEMPOS DO BARROCO
CENÁRIOS DA MESA

COORD.
CARLA SOFIA FERREIRA QUEIRÓS
MARIA JOÃO PEREIRA COUTINHO
SÍLVIA FERREIRA

CITCEM
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA

INSTITUTO
DE HISTÓRIA
DA ARTE

TEMPOS DO BARROCO
CENÁRIOS DA MESA

COORD.
CARLA SOFIA FERREIRA QUEIRÓS
MARIA JOÃO PEREIRA COUTINHO
SÍLVIA FERREIRA

CITCEM
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA

INSTITUTO
DE HISTÓRIA
DA ARTE

Título: ***Tempos do Barroco: cenários da mesa***
Coordenação: Carla Sofia Ferreira Queirós, Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira
Design gráfico: Helena Lobo Design | www.hldesign.pt
Capa: ÓBIDOS, Josefa de, 1676. *Natureza Morta com flores, doces e cerejas.* Domínio público. Disponível em: Wikimedia Commons.

© 2026 Autores, CITCEM, IHA
Todos os conteúdos publicados (textos e imagens) são da exclusiva responsabilidade dos autores.

Edição: CITCEM — Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória
Via Panorâmica, s/n | 4150-564 Porto | www.citcem.org | citcem@letras.up.pt

Instituto de História da Arte (IHA-NOVA FCSH / IN2PAST)
Colégio Almada Negreiros – Universidade Nova de Lisboa
Campus de Campolide | 1099-032 Lisboa, Portugal
https://institutodehistoriadaarte.com | iha@fcsh.unl.pt

Este trabalho é sujeito a *double-blind peer review*.
Esta é uma obra em acesso aberto, disponibilizada *online* (FLUP: https://ebooks.letras.up.pt; IHA: https://institutodehistoriadaarte.com/publications/e-books/) e licenciada segundo uma licença Creative Commons de Atribuição Sem Derivações 4.0 Internacional (CC BY 4.0).



eISBN: 978-989-9320-08-6
DOI: https://doi.org/10.21747/9789899320086/tem

Referência bibliográfica recomendada:
QUEIRÓS, Carla Sofia Ferreira, Maria João Pereira COUTINHO, e Sílvia FERREIRA, coord., 2026. *Tempos do Barroco: cenários da mesa.* Porto: CITCEM. 220 pp. ISBN 978-989-9320-08-6.

Porto, outubro de 2026 (1.ª edição)
Paginação: Sersilito – Empresa Gráfica, Lda. | www.sersilito.pt

Este trabalho foi elaborado no quadro das atividades do grupo de investigação «Património Material e Imaterial» e é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projeto UID/04059/2025, DOI https://doi.org/10.54499/UID/04059/2025.

O IHA é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UID/00417/2025, DOI https://doi.org/10.54499/UID/00417/2025.

SUMÁRIO

Introdução 5
Carla Sofia Ferreira Queirós, Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira

Introduction 9
Carla Sofia Ferreira Queirós, Maria João Pereira Coutinho, Sílvia Ferreira

***Do que se deve observar quando estamos à mesa* […]. Etiqueta e civilidade na representação da mesa na azulejaria do século XVIII** 13
Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara

¿Católicos austeros y protestantes opulentos? Tensiones visuales en el bodegón barroco 27
Daniela Kaplan Stein

***The King Drinks* by Jacques Jordaens: when the festivities are condensed** 41
Eugénie Ansion

Table and reform. Iconography and visual representation of the Last Supper in the Tridentine period 51
Ferenc Veress

Desde la cocina… miradas barrocas. Sevilla, m. XVII 73
Fernando Quiles

D. João V e os banquetes no palácio em Santo Antão do Tojal em 1730 95
Florbela Estêvão, Paula Pitacas

A casa de jantar do palácio de Oeiras – cenografia da mesa do marquês de Pombal 119
Isabel Mayer Godinho Mendonça

Cenografias de aparato: convergências entre a mesa de altar e a palaciana 145
Maria Isabel Roque

Invited to the devil's feast: banquets from witchcraft scenes in early modern art 167
Pierre Tchekhoff

«Pois vós falais em pintura»: música e dança à mesa no largo tempo do Barroco em Portugal 187
Sónia Duarte

O espaço culinário e a transmutação dos alimentos: uma leitura iconográfica de *Jesus em casa de Marta e Maria* de Velázquez 205
Teresa Lousa, José Eliézer Mikosz

INTRODUÇÃO

CARLA SOFIA FERREIRA QUEIRÓS*
MARIA JOÃO PEREIRA COUTINHO**
SÍLVIA FERREIRA***

Quando se pensa na mesa, a tendência imediata é associá-la à necessidade biológica de comer, aos alimentos e ao ato de partilhar uma refeição. No entanto, numa perspetiva histórico-sociológica, a mesa vai muito além da sua função utilitária como simples móvel de suporte. Trata-se de um objeto simultaneamente material e conceptual, com um papel ativo na criação de laços sociais e na organização das comunidades. A mesa reflete a visão do mundo de cada época, funcionando como um microssistema onde se cruzam a cultura material, as regras sociais e a sensibilidade humana.

Antes de se tornar o palco de rituais complexos, a mesa impõe-se pelo seu valor prático. Enquanto peça de mobiliário assume formatos e funções variadas — desde a mesa de jantar doméstica à versatilidade da mesa militar em campanha, ou ao espaço de lazer da mesa de jogo. Estas tipologias espelham as necessidades quotidianas e as divisões de classe de uma sociedade. No reverso das grandes celebrações, afirma-se a mesa do dia a dia: um espaço de diálogo diário onde as rotinas e os hábitos alimentares se cruzam, fixando as estruturas básicas da identidade e dos laços familiares.

A vivência da mesa na Época Moderna (séculos XVII-XVIII) — período de amadurecimento do Barroco e de transição para o Iluminismo — centrava-se na multiplicidade dos seus significados e nos ambientes criados à sua volta. Como objeto presente nos mais diversos contextos, da opulência dos palácios à sobriedade da casa do cidadão comum, a mesa funcionava invariavelmente como o centro de gravidade da experiência social, reunindo pessoas e diversas atividades.

Contudo, foi na cultura barroca que a mesa atingiu o seu expoente máximo. A mesa palaciana do século XVIII tornou-se o reflexo perfeito das dinâmicas de poder. Longe de ser um espaço neutro apenas de nutrição, o banquete barroco funcionava como um instrumento político para afirmar a importância e o prestígio do anfitrião. A distribuição rigorosa dos convidados e os rituais associados traduziam a hierarquia social e as redes de influência da corte.

Esta demonstração de autoridade dependia profundamente do ato de «vestir a mesa», uma prática que no período barroco ganhou o estatuto de obra de arte.

* FEUTP/CITCEM–UP (UID/04059/2025; DOI: https://doi.org/10.54499/UID/04059/2025).
Email: carlaqueiros@ese.ipp.pt. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8885-9394.
** IHA–NOVA FCSH/IN2PAST. Email: mjpcoutinhoiha@fcsh.unl.pt. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9323-3345.
*** CHAM–FCSH NOVA. Email: sferreira@fcsh.unl.pt. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7064-9508.

A composição visual e funcional do espaço assentava, entre outros aspetos, no requinte dos serviços de porcelana, dos cristais e dos talheres. Paralelamente, o surgimento dos manuais de etiqueta fixou as normas que passaram a disciplinar o corpo e o comportamento em público. Ao regular os gestos e a conversação, a etiqueta barroca operava como um mecanismo de exclusão e distinção social, espelhando o processo de civilização e a evolução das mentalidades na Europa moderna.

Por excelência, a mesa é o lugar da socialização, onde se realiza um dos atos mais elementares à sobrevivência. Reúne, por isso, duas dimensões fundamentais: a alimentação do corpo e a definição do lugar de cada indivíduo na sociedade. Sob esta perspetiva, a ligação entre a mesa e a alimentação estende-se ao espaço arquitetónico, relacionando-se, diretamente, com as cozinhas e as áreas de preparação. As evoluções técnicas e de higiene destes espaços sustentaram, ao longo do tempo, a sofisticação dos pratos que eram servidos.

À mesa, a proximidade física e o confronto direto com o olhar do outro tanto podem reforçar os laços de solidariedade como gerar divisões. É o espaço onde se assinam alianças diplomáticas, se criam afetos ou explodem conflitos latentes. Esta complexidade enriquece-se quando analisamos as práticas interculturais ligadas à gastronomia. O banquete moderno foi também um espaço de partilha e hibridismo, onde as influências decorrentes da expansão marítima e a circulação de novos produtos reconfiguraram os paladares e os costumes ocidentais.

Quando a festa suspende a rotina, emerge a totalidade da relação entre a mesa e a celebração. Sob a estética barroca, o móvel transforma-se no centro de celebrações teatrais e multissensoriais, onde a comida dialoga abertamente com os trajes da corte, a dança, a música e o teatro. Destaca-se aqui a importância da arte efémera — como as esculturas em açúcar ou gelo e os espetáculos pirotécnicos —, que transformavam o banquete num acontecimento artístico total, mas passageiro, apenas fixado na memória de cada conviva.

Esta dimensão quase sagrada encontra eco na mesa ocidental de matriz cristã. Os textos evangélicos fizeram da mesa o espaço por excelência para o milagre, o ensinamento e a inclusão. Esta carga teológica foi amplamente integrada pelas artes visuais, em géneros que vão da pintura histórica à natureza-morta, passando pela escultura, azulejaria e artes decorativas. A representação de episódios bíblicos em que Jesus se senta à mesa — como nas Bodas de Caná, na Ceia em Emaús ou na Última Ceia — sedimentou o imaginário da mesa como o lugar da verdade e da comunhão, onde o alimento ganha um sentido espiritual. Na literatura, a mesa surge frequentemente como um recurso central para dissecar as tensões psicológicas e as realidades de classe de uma época.

Na contemporaneidade, a herança destes excessos e encenações é bem recuperada pelo cinema, sobretudo em obras ligadas a uma estética neobarroca — como

o filme *O Cozinheiro, o Ladrão, a Sua Mulher e o Amante Dela*, de Peter Greenaway —, que recorrem ao exagero do banquete para explorar a saturação visual e a decadência institucional.

Desta forma, o conceito projeta-se na atualidade sob a categoria de «mesa neobarroca». Este conceito demonstra como os princípios estéticos, teatrais e hiperbólicos do Barroco permanecem ativos nas representações contemporâneas da gastronomia. Estão patentes no *food styling*, no espetáculo do *fine dining* e na estetização do consumo, mas também na sua desconstrução política, como testemunha a célebre instalação artística *The Dinner Party*, de Judy Chicago, onde uma mesa triangular funciona como um manifesto histórico do papel da mulher na mesa convivial.

Por fim, as humanidades digitais e a museografia contemporânea introduzem a possibilidade de uma virtualização da mesa. Através de ferramentas digitais, modelos tridimensionais e realidade aumentada, é hoje possível recriar de forma imersiva e reinterpretar criticamente a mesa barroca. Isto permite ao público contemporâneo experienciar a complexidade espacial e sensorial, por exemplo, dos banquetes do Antigo Regime. Em suma, a mesa — enquanto objeto multifacetado e gerador de manifestações socioculturais — ilustra a própria essência da condição humana, oscilando perpetuamente entre a serenidade da convivência e a fratura da discórdia.

É precisamente sob esta perspetiva plural que os estudos reunidos no presente volume se estruturam, adotando uma perspetiva diversificada, que analisa criticamente a relação entre os objetos, as imagens e os hábitos alimentares.

A transição entre os códigos de comportamento e as linguagens artísticas é explorada em investigações como «*Do que se deve observar quando estamos à mesa* […]». *Etiqueta e civilidade na representação da mesa na azulejaria do século XVIII*, expandindo-se para as complexas tensões ideológicas presentes nas naturezas-mortas europeias em *¿Católicos austeros y protestantes opulentos? Tensiones visuales en el bodegón barroco*.

A dimensão festiva e os excessos ritualizados do banquete encontram eco nas análises de «*The King Drinks» by Jacques Jordaens: when the festivities are condensed*, enquanto a transfiguração teológica e confessional da mesa é analisada em *Table and Reform. Iconography and visual representation of the Last Supper in the Tridentine period*.

O espaço da cozinha e o trabalho que antecede o banquete ganham centralidade nas leituras de *Desde la cocina… Miradas barrocas. Sevilla, m. XVII* e em *O espaço culinário e a transmutação dos alimentos: uma leitura iconográfica de «Jesus em Casa de Marta e Maria» de Velázquez*.

Por sua vez, a encenação do poder e a afirmação do estatuto aristocrático e régio através da sumptuosidade dos espaços são pormenorizadas em contributos fundamentais como *D. João V e os banquetes no palácio em Santo Antão do Tojal em 1730*, em *A casa de jantar do palácio de Oeiras – cenografia da mesa do marquês de*

Pombal, bem como nas intersecções sagradas e profanas propostas por *Cenografias de aparato: convergências entre a mesa de altar e a palaciana*.

No reverso sombrio destas celebrações institucionais, o imaginário barroco revela o seu fascínio pelo transgressor em *Invited to the Devil's feast: banquets from witchcraft scenes in early modern art*. Esta dimensão performativa regressa à harmonia sensorial e artística com «*Pois Vós falais em pintura*»: *música e dança à mesa no largo tempo do Barroco em Portugal*.

Ao entrelaçar estas múltiplas perspetivas, esta coletânea convida o leitor a sentar-se a uma mesa de debate transdisciplinar, onde o passado se reinterpreta à luz das suas permanências estéticas e rituais.

INTRODUCTION

CARLA SOFIA FERREIRA QUEIRÓS*
MARIA JOÃO PEREIRA COUTINHO**
SÍLVIA FERREIRA***

When one thinks of the table, the immediate tendency is to associate it with the biological need to eat, with food, and with the act of sharing a meal. However, from a historical-sociological perspective, the table goes far beyond its utilitarian function as a simple piece of furniture. It is an object that is simultaneously material and conceptual, playing an active role in creating social bonds and organizing communities. The table reflects the worldview of each era, functioning as a microsystem where material culture, social rules, and human sensibility intersect. Before becoming the stage for complex rituals, the table asserts itself through its practical value. As a piece of furniture, it takes on varied shapes and functions — from the domestic dining table to the versatility of the military table in campaign, or the leisure space of the gaming table. These typologies mirror the daily needs and class divisions of a society. On the reverse side of grand celebrations stands the everyday table: a space for daily dialogue where routines and eating habits intersect, establishing the basic structures of identity and family bonds. The experience of the table in the early modern period (17th-18th centuries) — a period marked by the maturation of the Baroque and the transition into the Enlightenment — centered on the multiplicity of its meanings and the environments created around it. As an object present in the most diverse contexts, from the opulence of palaces to the sobriety of the ordinary citizen's home, the table invariably functioned as the center of gravity of the social experience, bringing people and diverse activities together. However, it was in Baroque culture that the table reached its highest expression. The 18th-century palatial table became the perfect reflection of power dynamics. Far from being a neutral space solely for nutrition, the Baroque banquet functioned as a political instrument to assert the host's importance and prestige. The strict seating of guests and the associated rituals translated the social hierarchy and the networks of influence within the court. This demonstration of authority depended heavily on the act of «dressing the table», a practice that gained the status of a work of art during the Baroque period. The visual and functional composition of the

* FEUTP/CITCEM–UP (UID/04059/2025; DOI: https://doi.org/10.54499/UID/04059/2025).
Email: carlaqueiros@ese.ipp.pt. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8885-9394.
** IHA–NOVA FCSH/IN2PAST. Email: mjpcoutinhoiha@fcsh.unl.pt. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9323-3345.
*** CHAM–FCSH NOVA. Email: sferreira@fcsh.unl.pt. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7064-9508.

space relied, among other things, on the refinement of porcelain services, glassware, and cutlery. In parallel, the emergence of etiquette manuals established the norms that began to discipline the body and public behavior. By regulating gestures and conversation, Baroque etiquette operated as a mechanism of exclusion and social distinction, mirroring the civilizing process and the evolution of mentalities in modern Europe.

Par excellence, the table is the place for socialization, where one of the most elementary acts for survival takes place. For this reason, it brings together two fundamental dimensions: the nourishment of the body and the definition of each individual's place in society. From this perspective, the connection between the table and food extends to the architectural space, relating directly to kitchens and preparation areas. Over time, the technical and hygienic developments of these spaces sustained the sophistication of the dishes served. At the table, physical proximity and the direct confrontation with the gaze of others can either reinforce bonds of solidarity or generate divisions. It is the space where diplomatic alliances are signed, affections are forged, or latent conflicts explode. This complexity is further enriched when analyzing intercultural practices linked to gastronomy. The modern banquet was also a space of sharing and hybridity, where the influences resulting from maritime expansion and the circulation of new products reconfigured Western palates and customs. When the festival suspends routine, the full scope of the relationship between the table and celebration emerges. Under the Baroque aesthetic, the furniture is transformed into the center of theatrical and multisensory celebrations, where food openly dialogued with court attire, dance, music, and theater. Highlighted here is the importance of ephemeral art — such as sugar or ice sculptures and pyrotechnic displays — which transformed the banquet into a total, yet fleeting, artistic event, preserved only in the memory of each guest. This almost sacred dimension finds an echo in the Western table of Christian matrix. The evangelical texts made the table the quintessential space for miracles, teaching, and inclusion. This theological weight was widely integrated by the visual arts, in genres ranging from history painting to still life, including sculpture, tilework *(azulejaria*), and decorative arts. The representation of biblical episodes where Jesus sits at the table — such as the Wedding at Cana, the Supper at Emmaus, or the Last Supper — solidified the imagery of the table as the place of truth and communion, where food gains a spiritual meaning. In literature, the table frequently emerges as a central resource to dissect the psychological tensions and class realities of an era.

In contemporary times, the legacy of these excesses and stagings is well recovered by cinema, especially in works linked to a neo-Baroque aesthetic — such as Peter Greenaway's film *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover* — which resort to the

exaggeration of the banquet to explore visual saturation and institutional decadence. In this way, the concept projects itself into the present day under the category of the «neo-Baroque table». This concept demonstrates how the aesthetic, theatrical, and hyperbolic principles of the Baroque remain active in contemporary representations of gastronomy. They are evident in *food styling*, the spectacle of *fine dining*, and the aestheticization of consumption, but also in its political deconstruction, as witnessed by Judy Chicago's famous art installation *The Dinner Party*, where a triangular table functions as a historical manifesto of women's role at the convivial table. Finally, the digital humanities and contemporary museography introduce the possibility of virtualizing the table. Through digital tools, three-dimensional models, and augmented reality, it is now possible to recreate the Baroque table in an immersive way and interpret it critically. This allows contemporary audiences to experience the spatial and sensory complexity of, for example, the banquets of the *Ancien Régime*. In short, the table — as a multifaceted object and generator of sociocultural manifestations — illustrates the very essence of the human condition, perpetually oscillating between the serenity of conviviality and the fracture of discord. It is precisely under this plural perspective that the studies gathered in this volume are structured, adopting a diversified approach that critically analyzes the relationship between objects, images, and eating habits.

The transition between codes of behavior and artistic languages is explored in investigations such as *Do que se deve observar quando estamos à mesa* […]. *Etiqueta e civilidade na representação da mesa na azulejaria do século XVIII* [On what should be observed when at the table […]. Etiquette and civility in the representation of the table in 18th-century tilework], expanding into the complex ideological tensions present in European still lifes in *¿Católicos austeros y protestantes opulentos? Tensiones visuales en el bodegón barroco* [Austere Catholics and opulent Protestants? Visual tensions in the Baroque still life].The festive dimension and ritualized excesses of the banquet find an echo in the analyses of «*The King Drinks» by Jacques Jordaens: when the festivities are condensed*, while the theological and confessional transfiguration of the table is analyzed in *Table and Reform. Iconography and visual representation of the Last Supper in the Tridentine period*. The kitchen space and the work preceding the banquet gain centrality in the readings of *Desde la cocina… Miradas barrocas. Sevilla, m. XVII* [From the kitchen… Baroque views. Seville, mid-17th century] and in *O espaço culinário e a transmutação dos alimentos: uma leitura iconográfica de «Jesus em Casa de Marta e Maria» de Velázquez* [The culinary space and the transmutation of food: an iconographic reading of Velázquez's *Christ in the House of Martha and Mary*]. In turn, the staging of power and the assertion of aristocratic and royal status through the sumptuosity of spaces are detailed in fundamental contributions such as *D. João V e os banquetes no palácio em Santo Antão do Tojal em 1730* [King John V and the

banquets at the palace in Santo Antão do Tojal in 1730], and in *A casa de jantar do palácio de Oeiras – cenografia da mesa do marquês de Pombal* [The dining room of the palace of Oeiras – scenography of the Marquis of Pombal's table], as well as in the sacred and profane intersections proposed by *Cenografias de aparato: convergências entre a mesa de altar e a palaciana* [Scenographies of pomp: convergences between the altar and the palatial table].

On the dark reverse side of these institutional celebrations, the Baroque imagination reveals its fascination with the transgressive in *Invited to the Devil's feast: banquets from witchcraft scenes in early modern art*. This performative dimension returns to sensory and artistic harmony with *«Pois Vós falais em pintura»: música e dança à mesa no largo tempo do Barroco em Portugal* [«Since You speak in painting»: music and dance at the table in the extended Baroque period in Portugal].

By intertwining these multiple perspectives, this collection invites the reader to sit at a table of transdisciplinary debate, where the past is reinterpreted in light of its aesthetic and ritual permanences.

DO QUE SE DEVE OBSERVAR QUANDO ESTAMOS À MESA […]. ETIQUETA E CIVILIDADE NA REPRESENTAÇÃO DA MESA NA AZULEJARIA DO SÉCULO XVIII*

MARIA ALEXANDRA TRINDADE GAGO DA CÂMARA**

Resumo: *A representação da mesa na azulejaria portuguesa dos finais do século XVII e do século XVIII constitui um importante objeto de estudo para a compreensão das relações entre cultura visual, práticas de sociabilidade e modelos de comportamento no período moderno. A presente abordagem propõe a análise deste repertório iconográfico em articulação com a literatura de civilidade e os discursos normativos evidenciando os mecanismos de construção e projeção social associados ao espaço da mesa. Neste enquadramento, os conceitos de aparato, etiqueta e civilidade assumem, na pintura azulejar, uma dimensão ideológica e simbólica particularmente significativa, refletindo os valores e as formas de autorrepresentação da sociedade setecentista. O azulejo adquire, assim, uma função cenográfica e representacional, participando na teatralização do espaço doméstico e na afirmação visual das hierarquias e códigos sociais.*

Palavras-chave: *etiqueta; literatura comportamental; azulejo barroco; artes decorativas.*

Abstract: *The representation of the table in late seventeenth- and eighteenth-century Portuguese tilework constitutes an important subject of study for understanding the relationships between visual culture, practices of sociability, and models of behaviour in the Early Modern period. This study proposes an analysis of this iconographic repertoire in conjunction with conduct literature and normative discourses, highlighting the mechanisms of social construction and projection associated with the space of the table. Within this framework, the concepts of display, etiquette, and civility acquire a particularly significant ideological and symbolic dimension in tile painting, reflecting the values and forms of self-representation of eighteenth-century society. Tilework thus assumes a stenographic and representational function, contributing to the theatricalization of domestic space and to the visual affirmation of social hierarchies and codes.*

Keywords: etiquette*; conduct literature; Baroque tilework; decorative arts.*

> *MESA, ou Meza. Móvel de casa asentado em três, ou quatro pés, com superfície plana, em que se poem os pratos com o comer* […] *com este mesmo nome Latino se chamão os bofetes em que se escreve ou se joga ou que servem de ornato à casa* […] *Por na meza excellentes iguarias* […] *Por ou admitir alguém à sua meza* […] *meza mede a pessoa, que come, de maneira, que há de ser a medida de qualidade e dignidade* (Bluteau 1712-1721, pp. 445-446).

---

* Este texto retoma argumentos já desenvolvidos e fontes citadas em CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da, 2011. Aparato e cenografia. A representação das artes da mesa na azulejaria do Portugal moderno (séculos XVII e XVIII). Em: Ana Isabel BUESCU, e David FELISMINO, eds. *A Mesa dos Reis de Portugal: Ofícios, Consumos, Cerimónias e Representações (Séculos XIII-XVIII)*. Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 420-437.

** Universidade Aberta / UÉVORA | CHAIA | IN2PAST. Email: matgc@uab.pt. ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1423-9824.

PREÂMBULO

A representação das Artes da Mesa apresenta-se como um assunto recorrente nos apontamentos sobre o quotidiano na azulejaria portuguesa, especificamente entre os finais do século XVII e o século XVIII. Assume-se como um tema iconográfico intimamente conotado com uma «arte de bem viver», acompanhando a evolução do gosto e tipo específico de «consumo» estético de uma determinada franja da sociedade portuguesa de então.

A questão central que nos tem interessado é a reflexão sobre a apresentação deste universo iconográfico procurando descodificar e perspetivar as relações do azulejo e a sociedade coeva, cruzando a caracterização de determinados modelos socioculturais da época «moderna» com o discurso plástico do azulejo deste período (Câmara 2005b).

Nos últimos 20 anos, temos assistido a um renovado interesse pelo património azulejar e à divulgação de um conjunto vasto de estudos, trabalhos e publicações sobre a azulejaria portuguesa, propondo-se uma releitura desta produção artística, que urge ser cada vez mais integrada e articulada.

A função social do azulejo em contexto civil ligada ao gosto e consumo e uma aproximação à encomenda e ao cruzamento com um terreno mais vasto da arte e da cultura portuguesas ganharam significativa relevância, tornando-se novos enfoques de discussão e investigação. A Academia tem refletido e trabalhado a importância da azulejaria como uma área de estudo atendendo às novas leituras sobre este objeto artístico.

Nesta perspetiva, e, tendo em conta o espaço da pintura azulejar, a utilização dos termos etiqueta e civilidade contem uma apropriação ideológica com um sentido muito preciso, conotado com a perceção que a sociedade do século XVIII projeta de si própria.

Desse modo, a análise combinada de um conjunto de textos sobre literatura comportamental, tratados de civilidade e da perspetiva artística aplicada à organização do discurso das imagens, em torno do quotidiano da mesa, pretende contribuir para um melhor conhecimento da produção das artes visuais nos séculos XVII e XVIII, em Portugal, onde evidentemente o azulejo adquire uma função social e cenográfica (Câmara 2003, pp. 327-342).

O azulejo irá refletir esta atitude de exibição, procurando conferir ao momento da refeição uma dimensão teatral e cenográfica atendendo a duas importantes questões: discurso normativo e comportamentos sociais e o quotidiano da mesa e o discurso plástico do azulejo.

1. DISCURSO NORMATIVO E A LITERATURA DE CIVILIDADE

Estabelecendo uma relação comparativa entre o universo plástico da azulejaria civil portuguesa do período em estudo e o modelo referencial em termos sociais e culturais da sociedade que a encomenda, o azulejo permite-nos enquanto instrumento de representação espacial captar esse jogo mimético entre o modelo social e cultural e a sua reprodução num campo alargado de «espelhos» que refletem um aspeto essencial da cultura portuguesa da época. Referimo-nos neste ponto aos «consumos» de uma cultura de elites, que procurou seguir, por imitação, a corte, assente fundamentalmente numa nobreza tradicional e numa burguesia nobilitada de crescente poder na sociedade. Enquanto grupo social, a sua postura cultural e vivencial traduziu-se em práticas muito específicas que encontraram ecos ao nível do discurso comportamental e normativo e onde a mesa ocupa um espaço destacado.

Neste contexto, e para o quadro português, deparamo-nos com várias questões: quais as fontes acessíveis e disponíveis para caracterizar o sistema destas posturas e comportamentos sociais? Onde poderemos encontrar as representações que esta sociedade construiu para o seu próprio desempenho? Que relações, diretas ou não, se podem estabelecer com o todo da azulejaria portuguesa deste período?

Uma resposta a estas questões e interrogações encontrar-se-á num grupo de textos, designado por literatura de civilidade ou de comportamento social, produzidos entre o século XVI e o século XIX na Europa (dos quais se conhecem traduções e adaptações em Portugal) que codificaram e regulamentaram detalhadamente os comportamentos sociais.

Pela sua amplitude trata-se de uma categoria de textos que constitui um ponto de partida para o entendimento alargado da história sociocultural, para além de revelar ser da maior importância como fonte documental.

Na literatura dedicada ao comportamento social, é possível distinguir, à partida, três grandes grupos tipológicos. O primeiro compreende os tratados de etiqueta de carácter mais restrito e direcionado, os quais regulamentavam a organização da vida em grupo, destacando-se, entre outros aspetos, as normas associadas à mesa. Estas obras destinavam-se a um público presumivelmente já iniciado em determinadas convenções sociais, centrando-se, assim, numa aprendizagem mais elaborada das artes de saber estar e de agradar, bem como na aquisição de qualidades consideradas essenciais para a obtenção de projeção social e política.

O segundo grupo é constituído por tratados de civilidade que abrangem a totalidade dos aspetos da vida quotidiana, funcionando, em essência, como lições de «bem viver», definidas em função dos seus destinatários e da mensagem que pretendiam transmitir. Muitas dessas obras correspondem a traduções livres ou adaptações de manuais de origem francesa, enquanto outras assumem um carácter marcadamente pedagógico.

Por último, o grupo mais abrangente onde se incluem textos satíricos e toda a literatura de cordel, sobretudo conseguidos por um peso excessivo na identificação de práticas vestimentares ridículas, os gestos afetados das personagens e da ostentação de uma riqueza virtual (Câmara 2005a, pp. 217-228).

Consultando alguns índices destas obras, encontramos um repositório de elementos escritos referentes a muitos gestos do quotidiano, onde estar à mesa assumia as suas regras próprias: «Do que se deve observar quando estamos à mesa» (Prévost 1787).

Exigia-se o conhecimento dos preceitos, não só de estar à mesa, como do desenrolar do seu serviço como nos indicam os dois exemplos conhecidos: Lucas Rigaud, *Cozinheiro Moderno ou Nova Arte de Cozinha* (Fig. 1) e Domingos Rodrigues, *Arte de cozinha dividida em três partes* (Fig. 2).

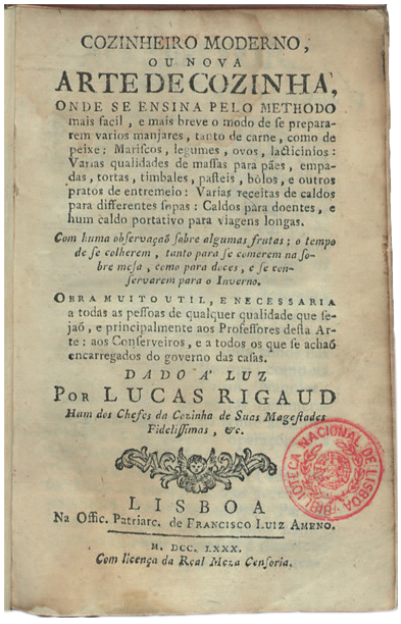

COZINHEIRO MODERNO,
OU NOVA
ARTE DE COZINHA,
ONDE SE ENSINA PELO METHODO mais facil, e mais breve o modo de se prepararem varios manjares, tanto de carne, como de peixe: Mariscos, legumes, ovos, lacticinios: Varias qualidades de massas para pães, empadas, tortas, timbales, pasteis, bolos, e outros pratos de entremeio: Varias receitas de caldos para differentes sopas: Caldos para doentes, e hum caldo portativo para viagens longas.
Com huma observação sobre algumas frutas; o tempo de se colherem, tanto para se comerem na sobre mesa, como para doces, e se conservarem para o Inverno.
OBRA MUITO UTIL, E NECESSARIA a todas as pessoas de qualquer qualidade que sejaõ, e principalmente aos Professores desta Arte: aos Conserveiros, e a todos os que se achaõ encarregados do governo das casas.
DADO Á LUZ
POR LUCAS RIGAUD
Hum dos Chefes da Cozinha de Suas Magestades Fidelissimas, &c.
LISBOA
Na Offic. Patriarc. de FRANCISCO LUIZ AMENO.
M. DCC. LXXX.
Com licença da Real Meza Censoria.

Fig. 1. RIGAUD, Lucas, 1780. *Cozinheiro Moderno ou Nova Arte de Cozinha*. Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno. Domínio público


ARTE
DE COZINHA
DEVIDIDA EM TRES PARTES,
A PRIMEIRA TRATA DO MODO DE cozinhar varios pratos de todo o genero de carnes, e de fazer conservas, pasteis tortas, e empadas.
A SEGUNDA TRATA DE PEIXES, Mariscos frutas, hervas, ovos, lacticinios, doces, e conservas, pertencentes ao mesmo genero.
A TERCEIRA TRATA DA FORMA DE banquete para qualquer tempo do anno, e do modo com q̃ se hospedaráõ os Embaixadores, e como se guarnece huma mesa redonda à Estrangeira.
Composta, e terceira vez accrescentada
Por DOMINGOS RODRIGUES,
Mestre da Cozinha de Sua Magestade.
LISBOA OCCIDENTAL,
NA OFFICINA FERREIRIANA,
M. DCC. XXXII.
Com todas as licenças necessarias.

Fig. 2. RODRIGUES, Domingos, 1748. *Arte de cozinha dividida em três partes*. Lisboa: Officina de Manoel António. Domínio público

Procurava-se estabelecer um sistema de relações entre os convivas, os alimentos e o uso adequado dos utensílios, bem como, em determinados casos, os modos corretos de trinchar as diferentes peças de assados. Estes elementos, em articulação com os manuais de cozinha, contribuíam para a construção de um quadro normativo relativo à etiqueta e à civilidade à mesa.

Autores como João Rosado de Villa-Lobos e Vasconcelos (1739-1785) e João de Nossa Senhora da Porta Siqueira (?-1797), entre muitos outros, ofereciam aos leitores orientações detalhadas sobre os preceitos desta prática social. O primeiro afirmava, na sua *Arte de Educar a Mocidade*, que:

> *Ha tres mezas em que mostra o Homem toda a grandeza do seu coração: a Sagrada Meza da Comunhão em que se mostra a piedade, a meza do jogo, em que se mostra a sua educação e as virtudes e vícios da Natureza e por fim, a Meza em que se come onde se manifesta claramente a doçura dos costumes e a policia da sua conduta e o génio dominante da sua vida* (Vasconcelos 1782, pp. 126-139).

O segundo autor dedica e consagra um capítulo inteiro (capítulo VIII) da sua obra ao uso e às práticas da mesa: «É fácil seguir um itinerário: Da Mesa. Colher, Garfo, Faca, Guardanapo, Prato, Pão, Fruta, Disposição da Mesa e Cobertas, Serventia, Trinchar» (Siqueira 1791, p. 118).

São ensinadas lições, sobretudo, a postura do corpo que deve restringir-se ao espaço da mesa:

> *Ninguém se assenta, nem levanta primeiro da mesa, que o Senhor da casa, ou antes que o faça a primeira figura de função. O lugar da cabeceira, que fica à direita dos convidados he o melhor nas mesas oblongas, e nas redondas o mais distinto he onde está a pessoa mais autorizada e os imediatos a ella* (Siqueira 1791, p. 127).

E o respeito pelas relações sociais: «O Senhor da casa lhe destinará a cadeira em que deve sentar-se e quando lhe seja permitindo escolhe lla não tenha a inadvertência de procurar o melhor assento e mais honrado da mesa» (Siqueira 1791, p. 127) e, pela comensalidade do repasto: «Não se molhe no vinho… se as côdeas forem muito duras, que não queiramos comellas […] Quando crescer alguma cousa no vosso prato, nunca lançaremos outra vez na coberta» (Siqueira 1791, p. 129).

Constata-se que o ato de comer é objeto de um processo sistemático de codificação e ritualização, que abrange desde a composição das refeições e a organização do serviço, até à disposição dos pratos, incluindo ainda os comportamentos prescritos tanto aos convivas como aos criados. A mesa assume, assim, um estatuto autónomo nos manuais de civilidade, constituindo um capítulo específico regido por normas próprias e claramente delimitadas, conforme atesta outra fonte coeva, *Cartas sobre Modas* (1789).

As descrições presentes neste conjunto de cartas configuram um verdadeiro manual de orientação relativo à gestão de determinados atributos exteriores de representação social, contemplando, de forma pormenorizada, aspetos como o traje

e o penteado, a ornamentação e o cerimonial da mesa, o mobiliário, o uso das carruagens, entre outros elementos significativos.

As mesas eram cuidadosamente e meticulosamente ornamentadas, sendo a sua disposição concebida segundo princípios estéticos e simbólicos bem definidos, conforme nos atesta a seguinte descrição:

> *Lembrando-me da magnificência do jantar, devo advertir que adiantando-se, e aperfeiçoando-se a ciência dos cozinheiros, se introduziu o costume de se comporem as mesas como tal simetria, que a variedade, delicadeza e perfeição das iguarias não só fosse agradável ao gosto como à vista* […] *No meio da dita casa estava huma grande meza, no centro da qual se vião jardins, rios, pontes, arvoredos, pyramides, torres e muitas figuras de louça riquíssima que diserão ser da Saxónia* (*Cartas sobre Modas* 1789, p. 115).

Esta discursividade normativa corresponde, com frequência, à formulação de modelos de comportamento idealizados, assentes numa lógica de distinção social. Os textos analisados fornecem, assim, referências fundamentais para a análise das mentalidades e da consciência coletiva, permitindo, em muitos casos, interpretar as condições históricas e socioculturais no contexto das quais tais discursos emergiram e foram produzidos.

2. O DISCURSO PLÁSTICO: A CONSTRUÇÃO VISUAL DA MESA

Procurar-se-á identificar e analisar as ocorrências do quotidiano da mesa enquanto tema e registo iconográfico na pintura azulejar, entendidas como manifestações intimamente associadas não apenas à estética setecentista, mas também a uma determinada conceção de «arte de estar» e de modos de vida socialmente codificados.

Considerando o conjunto representativo de fontes visuais no domínio da azulejaria figurativa dos séculos XVII e XVIII, torna-se possível estabelecer uma relação de natureza recíproca entre três dimensões fundamentais: a definição do espaço pessoal, a articulação estrutural com a arquitetura na qual o revestimento azulejar se integra e a relação estabelecida com o espaço total representado.

Reconhece-se que o azulejo desempenhou, no período barroco, um papel singular não apenas pelo grau de integração e articulação com a arquitetura, mas também pela sua capacidade de sugerir volumetria e de reconfigurar o próprio espaço físico. O acentuado poder da imagem e a centralidade do visual, amplamente reconhecidos no contexto sociocultural deste período, encontraram neste suporte artístico um meio particularmente eficaz, na medida em que este possibilitava e favorecia a apropriação de um discurso visual por parte de determinados destinatários.

A azulejaria assumirá durante este período e neste contexto um papel e uma função preponderante e eminentemente social, tornando-se um *simulacro* de vida social.

A ideia principal é entender a relação entre a figuração e o seu lugar e espaço físico, mais especificamente perceber e demonstrar a tradução e recriação, adaptando a realidade portuguesa, desta vivência do quotidiano, e a sua demarcação e caracterização de zona ou espaços sociais específicos da arquitetura doméstica deste período.

Frequentemente a permanência de temas relacionados com a representação da mesa é tangível e interliga-se com cenas e ambientes galantes, atmosferas de ar livre e, por vezes, com algumas situações lúdicas, ou outros círculos da representação tais como temas bíblicos, mitológicos e alegóricos, fábulas, vistas de paisagem, cenas rurais e campestres, apontamentos e registos mais teatralizados.

Importa sublinhar as múltiplas dificuldades inerentes à interpretação do referencial destas figurações azulejares. A problemática da interpretação da azulejaria portuguesa, bem como da reprodução e circulação dos seus modelos, coloca de forma recorrente um conjunto de questões associadas aos processos de tradução visual do modelo original e às modalidades da sua representação. Coloca-se, neste contexto, a interrogação sobre o grau em que é possível identificar uma realidade especificamente portuguesa, bem como sobre a natureza dessas figurações: tratar-se-á de representações do real ou, antes, de representações de representações?

Mais do que proceder a uma análise exaustiva do grau de fidelidade da cópia ou da transposição entre a gravura e o azulejo, torna-se relevante destacar a força e a eficácia destas imagens enquanto referentes culturais, procurando compreender o papel desempenhado pelos próprios modelos no processo de criação artística e na construção de sentidos visuais.

Agrupámos um conjunto de imagens que sugerem ambientes tanto de interior como de exterior, desde compartimentos mais fechados a cenas de ar livre em jardins ou terraços e que cobrem diferentes momentos do ciclo de produção azulejar do período em questão, atendendo a uma preocupação mais temática do que cronológica ou geográfica.

Muitas das cenas que aparecem na azulejaria deste período representam frequentemente uma refeição em conjunto onde se procura registar a postura do corpo, a forma de trajar, a serventia da mesa pelos criados, o uso de talheres, a presença do guardanapo e da toalha, entre outros, como por exemplo o painel colocado numa das paredes exteriores do Palácio dos Guiões, em Lisboa (Fig. 3), representando uma cena de refeição em espaço fechado. Destacamos a preocupação que o pintor de azulejos teve em traçar determinados detalhes e pormenores, tais como a iguaria colocada no centro da mesa, provavelmente um coelho, e o refrescador, uma peça de uso que mantinha o frio e onde se inseriam as garrafas.



Fig. 3
Palácio dos Guiões, Lisboa, painel de azulejos da parede exterior, 2.º quartel do século XVIII
Fonte: Fotografia da autora



Fig. 4
Quinta das Carrafouchas em Loures, lago central, pormenor da decoração azulejar do interior do nicho central. Detalhe do painel. 1.ª metade do século XVIII
Fonte: Fotografia da autora



Fig. 5
Palácio dos Marqueses de Pombal em Oeiras. Sala de acesso ao jardim. Painel de azulejos do 2.º quartel do século XVIII.
Preparação do chocolate
Fonte: Fotografia da autora

Encontrámos este pormenor num painel existente na Quinta das Carrafouchas em Loures (Fig. 4) contendo várias garrafas de bebidas, os copos, o jarro e a terrina trazidos pelo criado, a toalha dobrada que cobre a mesa.

Outro exemplo bastante singular com figurações referentes à mesa é o conjunto de três painéis pertencentes ao Palácio dos Marqueses de Pombal em Oeiras (Fig. 5) onde um dos painéis nos descreve de forma bastante curiosa o momento da preparação do chocolate e da sua chegada à mesa, e o painel de uma coleção particular de Lisboa onde a cena individualizada retrata igualmente com detalhe as elites à mesa.

A representação revela particular rigor na descrição de toda a cena, no tratamento do mobiliário, no vestuário e na postura das personagens situadas em redor da mesa, que se por um lado manifestam uma certa desconfiança no uso do talher, também nos dão algumas indicações sobre o seu uso juntamente com o guardanapo e a toalha dobrada.

No grupo dos ambientes e cenas exteriores multiplica-se um conjunto de cenários; as merendas e refeições ao ar livre, lanches em terraços, muito frequentemente com acompanhamentos musicais, sendo uso na época, como sabemos, prolongar uma refeição por uma sobremesa durante a qual se discursava, se conversava ou se tocava e se ouvia música.

Cotejando com a documentação contida em livros e manuais de cozinha do século XVIII (como por exemplo dos já referidos autores Lucas Rigaud e Domingos Rodrigues), podemos enumerar a variedade de manjares e quase detalhar diferentes tipologias de refeição. As quatro refeições eram: almoço, jantar, merenda e ceia. Na primeira refeição da manhã eram servidos o chá, o café ou o chocolate, em bules, cafeteiras e chocolateiras de prata e em delicados serviços de porcelana. Estas bebidas voltavam a ser servidas no fim do jantar, o qual, com as diferentes *cobertas* e a sobremesa, era a refeição mais copiosa e demorada.

A merenda seria leve, registando-se o serviço de *orchatas* (refrescos) ou gelados, normalmente servidos em sorveteiras e catimploras de prata. A ceia, no fim da tarde, compreendia uma única coberta, composta por vezes de 27 pratos.

Podemos mencionar outros conhecidos e sugestivos exemplos, tais como os dois painéis pertencentes aos Palácios Centeno (Fig. 6) e dos Marqueses de Minas (Fig. 7), ambos em Lisboa, retratando cenas de mesa muito características da pincelada do pintor PMP: um desenho minucioso, de detalhe e pormenor, envolvido numa paisagem esfumada com bastantes elementos estereotipados. A pintura destas cenas é marcada por uma pincelada contida contra grandes superfícies de branco, muito característica da pintura do conhecido *Ciclo dos Mestres*, e o painel representando uma refeição ao ar livre (terraço), na Quinta de Manique (Fig. 8). A cena apresenta uma conceção teatral e cenográfica, onde o enquadramento sobrevive à parte figurativa.



Fig. 6
Palácio Centeno, Lisboa, painel de azulejos. Mestre PMP
Fonte: Fotografia da autora



Fig. 7
Palácio Marqueses de Minas, Lisboa, painel de azulejos. Mestre PMP
Fonte: Fotografia da autora



Fig. 8
Quinta de Manique, Cascais, painel de azulejos, exterior,
1.ª metade do século XVIII
Fonte: Fotografia da autora

De novo, uma mesa coberta de iguarias é o ponto de encontro social. Criados e um pequeno pajem apresentam os pratos. Ao fundo, uma esbatida paisagem prolonga este cenário. Este painel tem a particularidade de pertencer a um conjunto de quatro painéis (infelizmente cada vez menos percetíveis) que revestem a parede entre os cunhais das janelas, encimando bancos de pedra que lhe estão adossados.

Os temas representados prendem-se com a temática do lazer — baloiço, salto ao eixo e dança — evidenciados eles próprios no espaço social da habitação. É interessante observar nestes exemplos o «lazer no lazer», redobrando a ideia e o sentido lúdico do habitar barroco e ao qual conseguimos associar quase sempre uma cena de mesa.

Estes casos repetem-se especificamente em zonas de transição entre espaços abertos e espaços mais fechados, como varandas e terraços, onde o azulejo impõe cada vez mais a sua imaginação e singularidade narrativa.

Retomando a ideia inicial, é possível depreender que os revestimentos azulejares funcionaram, em termos mais amplos, como um verdadeiro jogo de espelhos, onde a imagem e o reflexo estabeleciam um diálogo simbólico e estético com o espaço envolvente.

Enquanto suporte de uma forma visual singular, o azulejo figurativo revelou-se um meio expressivo capaz de criar, ao longo do tempo, um autêntico espetáculo de representação. Dentro dos limites e possibilidades inerentes à sua natureza material, afirmou-se como uma das mais originais manifestações do período barroco em Portugal. Através dele, transparece uma notável capacidade inventiva e uma sensibilidade estética distintivamente portuguesa, evidenciando o apreço e o vínculo afetivo que a sociedade da época lhe dedicou ao integrá-lo nos espaços do quotidiano.

Tanto no interior das casas nobres e dos palácios quanto nas quintas de recreio, jardins e outros espaços abertos, o quotidiano incorporava o sentido do espetáculo, manifestando-se, como referido, na encenação dos comportamentos e nas diversas expressões culturais que davam vida às práticas de sociabilidade e às dinâmicas do lazer barroco.

O ato de estar à mesa, as refeições coletivas, os jogos de salão, os passeios, as merendas ao ar livre e os serões musicais desenrolavam-se em cenários cuidadosamente concebidos, marcados pela artificialidade pela profusão decorativa dos objetos e utensílios, nos quais o espaço ocupado pelo revestimento azulejar adquiria preponderância.

Em Portugal, ao longo do século XVIII, a habitação nobre caracterizou-se por uma notável ampliação e por uma criteriosa diferenciação dos dispositivos espaciais. Entre as diversas divisões da casa, particularmente na residência nobilitada, destacava-se a sala grande, ou salão nobre, espaço de inequívoca representação social, onde, como já referimos, eram frequentemente servidas refeições coletivas.

Infelizmente, poucos destes interiores de prestígio permaneceram intactos, tendo sido alterados em virtude das mudanças de gosto, de remodelações impostas pela funcionalidade ou dos danos ocasionados pelo terramoto de Lisboa, o que por vezes dificulta a leitura integral das espacialidades barrocas destes ambientes.

No contexto da habitação setecentista, concebida como espaço de elevada densidade vivencial e simbólica, como já foi referido, os interiores domésticos incorporam com frequência painéis de azulejos de reconhecida excelência estética, plenamente articulados com as determinações formais, funcionais e sociais dos ambientes que os acolhem.

A luminosidade e o brilho inerentes à pintura cerâmica e à superfície azulejar estabelecem um diálogo material e visual com elementos têxteis de carácter sumptuário, como sedas e brocados, assim como com diversas tipologias mobiliárias, contribuindo decisivamente para a construção de uma ambiência coesa, hierarquizada e consonante com os modelos de representação e sociabilidade característicos da sociedade do século XVIII.

Neste contexto, o azulejo afirmou-se enquanto elemento decorativo estruturante, impondo a necessidade de uma análise aprofundada com o diálogo que mantém com a arquitetura. Longe de se reduzir a uma função meramente ornamental, o revestimento azulejar participa ativamente na definição da espacialidade, na organização visual e na qualificação simbólica do espaço doméstico.

A articulação entre as cenas figuradas e o espaço arquitetónico configura-se, assim, como uma relação dialética complexa, na qual convergem princípios de natureza narrativa, expositiva e didática. Tal convergência evidencia o papel do azulejo como dispositivo privilegiado de comunicação visual e de produção de significados, assumindo particular relevância no quadro historiográfico da arquitetura civil e da cultura material do século XVIII.

NOTAS FINAIS

Em síntese, a representação das artes da mesa na azulejaria portuguesa do século XVIII constitui um importante testemunho das práticas de sociabilidade e dos modelos de autorrepresentação das elites do período moderno. Através da articulação entre discurso visual, aparato decorativo e códigos de civilidade, o azulejo afirmou-se como um dispositivo cenográfico privilegiado da cultura barroca portuguesa.

A análise destes programas figurativos permite compreender não apenas estratégias de gosto e consumo artístico, mas também os mecanismos simbólicos de construção social do espaço doméstico e das práticas de convivência associadas à mesa.

BIBLIOGRAFIA

FONTES IMPRESSAS

BLUTEAU, Rafael, 1712-1721. *Vocabulario portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico, brasilico, comico, critico, chimico, dogmatico, dialectico, dendrologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florifero, forense, fructifero* […] *autorizado com exemplos dos melhores escritores portugueses e latinos*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, vol. II.

Cartas sobre Modas. Lisboa: Typographia Rollandiana, 1789.

Documentos Importantíssimos de hum Pay a hum Filho, para bem viver e bem acabar. Lisboa: [s.n.], 1758.

PRÉVOST, Abade, 1788. *Elementos da Civilidade e da Decência para instrução da mocidade de ambos os sexos*. Lisboa: Typographia Rollandiana.

PRÉVOST, Abade, 1787. *Elementos de Civilidade e Decência que se pratica entre gente de bem: para instrução da mocidade de ambos os sexos*. Lisboa: Typographia Rollandiana.

RESENDE, Marquês de, 1854-1857. Descripção e Recordações Históricas do Paço e Quinta de Queluz. *Panorama*. **XI**, **XII** e **XIV**.

RIGAUD, Lucas, 1780. *Cozinheiro Moderno ou Nova Arte de Cozinha*. Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno.

RODRIGUES, Domingos, 1748. *Arte de cozinha dividida em três partes*. Lisboa: Officina de Manoel António.

SIQUEIRA, João de Nossa Senhora da Porta, 1791. *Escola de política, ou tractado pratico da civilidade portugueza*. Porto: Officina de Antonio Alvarez Ribeiro.

VASCONCELOS, João Rosado de Villa-Lobos e, 1782. *O Perfeito Pedagogo e a Arte de Educar a Mocidade*. Lisboa: Typographia Rollandiana.

ESTUDOS E OBRAS DE REFERÊNCIA CONSULTADAS

ARIÈS, Philippe, ed., 1990. *História da Vida Privada*. Lisboa: Afrontamento.

AURELL, Martin, Olivier DUMOULIN, e Françoise THÉLAMON, textes réunis par, 1992. *La sociabilité à table. Commensalité et convivialité à travers les âges. Actes du Colloque de Rouen, 14-17 novembre 1990*. Rouen: Publications de l'Université de Rouen. Publications de l'Université de Rouen, 178.

BRAGA, Isabel Drumond, 2000. *Portugal à mesa: alimentação, etiqueta e sociabilidade (1800-1850)*. Lisboa: Hugin.

BRAGA, Isabel Drumond, e José Eduardo FRANCO, eds., 2023. *História Global da Alimentação*. Lisboa: Temas e Debates.

BRIAT, René, e François MATHEY, 1968. *Les objets: les arts de la table de la Renaissance au Modern Style*. Paris: Baschet.

BRITO, A. da Rocha, 1946. A Apologia do Garfo em Azulejos Lisboetas. *Boletim da Junta da Província da Estremadura*. Série II, (11), 1-12.

CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da, 2011. Aparato e cenografia. A representação das artes da mesa na azulejaria do Portugal moderno (séculos XVII e XVIII). Em: Ana Isabel BUESCU, e David FELISMINO, eds. *A Mesa dos Reis de Portugal: Ofícios, Consumos, Cerimónias e Representações (Séculos XIII-XVIII)*. Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 420-437.

CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da, 2005a. A escrita e a arte de «bem viver»: sociabilidade e cultura civil de Setecentos. Em: *Literatura e História: para uma prática interdisciplinar*. Lisboa: Universidade Aberta, pp. 217-228.

CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da, 2005b. *A Arte de Bem Viver: a encenação do quotidiano na azulejaria portuguesa na segunda metade de Setecentos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da, 2003. Elementos de civilidade e decência que se pratica entre gente de bem: espaços, gestos e sociabilidade na cultura portuguesa de Setecentos. *Revista Genealogia & Heráldica*. (9/10), 327-342.

CAÑETE, Carmen, 2017. Gracejo, malícia, mitologia e poesia ao divino: comida e bebida na literatura (pré)barroca. Em: Francisco IVAN, Reny MALDONADO, e Samuel LIMA, org. *Colóquio Barroco IV*. Natal: EDUFRN, pp. 21-47.

DÍAZ, Lorenzo, 2005. *La Cocina del Barroco: la gastronomía del Siglo de Oro en Lope, Cervantes y Quevedo*. Madrid: Alianza Editorial.

MECO, José, 1984. O Palácio e a Quinta do Marquês de Pombal, em Oeiras (algumas notas sobre a arte no tempo de Pombal). Em: Maria Helena Carvalho dos SANTOS, coord. *Pombal Revisitado*. Lisboa: Editorial Estampa, vol. II, pp. 158-174.

MONTANDON, Alain, ed., 1995. *Bibliographie des traités de savoir-vivre en Europe*. Clermont-Ferrand: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines.

SIMÕES, João Miguel dos Santos, 2010. *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. Ed. revista e atualizada por Maria Alexandra Trindade Gago da CÂMARA. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e, 2005. *Artes da Mesa em Portugal*. Porto: Civilização Editora.

SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e, 2002-2003. Objectos precisos, aparato e representação das elites da corte portuguesa de Setecentos. *Armas e Troféus*. **IX**, 229-252.

¿CATÓLICOS AUSTEROS Y PROTESTANTES OPULENTOS? TENSIONES VISUALES EN EL BODEGÓN BARROCO

DANIELA KAPLAN STEIN*

Resumen: *Este artículo explora cómo el bodegón funcionó como espejo de las mentalidades religiosas en la Europa moderna, atendiendo especialmente a las diferencias entre contextos católicos y protestantes. A partir de un enfoque comparado entre naturalezas muertas españolas y neerlandesas, se analizan las distintas formas de representar el consumo, el trabajo y la relación con lo material. En el ámbito protestante, la opulencia se presenta como signo de gracia divina y éxito profesional; en el católico, prevalece una estética de lo austero, donde lo cotidiano adquiere un valor trascendente. Eludiendo interpretaciones teológicas convencionales, estas imágenes tensionan —e incluso invierten— las dicotomías tradicionales entre sobriedad protestante y exuberancia católica. El bodegón se revela, así, como un campo de negociación simbólica, donde lo visible articula formas complejas de pensar lo invisible.*

Palabras clave: *bodegón; mentalidades religiosas; protestantismo; catolicismo; rhopografía.*

Abstract: *This article explores how the still life functioned as a mirror of religious mentalities in early modern Europe, with particular attention to the differences between Catholic and Protestant contexts. Through a comparative approach to Spanish and Dutch still lifes, it analyzes the various ways of representing consumption, labor, and the relationship with the material world. In the Protestant sphere, opulence is presented as a sign of divine grace and professional success; in the Catholic context, an aesthetic of austerity prevails, where the everyday acquires a transcendent value. Avoiding conventional theological interpretations, these images both challenge — and at times invert — the traditional dichotomies between Protestant sobriety and Catholic exuberance. Still life thus emerges as a site of symbolic negotiation, where the visible articulates complex ways of thinking about the invisible.*

Keywords: *still life; religious mentalities; Protestantism; Catholicism; rhopography.*

Siempre que ustedes coman o beban, o hagan cualquier otra cosa,
háganlo para honrar a Dios.
Corintios 10, 31

En las hierbas, los árboles y las frutas, además de la utilidad que nos proporciona, quiso [Dios] *alegrar nuestros ojos con su hermosura, añadiendo también la suavidad de su olor.*
Juan Calvino, 1536. *Institución de la Religión Cristiana*

El honor que se da a las imágenes se refiere a los originales representados en ellas.
Decreto del Concilio de Trento, 1563

* Universidad Pablo de Olavide, Sevilla. Email: dkapste@upo.es. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7941-5919.

La asociación entre sobriedad protestante y recargamiento católico se ha reiterado hasta volverse casi un lugar común historiográfico. Este trabajo propone revisitarla desde un terreno donde esa distribución se relativiza: el bodegón barroco. En este género, ciertas naturalezas muertas vinculadas al mundo protestante hacen visible una potente prosperidad, mientras que algunos bodegones católicos ensayan una visualidad más ascética, contenida y silenciosa, invirtiendo —al menos parcialmente—, la dicotómica distribución tradicional[1].

Ahora bien, abordar el bodegón barroco en relación con lo religioso exige atender a un presupuesto previo: el vínculo inextricable de lo material con lo trascendente en el mundo moderno. Sin esta clave, los objetos quedan reducidos a su mera materialidad y se pierde una dimensión central de su inteligibilidad histórica. En el género del bodegón opera, así, una tensión constitutiva: mientras se ocupa de las cosas mínimas, se abre a problemas mayores: el tiempo, la muerte y lo trascendente. No se trata de una contradicción secundaria, sino del motor mismo del género.

El bodegón representa objetos que, en el contexto barroco, podían leerse muchas veces también como signos de lo divino: ya fuera como celebración de la creación o como advertencia moral frente al exceso.

Resulta relevante tener en cuenta, pues, que los bodegones barrocos están atravesados por una visión teocéntrica de la naturaleza sagrada. En palabras de Emilio Orozco, el artista intensifica su atención sobre lo finito al mismo tiempo que reconoce su vínculo indisoluble con lo eterno:

> *No es extraño, aunque sí paradójico, el que el artista resalte con vigor lo finito y concreto de toda la realidad visible, al mismo tiempo que descubre, como nunca, su relación y depender de lo eterno. Ve la realidad con ese sentido cristiano* […] *se la ve como situada dentro de lo infinito, completamente dependiente de lo infinito, existente sólo por y a través de lo infinito* (Orozco 1975, p. 50).

Desde esta perspectiva, lo sensible no se opone a lo espiritual, sino que se vuelve una vía de acceso: una verdadera espiritualización de la materia (Orozco 1975, p. 51). En esta línea se sitúan lecturas como las de Peter Cherry, que entiende a los bodegones como «himnos religiosos en alabanza a la gloria de la creación de Dios» (Cherry 1999, pp. 37-38) o Francisco Calvo Serraller, que subraya su carácter de testimonio de la belleza divina (Calvo Serraller 2005, p. 269).

Sin embargo, no todas las interpretaciones convergen en esta dimensión celebratoria. Otra línea crítica señala su potencial admonitorio: más que exaltar,

[1] En el presente artículo se entiende por bodegón aquellas obras en las que los objetos son los protagonistas, dejando en un segundo plano otras en las que la figura humana ocupa un lugar central, siendo el bodegón un elemento supeditado.

ponen en escena la fragilidad del orden moral y advierten sobre la ostentación y el exceso, como plantea Norman Bryson (Bryson 2005, p. 127).

Lejos de ser un mero preámbulo, este breve marco conceptual constituye el punto de partida desde el cual leer al bodegón cuando se lo aborda en relación con lo religioso. Pinturas dedicadas a la *rhopografía*, vistas como decorativas, situadas, las más de las veces, en emplazamientos de poca importancia como puertas o ventanas, pero atadas a un sentido profundamente espiritual. A partir de estas consideraciones, interesa analizar las tensiones que emergen en el cruce entre bodegones protestantes y católicos. Más que establecer oposiciones rígidas, se trata de identificar modos divergentes de inscribir lo material dentro de un horizonte de valores.

Este artículo propone, en consecuencia, un primer acercamiento —todavía exploratorio— orientado a delinear algunos ejes de lectura. En este marco, resulta imprescindible atender a los matices, continuidades y transferencias entre ambos ámbitos: el progresivo lujo de ciertos bodegones españoles en diálogo con modelos nórdicos, así como la circulación de sensibilidades contrarreformistas en contextos protestantes, complejizan cualquier lectura dicotómica, al tiempo que habilitan una perspectiva de análisis que articule herramientas provenientes de la historia del arte, la historia cultural y la sociología.

1. ESPEJOS DE MENTALIDADES RELIGIOSAS

Las naturalezas muertas no son solo repertorios de objetos: funcionan como superficies donde se proyectan formas de ver, valorar y habitar el mundo. Como sugiere Carlos García Mancilla, la mirada no es neutra: lo visible se configura desde una disposición previa, un «estado de ánimo» que filtra y modela la percepción (García Mancilla 2022, p. 101). En el contexto barroco, como se expresó anteriormente, esa mediación adquiere un espesor particular, en tanto lo sensible se piensa en relación con lo trascendente.

Leer el bodegón desde esta perspectiva implica atender a esas configuraciones de sentido: no únicamente a lo que se representa, sino a cómo se lo carga de valor, intensidad y juicio. Los objetos dejan de ser meras presencias materiales para convertirse en signos atravesados por una determinada relación con la abundancia, el exceso y su dimensión moral.

La distinción propuesta por Guillermo Hurtado —según la cual los bodegones de tradición católica se entienden como don u ofrenda, mientras que los protestantes se perciben como mera acumulación de bienes perecederos (Hurtado 2020, p. 185)— resulta sugerente como punto de partida; pero más que asumirla como una tipología cerrada, interesa indagar qué concepciones de consumo y su legitimidad se articulan en cada caso, y cómo esas mentalidades encuentran una traducción visual en el bodegón.

En este sentido, la obra de Max Weber *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1905) ofrece un marco particularmente fértil para pensar estas diferencias.

Su estudio sobre los vínculos entre el desarrollo del capitalismo y la mentalidad protestante permite abordar no sólo prácticas económicas, sino también formas de relación con el trabajo, el consumo y la acumulación. Estas disposiciones configuran sensibilidades más amplias que pueden rastrearse en el terreno visual, y en particular, en el bodegón.

Weber parte de una percepción ampliamente extendida sobre las diferencias entre la mentalidad protestante y católica que condensa en un conocido refrán:

> *Si analizamos el refrán que reza: comer bien y dormir tranquilo, vemos que el protestante es quien se decide por lo primero, en tanto que al católico le gusta más dormir tranquilo* (Weber 2021, p. 10).

Según esta visión arraigada en el imaginario colectivo, la mentalidad católica premia la tranquilidad del espíritu, mientras que el protestante se orienta hacia una relación más activa con los bienes terrenales. Sin embargo, Weber buscó dar un paso más e indagar estas mentalidades en sus fundamentos teológicos. Y en esta búsqueda subrayó un aspecto decisivo, a menudo pasado por alto: la Reforma no cuestionó la autoridad eclesial, sino, en todo caso, reclamó por una autoridad recrudecida (Weber 2021, p. 8). En este endurecimiento del código moral —en la extensión de la norma a la totalidad de la existencia— la religión llegó a impregnar, con más fuerza, en más ámbitos de la vida humana.

De ahí que adquiera más centralidad el concepto de profesión —*Beruf* en alemán, *calling* en inglés— que, como señala Weber, conserva «por lo menos, una remembranza religiosa» (Weber 2021, p. 47). A diferencia de las regiones católicas, donde no existe un término equivalente con esa carga semántica, en el mundo protestante se configura como una forma del deber moral. Así, «el contenido más honroso del propio comportamiento moral consistía, precisamente, en la conciencia del deber en el desempeño de la labor profesional en el mundo» (Weber 2021, p. 47).

Esta concepción contrasta con la mentalidad tradicional, que persistía en amplios sectores del mundo católico. Este tradicionalismo lo define como:

> *La aspiración del individuo no es ganar más y más dinero, sino continuar su existencia pura y llanamente como siempre lo hizo, obteniendo solo lo necesario para pagar sus gastos* (Weber 2021, p. 28).

Para el individuo precapitalista —como el que Weber identifica en contextos como el español— el concepto de *Beruf* resultaría ajeno, incluso problemático. La idea de dedicar la vida al trabajo con el fin de acumular riqueza no se percibe como virtud, sino como una conducta moralmente sospechosa, asociada a la codicia (Weber 2021,

p. 39). Sin embargo, el trabajo y sus frutos pueden leerse, en el ámbito protestante, como signos de un orden moral más amplio. En el caso del calvinismo, el cumplimiento del deber en el trabajo adquiere un valor religioso, en tanto contribuye a la gloria de dios. Richard Baxter, por ejemplo, defendía la legitimidad de la rentabilidad privada: «si Dios da a uno de sus elegidos la posibilidad de obtener una ganancia, debe seguir el llamado y aprovechar la oportunidad» (Chriss 2021, p. 31).

Si bien el derroche y la ostentación eran desalentados, la acumulación podía leerse como indicio de una vida ordenada según el deber. La clave: la riqueza no se opone necesariamente a la moral, sino que puede funcionar como su signo.

En este contexto, la situación holandesa resulta especialmente significativa: una sociedad sin una vida cortesana consolidada ni tradiciones de «magnificencia civil», en la que la Reforma había limitado las vías tradicionales de acumulación eclesiástica. El resultado fue la coexistencia de un considerable excedente de riqueza con escasos marcos culturales para su gasto (Bryson 2005, p. 103). Es ahí donde el bodegón emerge como un espacio privilegiado para procesar toda esta tensión.



Fig. 1
Clara Peeters, hacia 1611. *Mesa con mantel, salero, taza dorada, pastel, jarra, plato de porcelana con aceitunas y aves asadas.* Óleo sobre tabla, 55 x 73 cm. Museo del Prado, Madrid. Dominio publico

En obras como *Mesa con mantel, salero, taza dorada, pastel, jarra, plato de porcelana con aceitunas y aves asadas* (Fig. 1), esa lógica se hace visible en la propia organización de los objetos. La mesa se presenta con una selección cuidadosamente regulada: el mantel de damasco de lino, la vajilla de peltre, la copa *römer*, el cuchillo de plata repujada, la porcelana de *kraak* de origen chino o la jarra de loza alemana no se acumulan de forma arbitraria, sino que construye una puesta en escena que escenifica la prosperidad. Incluso los alimentos —aves de caza, aceitunas, el pastel— participan de esta lógica: más que satisfacer una necesidad, aparecen como signos



Fig. 2
Osias Beert, hacia 1620. *Bodegón con ostras.* Óleo sobre tabla, 52,90 x 73,40 cm. Galería Nacional de Arte, Washington, DC. Dominio publico

dispuestos para ser vistos. La abundancia no se impone como exceso, sino que se organiza como discurso.

Este gesto se despliega también con claridad en obras como *Bodegón con ostras* de Osias Beert. Los alimentos elegidos se distinguen por su refinamiento: ostras recién abiertas, dulces de almendra, confites de canela, membrillos, pequeñas piezas de pastelería o frutos secos. Los objetos se disponen como si fueran joyas, manipulados como signos de distinción, más allá de su valor de uso. El bodegón se convierte en vitrina de estatus, y el espectador en testigo de una liturgia de la riqueza, donde el lujo, aunque contenido, es vehículo de un orden simbólico.

La clave no reside únicamente en qué objetos se representan —aunque su selección también resulta significativa—, sino en la forma en que son expuestos. Los alimentos aparecen muchas veces intervenidos por la acción humana: cuchillos apenas apoyados, cáscaras abiertas, frutas cortadas, copas desplazadas. Lejos de una disposición rígida, las escenas construyen un efecto de naturalidad cuidadosamente elaborado, como si se tratara de objetos de uso cotidiano sorprendidos en medio del banquete.

A esto se le suma una marcada voluntad de exploración material. Los artistas se detienen en los reflejos del peltre y de los metales preciosos, en el brillo húmedo de los alimentos carnosos, en las transparencias del vidrio o en la suavidad de los linos y terciopelos que acompañan las escenas. Obras como *Bodegón con quesos* de Floris van Dijck (1615) o *Mesa de desayuno con pastel de arándanos* de Willem Claesz Heda (1634) hacen de esa sensualidad táctil y del montaje visual uno de sus principales recursos.

En composiciones de gran formato como *Bodegón de banquete* de Adriaen van Utrecht (1644), la abundancia alcanza una verdadera apoteosis visual. La acumulación



Fig. 3
Adriaen van Utrecht, hacia 1644. *Bodegón de banquete.* Óleo sobre tabla, 185 x 242,5 cm. Rijksmuseum: Ámsterdam. Dominio publico

se vuelve incluso abrumadora. Langostas, carnes, pasteles, frutos de todo tipo, animales de caza, textiles, copas de distintos materiales, partituras, instrumentos musicales e incluso animales exóticos —como el mono y el loro—, se dispersan en una escenografía de enorme densidad. La mirada no encuentra un único centro: recorre la superficie una y otra vez, descubriendo nuevos signos de lujo en los detalles. La clave no reside únicamente en la selección de los objetos valiosos, sino en la construcción de un montaje capaz de convertir la abundancia en una experiencia visual.

Es necesario recordar, en este punto, que la abundancia encierra una ambivalencia fundamental: funciona, al mismo tiempo, como celebración y advertencia. De ahí que, como advierte Bryson, estas naturalezas muertas raramente presentan la riqueza de forma neutra, sino que la «codifican» con discursos que intentan domesticarla, hacerla aceptable (Bryson 2005, p. 138). La mesa no se despliega para el derroche, sino como campo de tensiones entre el trabajo, el mérito, la gracia y el deseo.

En el otro polo, los bodegones producidos en ámbitos católicos suelen presentar una relación mucho más contenida con los objetos y el alimento. Aunque existen excepciones, especialmente hacia finales del siglo XVII, no suelen proliferar con la misma intensidad las mesas servidas, las comidas elaboradas ni la acumulación de productos diversos (Cherry 1999, p. 48). Quizás el caso español —un epicentro fundamental de las ideas contrarreformistas— sea el que mayormente contraste con las naturalezas muertas del mundo protestante. Así lo piensa Calvo Serraller: el bodegón español, fundamentalmente del primer tercio del siglo XVII, «tiene muy poco que ver con el sentido pletórico y suntuoso de las mesas de cocina flamencas», ya que los bodegones

españoles contaron con un «aura de intensidad y concentración incomparables», marcados, especialmente, por la humildad (Calvo Serraller 2005, p. 286).

Siguiendo el pensamiento weberiano, el universo católico español se regiría por una mentalidad tradicional, asociada a la idea de «dormir tranquilo». Bartolomé Yun Casalilla señala que, en la España católica, el trabajo tendía a concebirse menos como signo de éxito individual que como garantía de subsistencia y cohesión familiar (Yun Casalilla 2008, p. 249). Esta concepción, fuertemente atravesada por la religiosidad franciscana, retomaba el principio «*si quis non vult operari, nec manducet*»: la «necesidad de trabajar para ganarse el alimento y el reconocimiento de la comunidad» (Yun Casalilla 2008, p. 254).

El trabajo aparece así asociado a valores como humildad, estabilidad y vida familiar, en una lógica donde la pobreza podía adquirir incluso una dimensión familiar positiva. Figuras como San José o la Sagrada Familia funcionaban como modelos de una dignidad fundada en la austeridad y el esfuerzo cotidiano (Yun Casalilla 2008, pp. 255-256). A diferencia de la ética protestante analizada por Weber, la riqueza no se interpreta aquí como posible signo de elección divina ni la profesión como manifestación de gracia.

¿Cómo esta concepción religiosa permea en los bodegones españoles? Frente a la proliferación material y saturación visual de muchas naturalezas muertas neerlandesas, las composiciones españolas detentan humildad, tienden a una economía de objetos marcada por la concentración, el silencio y la contención. La cumbre de esta forma de representación está en Juan Sánchez Cotán y Francisco de Zurbarán, que, en palabras de Emilio Orozco:

> *Cuando contemplamos bodegones como los de Sánchez Cotán y los de Zurbarán, no sólo debemos recordar la conocidísima afirmación teresiana de que entre los pucheros anda el Señor* (Orozco 1975, p. 55).

En Sánchez Cotán, la espiritualización de la materia no depende únicamente de los objetos escogidos, sino del aura de concentración que los envuelve. Como señala Calvo Serraller, sus obras construyen una «atmósfera especial de densa profundidad, muy magnética», donde conviven «sensaciones de intemporalidad especial con contradictorias de perentoria temporalidad»; los objetos, descritos con minuciosa precisión, se convierten así en recordatorios de «la puntual belleza o sugestión de lo perecedero» (Calvo Serraller 2005, p. 288). Es justamente allí donde, como advierte Bryson, se produce una inversión decisiva de la mirada: en Sánchez Cotán «lo extraordinario y poderoso del mundo es el objeto» (Bryson 2005, p. 66).

Que los objetos cobran un lugar extraordinario y, quizás, hasta místico, es evidente en *Bodegón con membrillo, repollo, melón y pepino* (Fig. 4). La composición

construye un potente efecto ilusorio: el marco elevado, la disposición suspendida de los alimentos y la precisión táctil de las superficies, elevan lo más cotidiano a lo inquietante; según Orozco, «exaltan la concretez y sugieren lo infinito; porque hasta en la técnica su camino es trascendente» (Orozco 1975, pp. 55-56). Los alimentos no aparecen aquí como signos de abundancia o intercambio social, sino como presencias enajenadas en una temporalidad extraña, silenciosa y casi meditativa.

Según Bryson, Cotán logra producir una inversión decisiva de la mirada: aquello que en la vida cotidiana pertenece al ámbito más humilde y desatendido —objetos de una despensa— recibe una atención visual normalmente reservada para lo excepcional o lo sagrado (Bryson 2005, pp. 66-67). La intensidad no reside ya en la proliferación de bienes sino en la capacidad de la mirada para transfigurar lo ordinario.

Tanto en *Bodegón con membrillo, repollo, melón y pepino* (Fig. 4) como *Bodegón con cardo y zanahorias* (Fig. 5), Cotán insiste en una estética de la restricción. Los alimentos son escasos, comunes y despojados de toda espectacularidad. La intensidad ya no depende de la abundancia, sino de la concentración.



Fig. 4
Juan Sánchez Cotán, hacia 1602. *Bodegón con membrillo, repollo, melón y pepino.* Óleo sobre lienzo, 68,9 x 84,4 cm. San Diego Museum of Art, San Diego. Dominio publico



Fig. 5
Juan Sánchez Cotán, 1603-1627. *Bodegón con cardo y zanahorias.* Óleo sobre lienzo, 62 x 82 cm. Cartuja de la Asunción, Granada. Dominio publico

En el sentido del ennoblecimiento de lo común y en la profusión de un halo misterioso y trascendente, Juan de Zurbarán es otro magnífico exponente. En sus bodegones también los objetos corrientes «poseen una fuerza sobrecogedora», y se distinguen por la «claridad, sencillez, espiritualidad» (Calvo Serraller 2005, p. 305). Como en Cotán, los alimentos y utensilios cotidianos son arrancados de su funcionalidad inmediata para convertirse en presencias de intensa densidad contemplativa.



Fig. 6
Juan de Zurbarán, hacia 1650.
Bodegón con cacharros.
Óleo sobre lienzo, 46 x 84 cm.
Museo del Prado, Madrid.
Dominio publico

Bodegón con cacharros (Fig. 6) es quizás su obra más paradigmática en el género. En ella hay únicamente una mesa de madera con distintos recipientes. Una salvilla y un plato de peltre, un bernegal, dos alcarrazas y un búcaro (probablemente del virreinato de Nueva España). Destaca su manejo de luz, marcado por un fuerte tenebrismo que genera un contraste que realza los elementos, y genera una atmósfera única, donde el tiempo y el espacio parecieran estar detenidos, lo que genera impacto e, incluso, hasta cierto sobrecogimiento. No en vano Cherry entiende a Zurbarán como el padre de la «monumentalidad, austeridad, solemnidad y espiritualidad» (Cherry 1999, p. 258). Cierto es que los cacharros que incorpora Zurbarán no son los más modestos ni corrientes. No en cualquier casa sevillana del siglo XVII había peltres, bernegales de plata y, en especial, un búcaro de Indias. Con todo, no despierta el culto por el lujo y el sensualismo que se observa en las naturalezas muertas de los Países Bajos; ni el resplandor de una copa nautilis o de una *römer*; ni cerámica china ni utensilios repujados.

Zurbarán y Sánchez Cotán constituyen, probablemente, los ejemplos más evidentes dentro de este eje discursivo. La austeridad de sus composiciones, la selección de los objetos representados y la concentración casi ascética de las escenas parecen alinearse con una sensibilidad católica que asocia la humildad con el favor divino y convierte los objetos más comunes en vehículos de la espiritualidad. Resulta especialmente sugerente mencionar también los llamados bodegones a lo divino de Velázquez —*Cristo en casa de Marta y María* (1618) o *La cena de Emaús (La mulata)* (1618)— donde la misma

operación se despliega desde otros recursos. Allí la subversión velazqueña desplaza el episodio sagrado hacia la ventana de la composición en el segundo plano, mientras el centro de gravedad visual recae sobre cocinas, criadas y utensilios domésticos. De este modo, lo ordinario se espiritualiza y la pobreza, la laboriosidad y la vida común aparecen también como espacios posibles de revelación.

Aun en los ejemplos españoles más próximos al universo del lujo, persiste una notable distancia respecto a la exuberancia material y visual de los bodegones de Países Bajos. Como el caso de *Naturaleza muerta con servicio de chocolate* (Fig. 7) de Juan de Zurbarán. Aun cuando se trata de un producto de lujo y exclusividad como era el cacao de Veracruz en el Siglo de Oro, no se inscribe en una mesa servida, ni tampoco los utensilios demuestran el nivel de sofisticación de las obras de Clara Peeters, por ejemplo. Lo mismo sucede con *Cesta y caja con dulces* (Fig. 8) de Juan



Fig. 7
Juan de Zurbarán, 1640. *Naturaleza muerta con servicio de chocolate.* Óleo sobre madera, 48 x 75 cm. Museo de Arte de Kiev. Dominio publico



Fig. 8
Juan van der Hamen, 1622. *Cesta y caja con dulces.* Óleo sobre lienzo, 84 x 105 cm. Dominio publico

Van der Hamen, aun cuando este pintor se nutre de composiciones flamencas y evoca el mundo del lujo, a través de la refinada pastelería, no deja de ser una escena que se sitúa en una modesta repisa, y donde los dulces están contenidos en cajas y cestos; no en peltres y cristales. En estos casos, la diferencia ya no radica tanto en la selección de los objetos —como ocurría en Zurbarán, Sánchez Cotán o Velázquez—, sino en su puesta en escena. El cambio se produce en el montaje: la forma de exhibir los objetos, la densidad compositiva, la acumulación de texturas y el grado de saturación material.

Evidentemente existen obras que escapan de esta tensión dicotómica. Las pinturas de flores, por ejemplo, muestran sensualismo y exuberancia en ambos polos. Sin embargo, es interesante pensar los bodegones como reflejos de estas mentalidades. También es sugestivo reflexionar sobre la pugna protestante por lo ascético desde su teología, criticando el lujo excesivo que alcanzó la Iglesia Católica; sin embargo, pareciera que, en el género del bodegón, cuando del consumo se trata, y el plano individual entre en escena, esta ecuación pudiera revertirse.

***

En el corazón de la cultura del barroco habitó una constante puja tensional. Y también en el bodegón. Centrado en la *rhopografía*, en lo más cotidiano, pero atado a mensajes trascendentes. ¿Puede pensarse en elementos sin carga simbólica en un contexto donde la visión teológica era omnipresente? ¿Se trata, entonces, de *cosas* o símbolos? Bodegones protestantes que exhiben la riqueza con todo boato. Mentalidades protestantes que exaltan la riqueza y el trabajo como un llamado divino. Bodegones católicos que se refugian en un mayor ascetismo. Mentalidades católicas que exaltan el trabajo desde la familia y premian la humildad. ¿Protestantes suntuosos y católicos austeros? Quizás el género de las naturalezas muertas permita pensar —o repensar— ciertas premisas, desde nuevos ángulos.

BIBLIOGRAFÍA

BRYSON, Norman, 2005. *Volver a mirar: cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid: Alianza. ISBN 84-206-7964-X.

CALVO SERRALLER, Francisco, 2005. *Los géneros de la pintura*. Madrid: Taurus. ISBN 978-8430605170.

CHERRY, Peter, 1999. *Arte y naturaleza: el bodegón español del Siglo de Oro*. Aranjuez: Doce Calles. ISBN 84-89796-14-9.

CHRISS, James J., 2021. La tesis de la ética protestante de Weber en cinco pasos. *Revista de Economía Institucional*. **23**(45), 23-41.

GARCÍA MANCILLA, Carlos, 2022. Protestantismo, drama barroco y utopía. *Otrosiglo*. **6**(1), 101-119. ISSN 0719-921X.

HURTADO, Guillermo, 2019. Naturaleza Muerta [Naturaleza Muerta (Still-Life)]. *Revista de Filosofía Diánoia* [en línea]. **64**(83), 181-207 [consult. 2026-08-03]. e-ISSN 1870-4913. Disponible en: https://doi.org/10.22201/iifs.18704913e.2019.83.1567.

OROZCO, Emilio, 1975. *Manierismo y Barroco*. Madrid: Cátedra.

SNYDER, Jon R., 2014. *La estética del Barroco*. Madrid: La Balsa de la Medusa.

WEBER, Max, 2021. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Cádiz: Kaizen Editores.

YUN CASALILLA, Bartolomé**,** 2008. Imagen e ideología social en la Europa del siglo XVII. Trabajo y familia en Murillo y Martínez de Mata. En: Joan Lluís PALOS, y Diana CARRIÓ INVERNIZZI, dir. *La historia imaginada: construcciones visuales del pasado en la Época Moderna*. España: Universidad de Barcelona/CEEH, pp. 249-256.

THE KING DRINKS BY JACQUES JORDAENS: WHEN THE FESTIVITIES ARE CONDENSED

EUGÉNIE ANSION*

Abstract: The King Drinks *is an iconographic theme known for depicting the common people in their homes or taverns. Around 1640, Jacques Jordaens innovated:* The King Drinks *is now bourgeois. The hearing, the smell and the touch are right in front of us, while the taste remains shyly concealed in the delicate still life on the table. In the end, the table plays a central position: it unites and directs our gaze. It even determines the nature of the feast. The gradual emergence of a new social category, the bourgeoisie, brought with it the tableware's development. This* King Drinks *is a new social representativeness thanks to this innovative framing, and the economic emancipation of the Antwerp bourgeois by means of this still life's presence. The objects on the table are a manifestation of the festive reversal and determine its nature. This table bears witness of capsizing and the beginning of a perpetual cycle.*

Keywords: *Jordaens; still life;* The King Drinks*;* Le Roi Boit*; festivities.*

Resumo: O Rei Bebe *é um tema iconográfico conhecido por retratar o povo comum em suas casas ou tabernas. Por volta de 1640, Jacques Jordaens introduziu uma inovação:* O Rei Bebe *torna-se burguês. A audição, o olfato e o tato estão diante de nós, enquanto o paladar permanece timidamente oculto na delicada natureza-morta sobre a mesa. No fim, a mesa assume uma posição central: ela une e orienta o nosso olhar. Determina até a própria natureza do banquete. O surgimento gradual de uma nova categoria social — a burguesia — trouxe consigo o desenvolvimento da baixela. Este* Rei Bebe *adquire uma nova representatividade social graças a este enquadramento inovador e à emancipação económica da burguesia de Antuérpia, expressa pela presença desta natureza-morta. Os objetos sobre a mesa são uma manifestação da inversão festiva e determinam a sua natureza. Esta mesa é testemunho de um mundo em transição e do início de um ciclo perpétuo.*

Palavras-chave: *Jordaens; natureza-morta;* The King Drinks*;* Le Roi Boit*; festividades.*

PRELIMINARY NOTE

These lines are the project's result devoted to the Antwerp painter Jacques Jordaens (1593-1678). The article is an in-depth analysis of the theme of the Epiphany in the 17th century, based on the work *The King Drinks*, painted around 1640 and exhibited in the Royal Museums of Fine Arts in Brussels. Specifically, we will look at how the painter cherished this iconography and brought the genre to its social zenith. In particular, we will look at the origin and choice of the foodstuffs that lie at the centre of the still life: a key element that has been sidelined for too long. We will try

* UCLouvain. Email: ansioneugenie@gmail.com. ORCID : ORCID: https://orcid.org/0009-0000-7327-4422.

to understand how these table objects manifest a festive reversal, linked to hunger, and how they determine its origin as the beginning of a perpetual cycle.

1. HISTORIOGRAPHY[1]

In the 1630s, Jacques Jordaens realized himself through the iconographic theme of the king drinks. He produced several examples that can be found in various European museums like Cassel, Vienna, Valenciennes, Paris, Saint Petersburg and Brussels.

For the art historians, it leaves space for various iconographic questions. In 1906, Max Rooses presented the theme of the Feast of the Kings or the celebration of the Epiphany, celebrated on 6th January. He suggested that Jordaens had been influenced by the manners and customs of the Flemish bourgeoisie from which he had been a member since 1638 in Antwerp. Rooses gave the painting various titles: *Le Roi boit, La Veillée des Rois, Fête des Rois* or *Banquet de la fève*. He justified the iconographic theme by the presence of the cake on the table and the crowned figure, as well as by the vociferations and exuberance of the figures (Rooses 1906, pp. 62-63). In 1984, Martin Royalton-Kisch added to Max Rooses' theory by saying that the representation evoked a specific moment in the celebration of the Epiphany. When the person designated as king of the assembly raised his glass to his mouth, the revellers began to shout and sing. It was customary to sing in honour of the king when he drank (Royalton-Kisch 1984, pp. 43-46). Another author, Roger--Adolf d'Hulst (1993), also asserted that this was the representation of the Epiphany celebrated in Jordaens' time. According to him, the Epiphany was the occasion for a joyous evening with friends and family to drink, eat and sing after electing a king (d'Hulst 1993, pp. 196-199).

However, another debate may take place on the recognition of the iconographic theme via linguistic analysis and no longer on the representation of the king. In 2016, Léonie Marquaille interpreted Jordaens' representations as illustrations of the proverbs of his time. In *The King Drinks*, the viewer can read on a cartouche at the top of the painting the sentence «In een vrij gelag is't goed gast zijn», which means «It is good to be invited when the drink is free». According to Léonie Marquaille, this painting represents the celebration of the Epiphany. In those days, once the king had been chosen thanks to the bean, the guests enjoyed the feast without spending a penny: tradition dictated that everything should be paid for by the king-elect (Marquaille 2013, pp. 20-21). In 1992, Herman Pleij explained the origin of the word «vastenavond», the old word used to describe Mardi Gras. He describes how pagan festivals were annexed by the Church in the early Middle Ages, such as Candlemas,

[1] This part is common with a production for the lecture *Méthode scientifique de travail I* in 2020-2021 at the UCLouvain and a paper in preparation for the symposium *L'expérience de la faim* at the University of Caen.

which developed at that time as a festival of lights. They consisted of reversing roles: for example, a woman could become queen for a day on that day. People dressed up for the occasion and these festivals always preceded the fasting period. Herman Pleij believes that the origins of these pagan celebrations are directly linked to Mardi Gras, for which Epiphany (the Feast of Three Kings) was a sort of introduction to the whole period of festivities before the penitence and repentance of Lent (Pleij 1992, pp. 10-44).

Paul Vandenbroeck reinforces this hypothesis by analysing the fact that since the 16th century, culture has been treated through representations of popular rites and customs. He takes as examples the feasts of Three Kings (Epiphany), Saint Martin's bonfire and Mardi Gras. These were seen as just one aspect of folklore in words and images (Vandenbroeck 1992, pp. 29-36).

In 2012, Irène Schaudies explained that Carnival and the Feast of Kings were united by the word «bacchanalia», which encompassed both festivals in the same sense. From the first half of the 17th century onwards, Samuel Van Hoogstraten argued that bacchanals were representations of the god of wine, Bacchus, with his escort in connection with ancient art and literature. However, Irène Schaudies argued that in the second half of the 17th century the meaning of the word «bacchanalia» was increasingly extended to include vernacular subjects. The latter refers to a set of representations ranging from mythological scenes to Epiphany and Mardi Gras (Schaudies 2013, pp. 193-229).

In terms of the painting's historiography, the iconographic identification of those hangs by a thread. For over a century, two hypotheses have been put forward. According to the first one, it is a representation of the Epiphany celebrations, and according to the second one, it is the coronation of the King of Carnival. But why are we persisting in trying to distinguish them when we can suggest that these two themes are united by the still life's presence?

In fact, we shall see that this genre scene holds a few secrets, and that it mixes codes. It crosses as much on narrative as on symbolism. In particular, the composition contains a still life at its center: a key element which has been left on the margins for too long. These days, it's important to break down the barriers between genres. Failure to take account of these exchanges between pictorial genres would reduce the range of possible interpretations. To confine a composition to a single type of painting could limit current analyses. This is why this article is open to the idea of illustrating genre scenes and still lives as genres that communicate with each other. Jordaens played with the porosity of the different pictorial genres: he placed a still life at the center of his composition, as an element towards which the eye was drawn, and just below the main character, the king. The genre scene actually surrounds another composition, which is just as important and decisive in the interpretation of the painting.



Fig. 1
Jacques Jordaens, *The King Drinks*, vers 1640, details. Oil on canvas, 156 x 210 cm. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, no. inv. 3545
Source: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Koningdrinkt.jpg

2. CONTEXT

This mix of genres bears witness to the troubled times Antwerp was going through in the first half of the 17th century. The city had been under the Catholics laws a few years earlier, and the Archdukes Albert and Isabella had settled there and put the art at the center to their propaganda.

Therefore, the Protestants were driven out of Antwerp. For almost twenty years, the city tended to become impoverished: the United Provinces of the Netherlands, not recognised independently of the Holy Roman Empire, developed their maritime power and weakened the naval and commercial power of cities like Antwerp. The Thirty Years' War was tugging at Europe, and this territorial disorder was reflected in art. There was a tendency towards a two-speed economic society: either impoverishment and certain famine — we should remember that the gabelle was applied in 1638 — or enrichment through trade, forming a new economy and the emancipation of a social category: the merchant bourgeoisie. The Thirty Years' War was initially a conflict with a denominational bent, and would evolve from the 1620s until 1635 into a purely political conflict. During these same years, Jordaens took the plunge and painted *The King Drinks*. Before Jordaens, this iconographic theme had simply represented the festivities of Epiphany in a village tavern. Jordaens was the first to depict the bourgeoisie of his time.

Indeed, festivities are moving from the public to the private sphere. The domestic aspect was increasingly important, as Jordaens' genre scenes show: this attested fact of social life imbued the representations with greater freedom. Two trends emerged

around the festivities: those taking place in a domestic setting, and those representing court ceremonies.

On the one hand, we can note certain parameters of the epiphanic celebration. Jordaens leaves only one clue to this festivity in this painting. When the king puts the glass to his mouth and the guests begin to shout and sin. According to Royalton-Kisch, this quatrain was shouted: «When the king starts to drink/If someone didn't say a word/His face would be blacker/Than the bottom of our pot» (Royalton-Kisch 1984, p. 51). Perhaps this is the proof that the assembly had to take part to the ritual, at the risk of being excluded.

Moreover, the presence of the jester exerts this pressure: historically, it was his role to smear black pigment on the face of anyone who didn't shout or sing. These practices confirm that we are dealing with the iconographic theme of the king drinks. But except the crown and the glass brought to the mouth: nothing else exclusively indicates the Epiphany's celebration, whereas for his other *The King Drinks* Jordaens adds and amplifies the epiphanic customs.

In the 17th century, Epiphany celebrated the Three Wise Men, but also marked the start of carnival festivities. The week following Christmas until 6th January marks a time of transition, a passage from light to darkness: we move from a solar cycle to a lunar cycle that sets the date for Easter on the full moon the Sunday following the vernal equinox. Easter therefore oscillated between 22nd March and 25th April.



Fig. 2
Pieter Brueghel the Elder, 1562. *The Triumph of Death*. Oil on canvas, 117 x 162 cm. Madrid, Musée du Prado, no. inv. P001393
Source: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Triumph_of_Death_by_Pieter_Bruegel_the_Elder.jpg

After Epiphany, everything tends to prepare Mardi Gras, and by implication the Lent too. The population prepares this period and is aware of the penitence's period to come; there's witnesses in the count of the battle between Carnival and Lent's representations at this time. Engravings were circulating, perpetuating this conflict, duality and struggle. However, it cannot be said at first glance that Jordaens depicts this struggle, as you can know as much appreciated at this time. Instead, Jordaens depicts a bourgeois family, joyfully celebrating, in an apparent cohesion.

3. ANALYSIS

Let's analyze first with the central figure in this painting. We can say that the figure of the king is linked to the carnival: here we have an explicit role-playing. He wears a crown and assumes his role like a new identity. The singing and shouting of the guests ensure and affirm this change of identity. Claude Gaignebet lists the election of kings for various winter celebrations, such as St Thomas's Day, St Nicholas's Day, Epiphany, the Monday after Epiphany, commonly known as Perjured Monday, Shrove Thursday and Mardi Gras. We can extend the painting's theme and temporality from Epiphany to Mardi Gras (Gaignebet 1972, pp. 313-345).

The king is mixed in with his crowd: there is no longer distinction between the guests. They become one. The crown adds to grotesque nature of the situation: the king is mingling and sharing the same meal as a child having his bottom wiped. He is the equal of his subjects, even the laughing stock of the table. And that's the very essence of carnival society: it's structured around the opposites. It mixes ages and genders, royalty and commoners, the real and the symbolic, and includes the usual outcasts. The mingling of the guests is reminiscent of the Nef des Fous. The mingling and merging of bodies in motion offer a glimpse of the ridiculous. Moreover, the king represented here is Adam van Noort. He was Jordaens' father-in-law. By using real people, Jordaens seasoned his painting with comedy: as Cicero said, the whole stratagem of comedy is to represent characters as they are. All the ingredients of comedy are to be found in the use of reality. By drawing his inspiration from reality, Jordaens therefore made the royal figure a character that could be laughed at. By making him accessible, he parodied royalty itself. The presence of the jester, from this role-playing perspective, can increase the carnivalesque dimension. He is the product of nature, and his presence testifies to the fact that he inhabits an upside--down world.

The jester was seen as a being deprived of rationality in a world where dress and respect for manners were the watchwords. He didn't respect the order intended by God, and he was far from being the only one. This play of ambiguity continues, and is also transposed in the cartouche above the scene: «In een vrij gelag is't goeg gast zijn». *Gelach* is as much about laughter as it is about the grand tour. It's good to be

a guest when it's good to laugh or good to live. The verbal play is also carnivalesque and accentuates the masks: everything is a game, everything is deception and joking, right down to the words (Schaudies 2013, p. 242).

On the other hand, we have other elements that can confirm the election of the King of Carnival, such as: the presence of waffles, pancakes, alcohol, vomiting, flesh and bombast, the jester, *roemer* and jugs, wind instruments, and above all the monopolization of the five senses. Almost all the representations of the fight between Carnival and Lent include, like *The King Drinks*, the presence of cooked food, the consequences' representation of excess, etc.; but also this synthesis of the five senses, which certainly tends to denounce the sin of gluttony.

It's true that the king personifies trouble: he seems greedy, well-fleshed out, enjoying the excesses of drink. And he is constantly accompanied by food, but cooked dishes.

Thus, the waffle seems typical of carnival celebrations, it represents fatty cooking with meat. At the other end of the spectrum is lean cooking, with fish, empty shells and earthy vegetables. The waffle is therefore the festive dish par excellence. While there should be a cake on the table, divided and shared with the guests, here we find waffles and pancakes. These were typical and permanent carnival foods in the 17th century, particularly in the Netherlands. Just for the information, the doughnuts were more common at the same time in Germany. Food was also a key element in the carnival economy. Waffles are a good illustration of carnival. But pancakes are also a direct reference to another lunar festival, Candlemas. Like waffles, pancakes are cooked and therefore favoured during the carnival period (unlike a loaf of bread, which is considered as a simple dish).

Bread was eaten every day, and we find it again during Lent. It was one of the only foods allowed during the fast. In his painting *The Triumph of Death*, Bruegel likes to depict a table at which only loaves of bread are laid out. But it's not just the food that evokes carnival. The expression and position of the bodies also make reference to it. The «drinking» and «eating» allude to Bacchus, like a call to the body. Their cries and songs give their faces a mask, their bodies move and offer a real spectacle.

As for the other figures, let's rely on our sensitivity: the entry and exit of the organism. They are arranged according to the Western reading from left to right. We have a man vomiting, while on the other side a child is being wiped. According to Léonie Marquaille, the man vomiting represents the doctor: abusing libations, he is unable to treat himself. Note that the role-play continues. This relationship and this representation of the body can also refer to Rabelais, which brings us back to the essence of the grotesque (Marquaille 2013, pp. 20-21). Until the second half of the 17th century, he was the source of everything to do with the carnivalesque, debauchery, drinking and all kinds of excesses. He also explains in his 5th book that

doctors opposed and condemned Lent. Jordaens illustrates this bourgeois assembly in monumental excess. The doctor wears a mask, the mask of drunkenness. He disguises his identity. He transforms his mouth into an anal orifice. We find him in symmetry with the child's buttocks being fondled by a woman, perhaps his mother. Now, as they sing, all the guests are using their mouths to refer to the anal orifice, wearing the natural mask of drunkenness and revelry.

This opposition between entry and exit makes the spectator go round in circles, involving him too in the whirlwind of drunkenness. Jordaens is painting here the festive excess associated with drunkenness. The two bodies are dictated by impulse and movement. Drink is a pharmakon: it can console the poor, but it can also lead to the ruin of the rich. We find ourselves between the two worlds of the time: the poverty of some and the enrichment of others. The physiology of the two characters is grotesque. It invites us to understand the ingestion and therefore the depth of these bodies. The reverse side merges with the right side, just as the internal mixes with the external. All our senses also merge in these two actions: we can hear the man vomiting, the child crying; the mother's hand wiping her child's bottom is more inviting to the sensations of touch; while the smell of these two sides intoxicate us and finally the taste left by the food. These two bodies help us to understand the immensity of emptiness: the implosion of hunger after intoxication. For Laetitia Tabard, any form of flow or withdrawal of matter from a body is linked to hunger. It is characteristic of bodies that empty themselves. The emptiness could also be taken into account for all the guests. By singing, they are expressing something.

But this reversal is a balance that is as fragile as it is futile. The emancipation of the bourgeoisie led to a new economy and new objects, such as roemer. The Thirty Years' War encouraged these exchanges between artists and craftsmen, many of whom had to flee their homelands because of their faith. The intoxication we have just experienced leads us to hunger, the central part of the painting: a calm space to which the viewer can relate at every transition of gaze. We find this balance again in the utensils. Once again, Jordaens did not use utensils by chance. Already in the first half of the 16th century, exchanges were taking place at the archducal court: Antwerp was making glasses in the style of Venice. It was virtually impossible to distinguish between Italian and Flemish glass. The roemer depicted here was a common sight at the time: it could be found in both amateur collections and in the hands of the bourgeoisie. It was customary to separate the containers for beer and wine: it was a sign of distinction to be able to drink one's wine in a roemer and one's beer in a sort of hanap.

This type of glass is associated with fragility, and is certainly another reference to the political fragility of the 17th century. The hustle and bustle and untimely uproar accentuate the fragility of the glass. We can see this clearly in this engraving: it is at



Fig. 3
Jacques Jordaens,
detail of *The King Drinks*
Source: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Koning-drinkt.jpg

the end of the carnival lance. At the junction between the two parts, at the centre of the representation, as in Jordaens' work. It bears witness to the vulnerability of the struggle. Anne Lenders sees this glass in relation to the life — the culture — of the period: by painting this type of glass Jordaens was showing the transience of life. The roemer is the centre of the microcosm, the centre of the still life is the temporal marker and reminds the viewer of a certain vanity. The roemer synthesises and condenses a festive explosion around him.

As we have seen, Carnival-Lent and *The King Drinks* have much in common: they all feature roemers, brocades, waffles and pancakes. As well as reversing time, he condenses a multiple time: he reuses the everyday in the service of a parody of the bourgeoisie of his time. The division of the still life into two parts illustrates a temporal separation. The symmetry of the empty bodies is reversed at the roemer. From this point, a kind of cycle or circular time can be established.

This still life thus serves as a pivotal point in the composition. It seduces our senses, inviting us to participate and showing off the pleasurable celebration. On the other hand, it also warns us morally of the brevity of happiness or glory. In this uncertain politico-religious climate, Antwerp's bourgeoisie is subject to inner turmoil. This painting depicts this race after life as if it were slipping away from the diners: it provokes strong sensations and intense, violent feelings. The composition as a whole is in the grip of intoxication: the fleshy, even sensual bodies are relaxed. The painting oscillates between ambiguity and the complexity of the transition from joy to daze. On the one hand, the crown calls to mind the promise of eternity, or is the pagan attribute; on the other, the guests allow themselves to be tempted by their senses in exchange for their salvation. Jordaens' soul was almost free of its bodily

bonds, whereas the society of his time advocated restraint and appearance, and was imbued with a moralizing spirit.

Unlike the previous period, which favoured representations of fights between Carnival and Lent, Jordaens played on finesse and innovation. He overturned the codes and played freely with the disorderly movement of the bodies. He placed the roemer at the centre of the painting and made this utensil the hand of the watch. Around him, the king gathers: the king, the leading figure in various winter celebrations. He alone represents the many festivities that follow Christmas. We then move on to Candlemas, then Carnival and finally Lent, before returning to the king. The still life marks a temporal cycle that is as perpetual as it is futile.

BIBLIOGRAPHY

D'HULST, Roger-Adolf, 1993. Le roi boit. In: Roger-Adolf D'HULST, et al., eds. *Jacob Jordaens (1593-1678). Tableaux et tapisseries. Catalogue d'exposition. Musée royal des Beaux-Arts, Anvers, 27 mars – 27 juin 1993.* Bruxelles: Crédit communal, pp. 196-199.

GAIGNEBET, Claude, 1972. Le combat de Carnaval et de Carême. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. **27**(2), 313-345.

HADERMANN, Paul, 2011. La synesthésie: essai de définition. In: Jean-Louis CUPERS, dir. *Synesthésie et rencontre des arts*. Bruxelles: Presses universitaires Saint-Louis Bruxelles, pp. 83-129.

MARQUAILLE, Léonie, 2013. Analyse d'œuvre: Le roi boit, vers 1640. In: Alexis Merle du BOURG, dir. *Jordaens. 1593-1678. La gloire d'Anvers. Catalogue d'exposition, Petit Palais – Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris. Paris, 19 septembre 2013 – 19 janvier 2014*. Paris: Paris Musées, pp. 20-21.

PLEIJ, Herman, 1992. Van Vastelavond tot Carnaval. In: Charles de MOOIJ, dir. *Vastenavond – Carnaval. Feesten van de omgekeerde wereld. Catalogue d'exposition. Musée du Brabant – Septentrional, Hertogenbosch, 20 septembre – 29 novembre 1992*. Zwolle: Uitgeverij Wandeers, pp. 10-44.

ROOSES, Max, 1906. *Jordaens. Sa vie et ses œuvres. Avec 174 reproductions*. Anvers: Moorthamers Frères.

ROYALTON-KISCH, Martin, 1984. The King's Crown. A Popular Print for Epiphany. *Print Quarterly*. **1**(1), 43-51.

SCHAUDIES, Irène, 2013. Le roi boit! In: Alexis Merle du BOURG, dir. *Jordaens. 1593-1678. La gloire d'Anvers. Catalogue d'exposition, Petit Palais – Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris. Paris, 19 septembre 2013 – 19 janvier 2014.* Paris: Paris-Musées, p. 242.

VANDERBROECK, Paul, 1992. Normes élevées et bassesse du peuple. Le sens de la peinture de genre. In: Frans BAUDOIN. *De Bruegel à Rubens. L'école de peinture anversoise 1550-1650. Catalogue d'exposition, Musée royal des Beaux-Arts, Anvers, 19 décembre 1992 – 8 mars 1993.* Anvers: Musée royal des Beaux-Arts, pp. 29-36.

TABLE AND REFORM. ICONOGRAPHY AND VISUAL REPRESENTATION OF THE LAST SUPPER IN THE TRIDENTINE PERIOD

FERENC VERESS*

Abstract: *During the Catholic Reformation, renewed archaeological interest led to the revival of early Christian imagery, notably the* triclinium *and the apostles reclining at table, seen in artists such as Santi di Tito, Stradano, and Barocci. Contrasting interpretations emerged, ranging from Tintoretto's humble, intimate compositions to Veronese's grand, ceremonial banquets. These works reflect the tension between emotional expressiveness and Eucharistic solemnity. This study highlights the layered meanings and allegorical dimensions of these representations, particularly the* Coena Domini*, linking medieval traditions with Lutheran iconographic parallels.*

Keywords: *Catholic Reformation;* Coena Domini*; eucharistic symbolism; table iconography; Lutheran influence.*

Resumo: *Durante a Reforma Católica, o renovado interesse arqueológico levou ao ressurgimento da imaginária cristã primitiva, nomeadamente o triclínio e os apóstolos reclinados à mesa, visíveis em artistas como Santi di Tito, Stradano e Barocci. Surgiram interpretações contrastantes, que vão desde as composições humildes e intimistas de Tintoretto até aos grandiosos e cerimoniais banquetes de Veronese. Estas obras refletem a tensão entre a expressividade emocional e a solenidade eucarística. Este estudo destaca os significados estratificados e as dimensões alegóricas dessas representações, particularmente a* Coena Domini*, estabelecendo ligações entre as tradições medievais e os paralelos iconográficos luteranos.*

Palavras-chave: *Reforma Católica;* Coena Domini*; simbolismo eucarístico; iconografia da mesa; influência luterana.*

INTRODUCTION

Tables represent part of our common human experience and cultural heritage, and they symbolise the character of a community as well as the place of the individual within that community. The Romanian sculptor Constantin Brâncuși was inspired by the traditions of his homeland when he designed the *Monumental Ensemble* in Târgu Jiu (1937-1938) to commemorate the victims of the First World War. One part of this ensemble, the *Table of Silence* is composed of two cylindrical blocks of stone surrounded by twelve monolithic seats (Fig. 1). The refined formal and spatial unity

* University of Theatre and Film Arts, Budapest. Németh Antal Institute of Drama Theory, Assistant Professor. Email: veressf@gmail.com.



Fig. 1
Constantin Brâncuşi, 1937-1938. *Table of Silence*. Târgu Jiu, Romania
Photo: Danboia. https://ro.wikipedia.org/wiki/Masa_t%C4%83cerii#/media/Fi%C8%99ier:Masa_tacerii_T%C3%A2rgu_Jiu.jpg

of the seats and the table suggest meditation, while the material and the technique that he employed to create them (in rudely worked stone) evoke folk art, particularly the wooden «low table» (masa joasă) used by peasant families from Oltenia, as well as the stone tables placed in the courtyards of Orthodox churches intended for funeral offerings. Being left empty, the table and seats imply the absence of family members, missing in war or disaster. The table, however, spiritually reunites the community in remembrance[1].

The manifold symbolic functions of the table in Christian tradition are exemplified by representations of the Last Supper. According to Dominique Rigaux, this crucial event is a solemn feast permeated by a sense of departure and remembrance: «Repas de fête et repas d'adieu avec l'annonce de la trahison, mais aussi repas sacramentel avec l'institution de l'Eucharistie; le seul où Il ne soit pas simplement hôte mais amphitryon, convive mais nourriture». The table is the place where the solemn Eucharistic benediction of the bread and wine and the dramatic event of the announcement of the betrayal of Christ take place: «Tout se passe come si l'espace matériel et concret de la table s'imposait comme le lieu nécessaire, sinon obligé, du repas eucharistique pour les Primitifs de l'Italie» (Rigaux 1989, pp. 29-30).

Rigaux observes that in the earliest representations of the Last Supper, such as the folio of the *Codex Purpureus* of the Cathedral of Rossano (around 570), or the fresco of the Church Sant'Angelo in Formis (11th century), the liturgical gesture of Christ is associated with Judas's extended hand as he places the piece of bread in the bowl, thus revealing himself as a traitor. In this way, the gesture of the Saviour would imply a double meaning: the benediction of the bread and wine and the identifying

[1] The *Table of Silence* should be viewed in relation to the other two components of the *Monumental Ensemble*, the *Gate of the Kiss* and the *Endless Column*, as these mark the phases of the human life. Balas 1987, chap. 3.

of the traitor (Rigaux 1989, p. 33). The same manifoldness can be observed in the mosaic of the baptistery in Florence (1285-1295), in which we see Judas kneeling before Christ, receiving the piece of bread as in Holy Communion. Judas's gesture is comparable to that of the penitent woman washing the feet of the Saviour during the feast in the house of Simon (mosaic in the Cathedral of Monreale, 12th century) (Rigaux 1989, pp. 24-35).

1. PRACTICES OF THE CONFRATERNITIES DURING THE COUNTER-REFORMATION

The ritual of the washing of the feet as an act of humbleness and reconciliation appears on the page of the *Codex Rossano*, and it remains part of Christian liturgical practice of Holy Week. During the Middle Ages and the Catholic Counter-Reformation the members of Christian confraternities gathered in their oratories and chapels and performed similar rites. The *Corpus Christi* confraternities were parish-centered lay organisations that were engaged in the veneration of the Holy Sacrament, and they performed various charitable and religious work, the most important of which was to accompany the Body of Christ to the house of the sick within the parish (Rubin 1991, pp. 232-243).

In Venice Corpus Christi confraternities possessed a chapel within the parish church, furnished with a *banco del Sacramento* (seats designed for the twelve leaders of the confranternity), above which hung paintings, such as the triptych in the church of Santa Margherita commissioned from Jacopo Tintoretto titled *Christ in the Garden of Olives*, the *Last Supper* and *The Washing of the Feet of the Disciples* (1576). The latter scene symbolised self-abasement and brotherly love, as well as purification from sins, which were considered essential before partaking in Holy Communion. Charitable actions performed by the members of the confraternity are symbolised by the Last Supper scene in which poor beggars appear in the foreground (Worthen 1996, pp. 715-716).

All of Jacopo Tintoretto's depictions of the Last Supper in Venice were placed in chapels of confraternities that were dedicated to the veneration of the Holy Sacrament. Consequently, the iconography, the character of the apostles and their gestures, as well as the setting, express the humbleness of confraternal piety (Rosand 1997, pp. 153-159)[2]. The low, rectangular table turned at an angle to the picture plane in the Last Supper scene in the San Trovaso (1564-1566) extends in the direction of the spectator, who thus becomes engaged in the dramatic event. The agitated figures of the apostles are arranged around the low table on simple chairs (Fig. 2). The apostles in the Last

[2] Rosand points out that the style of Tintoretto was considered in contemporary sources, for example Ridolfi, as «humble» and «devout» (humili sedie, gesti divoti). RIDOLFI, Carlo, 1648. *Le Maraviglie d'arte*, vol. 2. p. 39, cited by Rosand 1997, p. 241, note 70.



Fig. 2. Jacopo Tintoretto, 1564-1566. *Last Supper*. San Trovaso, Venice
Source: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_Tintoretto_-_Last_Supper_-_San_Trovaso_Venice.jpg

Supper scene in the Scuola Grande di San Rocco (1579-1581) are also depicted in a characteristically humble recumbent position. In the Last Supper scene in San Polo (1574-1577), Christ communicates with two apostles with His hands extended, while one of the disciples offers bread to a beggar, thus combining the essence of Holy Communion with the vocation of the confraternities to help those in need.

In the same period, in Rome Saint Philip Neri (1515-1595) offered his followers a model of self-perfection achieved through spiritual experiences in the San Girolamo della Carità combined with voluntary visits paid to the hospitals to cure the sick and abandoned (Russo 2001, p. 9). In his reformatory activity Saint Philip continued the late medieval tradition of the Confraternita della Carità (the Brotherhood of Charity) to which he himself adhered, yet he also reformed the customs of the medieval confraternities by introducing new practices of devotion, such as listening to and discussing lectures given by learned lay members of the Oratorian community, or making pilgrimages to the main Roman basilicas on Maundy Thursdays. The preaching style of the oratory was compared by Philip's close follower, the future historian Cesare Baronio, to a modest meal, in which the Word of God is distributed among the ordinary people as bread.

> *As it is known to your Sanctity, the old custom of our Oratory is that on each and every day in the afternoon hours, the bread of the Word of God is broken to the poor unlike that more sublime manner that one witnesses during the holy sermons, but in somewhat inferior and more familiar style destined to move the spirit of the attendants (as it was proved by the everyday experience).*

> *Nota est Sanctitati vestrae vetus consuetudo Oratorii nostri, in quo singulis diebus, pomeridianis horis, panis verbi Dei sic parvulis frangitur, ut non illo sublimi dicendi genere, quod in sacris concionibus adhiberi solet, sed aliquanto submissiore, ac magis familiari, verum ad permovendos audientium animos (ut diuturno experimento comprobatum est), valdé accomodato* (Baronius 1624).

2. THE RISE OF ARCHEOLOGICAL INTEREST

Saint Philip Neri's meditations in the early Christian catacomb of San Sebastiano and the pilgrimages of the Oratorian community to the Seven Pilgrim Churches of Rome (Giro delle Sette Chiese) gave rise to an interest in Christian archeology (Nicolai 2000). The return to the origins of the Church also formed part of the official representation of the Roman Curia in the second half of the Cinquecento. Medals issued in 1599 commemorating the reconstruction of the Altar of the Sacrament in the transept of the Lateran Basilica under Pope Clement VIII depict the scene of the Last Supper in an archaic fashion[3]. Christ and the disciples are sitting around a table close to each other, as was customary in representations from the early Trecento, such as Pietro Lorenzetto's fresco (1316-1319) in the Lower Basilica of Assisi. The imitation of the Byzantine style at the end of the 16th century can be understood as a voluntary revitalisation of an archaic form.

According to ancient tradition, the very table that served for Christ and the disciples for the Last Supper was preserved as a relic in the Lateran Basilica[4]. This relic was kept in the Chapel of Saint Thomas in the east portico until 1647, yet Pope Clement VIII commissioned a bronze relief (1597) from Curzio Vanni to decorate the Altar of the Sacrament, which was destroyed during the Napoleonic era and substituted by a 19th century copy of Leonardo's Last Supper (Fig. 3). According to a drawing kept in the Royal Library in Windsor, Vanni's relief depicted the apostles sitting at a long table, parallel to the picture plane, facing the viewer in the fashion that was customary in Tuscany and elsewhere in Italy during the 15th century (Freiberg 1995, pp. 149 and 307-309). Vanni's relief, although it did not have any connection with the relic of the table, which was preserved as mentioned in the Chapel of Saint Thomas, was covered by a metal grille throughout the year and theatrically unveiled on the occasion of the most important religious feasts. Moreover, on Holy Thursday the relic of the table was exposed for veneration on

[3] Emilio Bonis, Medal of Clement VIII commemorating the Lateran sacrament altar. Medagliere Vaticano. Published by Freiberg 1995, p. 151.

[4] Freiberg quotes Nicolò Signorili's *Descriptio Urbis Romae*, dating from around 1430, which mentions the presence of the relic in the papal vestry also known as the chapel of Saint Thomas, located in the east portico (Freiberg 1995, p. 249, note 76 and cat. II.C.3).

the high altar of the Basilica, to emphasise the continuity between the apostles and their successors, the popes.

While Curzio Vanni's relief adopted the scheme of the traditional long table that was customary in Central Italian tradition, some contemporary historians in Florence and in Rome suggested that the artists should return to the form of the *triclinium* as described in ancient sources. According to Anthony Blunt, the works of certain learned scholars such as the Florentine Girolamo Mercuariale (*Artis gymnasticae libri sex* 1569) and Pedro Chacon (*De Triclinio* 1588) inspired a group of Italian artists to intepret the Last Supper in a particular fashion (Blunt 1939). This was in fact a revitalisation of the ancient custom of lying on couches during meals, a scene also adopted by the early Christian representations of the Last Supper. While this interpretation remained somewhat scarce in Italy, being confined to artists in contact with the aforementioned antiquarians, such as Lodovico Cardi (also called Cigoli) and Giovanni Stradano (Jan van der Straet) (Fig. 4), it gained enormous popularity in 17th century France, albeit for different reasons[5]. The importance of the *triclinium* for our discussion is that it was contemporary with the reconstruction of the Lateran



Fig. 3
Lateran Basilica. *Altar of the Sacrament*.
Original bronze relief by Curzio Vanni (1597),
later substituted
Photo: Ferenc Veress



Fig. 4
Jan van der Straet (1523-1605), end of the 16th century,
Study for the Last Supper. Vienna, Albertina, inv. 7952
Source: https://sammlungenonline.
albertina.at/?query=search=/record/
objectnumbersearch=[7952]&showtype=record

[5] According to Blunt, Poussin, Philippe de Champaigne and Le Brun adopted the *triclinium* because it became a hallmark of the antique style. Blunt 1939, pp. 274-275.

Basilica and other manifestations of the interest in the origins of Christianity, such as Cesare Baronio's *Annales Ecclesiastici* or San Carlo Borromeo's treatise on church architecture (Sénécal 2000; Ostrow 2009).

3. LEONARDO AND DRAMATIC ASPECTS OF THE LAST SUPPER SCENE

Contemporary and later scholars alike understood that one of Leonardo da Vinci's main concerns in the refectory of the Convent of Santa Maria delle Grazie in Milan was to represent the Last Supper as a dramatic event. The first witness of the artist's efforts was his friend Fra' Luca Pacioli, a mathematician and author of the treatise titled *De divina proportione*. In 1498, Pacioli described the scene in the refectory of the Santa Maria delle Grazie as a drama, showing the emotional reactions of the apostles to Christ's announcement that one of them would betray Him[6] (Fig. 5).

Moreover, the new dramatism originated from the so-called Albertian principle of Renaissance painting, which aimed to emphasise the emotional state of the figures at a particular event as echoed by Leonardo's observations on the states of mind of the human figures.



Fig. 5. Raffaello Morghen, 1800. *Last Supper.* Vienna, Albertina, inv. DG2013/155
Source: https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[DG2013/155]&showtype=record

[6] Luca Pacioli's dedicatory introduction to *De divina proportione* is quoted in Pomilio and Chiesa, eds., 1978, p. 96.

> *All those who are present at some event deserving notice, express their admiration, but in various manners. As when the hand of justice punishes some malefactor. If the subject be an act of devotion, the eyes of all present should be directed towards the object of their adoration, aided by a variety of pious actions with the other members; as at the elevation of the host at mass, and other similar ceremonies* (Vinci 1802, CLXI; Arasse 1997, pp. 283-284).

Johann Wolfgang von Goethe emphasised that

> *Here* [i.e. in Milan, in the refectory of the Santa Maria delle Grazie] *was no attempt at imitating an uncertain antiquated costume; it would have been highly improper to stretch out the holy company upon cushions in this place. No, the picture must be brought near to the present, Christ must take his last supper with the Dominicans at Milan* (Goethe 1867, p. 243).

Goethe understood that Leonardo respected the Florentine tradition of the Last Supper scenes, which were originally designed for refectories where communities of friars had their everyday meals. Stendhal believed that the ancient costume of the lying figures and the *triclinium* would have diverted Leonardo from interpreting the true drama between the Master and His disciples (Stendhal 1854, chap. XLV and chap. LIV). Christ's gestures undoubtedly have a multiple message and they should be interpreted in the light of the tradition of Last Supper scenes as well as according to Leonardo's new interest in representing the states of mind of the human characters (Wasserman 1983).

The new dramatism of Leonardo's art influenced Andrea del Sarto's *Last Supper* in the Monastery of San Salvi, Florence (1526-1527) and Federico Barocci's *Last Supper* in the Cappella del Santissimo, in the Cathedral of Urbino (1590-1599), among others[7].

4. FEDERICO BAROCCI AND THE NEW DEMANDS OF THE TRIDENTINE CHURCH

The monumental *Last Supper* (1590-1599) by Federico Barocci was commissioned for the Cathedral of Urbino in the chapel of the Confraternity of the Holy Sacrament (Emiliani 1985, II, pp. 331-341). The dramatic scene focused on the figure of the Saviour as he blesses the bread and the wine strongly reminds one of Leonardo's Cenacolo in Milan. On the other hand, the virtue of humility expressed by the figures of servants recalls Tintoretto's Last Supper in San Giorgio, Venice (1594). Yet, Barocci also had to

[7] For Andrea del Sarto see Natali and Cecchi 1989, pp. 106-107; for Federico Barocci see Giannotti and Pizzorusso, eds., 2009, pp. 276-277.

satisfy new demands of decorum from the reformed Catholic church: as the figures of the assistants washing dishes offer models of self-humiliation and penance to the viewer, the figures of the apostles bear some clearly recognizable attributes to help their identification. As suggested by Judith W. Mann, Saint Bartholomew in a yellow tunic is recognizable from a knife alluding to the martyrdom of flaying, while Saint Andrew crosses his hands on his chest, thus recalling the form of the X-shaped cross. Andrew and Peter are placed on Christ's right and left side as they were brothers; consequently, they are placed symmetrically and have comparable physiognomical traits. Simon and Thaddeus (to Saint Bartholomew's left) sat one beside the other because of their joint martyrdom; furthermore, James the Lesser (on the far left) bears a clear resemblance to Christ due to a medieval iconographic tradition (Mann 2012, p. 227).

Sacred art as an instrument of popular education, as an expression of a clear and simple spirituality, accessible to the masses was claimed by influential churchmen, such as Gabriele Paleotti, bishop of Bologna (Paleotti 2012). Author of the *Discourse on the Sacred and Profane Images* (1582), Paleotti held Federico Barocci in great esteem, as proved by a letter from 1586, in which the bishop asked for the artist's opinion about the altarpiece of his private chapel in Saint Peter's in Bologna. The painting was to represent *The Virgin with the infant Jesus and Saint Petronio and Saint Francis*, the protectors of the city of Bologna. As has been proved, Paleotti fully relied on the opinion of the artist as for the composition and the details, demanding exclusively the representation of a conventional subject (Massari 2009, p. 126). Paleotti was probably aware of Barocci's artistic reputation and the fact that Barocci's new realism was favoured by the Oratorians and their founder, Saint Philip Neri, who involved him in the decoration of the Santa Maria in Vallicella in Rome.

Following some important commissions from the Oratorians, such as the *Visitation* (1583-1586) and the *Presentation of the Virgin in the Temple* (1603) in the Santa Maria in Vallicella, Barocci was asked by Pope Clement VIII to depict the *Communion of the Apostles* (1607) for the Aldobrandini Chapel in the Santa Maria sopra Minerva in Rome (Moretti and Zuccari 2009, pp. 156-166). The scene differed from that of the traditional Last Suppers and was probably chosen to emphasize the teachings of the Council of Trent regarding the act of Communion and the veneration of the Holy Eucharist[8]. To avoid any doubt regarding the interpretation of the scene, Pope Clement VIII asked the artist to represent a nocturnal scene lit by candles, to depict Christ's hand separated from his chest, as well as to eliminate the figure of

[8] Mâle 1932, pp. 73-76. The Communion of the Apostles was a rather rare subject in Western art, yet Joos van Ghent depicted it on his altarpiece (1474) once in the Church of Corpus Domini in the Pian di Mercato in Urbino, where Federico Barocci saw it. The gothic church was demolished in 1704 and the painting is today in the Galleria Nazionale delle Marche in Urbino. See Lavin 1967.

the devil present in the preliminary study behind Judas, who originally appeared as kneeling before Christ[9]. All these modifications aimed at the faithful interpretation of the Holy Scriptures claimed by the Catholic Reform.

5. PETER PAUL RUBENS AND HIS IMPACT IN CENTRAL EUROPE

Federico Barocci's proposal to depict the main altarpiece of the Santa Maria in Vallicella remained unaccomplished because the Oratorians favoured a rising artist, the young Peter Paul Rubens, who was impressed by Barocci's style (Costamagna 1995). Rubens's altarpiece entitled *Angels Adoring the Madonna della Vallicella* (1606-1608) incorporated an old icon of the Virgin Mary, the icon being unveiled for the public on special occasions, as in the case of the table of the Last Supper in the Lateran Basilica.

Rubens's *Last Supper*, today in the Brera in Milan, was originally painted in 1632 for the Chapel of the Corpus Christi Brotherhood in the Cathedral of Saint-Rombouts in Mechlin in Flanders (Judson 2000, pp. 50-57) (Fig. 6). Rubens represents Christ and the apostles seated round a rectangular table that is placed at an angle and covered by a strongly lit white tablecloth. As in Barocci's Urbino painting, Rubens depicted Jesus as a bearded young man directing His gaze upwards to His Heavenly Father, holding the bread in His left hand and blessing it with His right. All the disciples seem to concentrate on Christ's prayer, with which He institutes the Eucharist, with the exception of the traitor, Judas, who turns away from the others and stares into the distance. To the right of the table there is a sideboard with burning candles and an open Bible recalling the Jewish tradition of Pesach. Behind the sideboard the depiction of the *aedicula* with its curved columns, which are decorated with vine leaves, represents an allusion to the Eucharist and the New Testament.

Rubens's altarpiece was originally endowed with a predella depicting the following scenes: *Christ's Entry into Jerusalem* and *Christ Washing the Disciples' Feet*[10]. The latter scene reminds us of Tintoretto's triptych that once adorned the Santo Stefano, and is today in the Santa Margherita Church in Venice, which also recalls the humble practice of the brotherhoods of the Holy Sacrament performed on Maundy Thursday. It was also customary for rulers to perform this rite, as in the case of the Habsburg Court in Vienna, when members of the Imperial family offered a meal to the poor after washing their feet (Scheutz 2005, pp. 189-257).

[9] See the preliminary study by Barocci preserved today in Chatsworth, published by Emiliani 1985, II, pp. 378-380.
[10] Today both panels are in Dijon, in the Musée des Béaux-Arts. Judson 2000, pp. 55-57.



Fig. 6
François Ragot (1630-1670).
Etching after Rubens's Last Supper.
Vienna, Albertina. Inv. H/II/21/16
Source: https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[H/II/21/16]&showtype=record

In the former Chapel of Saint Rosalia, today the Chapel of Pope Pius X, in the Kirche am Hof Jesuit Church in Vienna, we see a Last Supper scene on the right wall. This is a copy after Rubens's painting in the Brera, yet through the mediation of an etching by Boetius à Bolswert and François Ragot which places Judas on the left side of the table (Judson 2000, p. 53). Another scene from the vault of the Chapel of Saint Rosalia (today not visible) depicts Saint Elisabeth of Hungary washing the feet of the poor (Schicht and Telesko 2007, p. 550). Saint Elisabeth served as a model for members of the Imperial family who often participated in the festivities delivered in honour of the Holy Eucharist on the last days of the Carnival (Forty Hours Devotion), when ephemeral decorations were built in front of the main altar of the Kirche am Hof. On the feast of Corpus Christi dramatic plays were performed by Jesuit students on the square in front of the Kirche am Hof[11].

Rubens's rendering of the scene of the Last Supper had an important impact on the Baroque interpretations of the event, for example on Ulrich Loth's altarpiece (1644) in Saint Peters' Church (Pfarrkirche St. Peter), Munich, or Joachim von Sandrart's altarpiece (1651-1652) in the Parish church in Linz, both of which were ordered by

[11] I briefly mentioned the Quarant'ore decoration from 1643 in my study dedicated to the Chapel of Saint Rosalia. See Veress 2024, p. 75. A new study by Ferenc Veress and Sylvia Stegbauer dedicated to this subject will be published in the future.



Fig. 7a. Ulrich Loth, 1644. *Last Supper*. Munich, Pfarrkirche Sankt Peter
Photo: Pfarramt (with permission)



Fig. 7b. Joachim von Sandrart, 1651-1652. *Last Supper*. Linz, Stadtpfarrkirche
Photo: Diocese Linz – Department of Art and Conservation (with permission)

confraternities of the Holy Sacrament[12] (Figs. 7a and 7b). Sandrart's career and his treatment of the subject is significant in the light of his Calvinist faith, which did not impede him from fulfilling commissions by Catholic religious orders as well as by the Habsburg Court in Vienna. Is there any sign of the painter's Protestant persuasion in the *Last Supper* altarpiece in Linz? It has been argued that the gesture of one of the apostles to the right end of the table (probably Saint Peter), who is earnestly pouring wine from the pitcher, may allude to Communion under two kinds or «species»[13]. Christ's blessing gesture on the other hand, as well as the attitudes of the disciples, follows the Catholic iconographic tradition, as does the nocturnal scene, which bears the imprint of the Dutch painters trained in Rome, such as Gerard van Honthorst.

[12] For Ulrich Loth see Baumstark et al. 2008, pp. 215-218. For Sandrart see Klemm 1986, pp. 199-203.
[13] «Oder, um eine noch leichtfertigere Vermutung auszusprechen, kritisiert hier der Calvinist Sandrart das Fehlen des Laienkelches in der katholischen Messe, indem er den ersten Bischof von Rom darstellt, wie er, von Gemeinde und Heilsgeschechen abgewandt, nur sich selbst Wein einschenkt?» (Klemm 1986, pp. 199-200). See also Meier 2012, pp. 83-89.

6. THE ICONOGRAPHY OF THE LAST SUPPER IN THE 18TH CENTURY IN CATHOLIC, LUTHERAN AND ORTHODOX CONTEXT

In the 18th century, we witness a persistence of earlier iconographic subjects, such as the *Communion of the Apostles* in the Venetian area. A fine example is the altarpiece by Giovanni Battista Pittoni (1730-1735) today in the Parish Church of Leno-Brescia (Boccazzi 1979, p. 133). All attention in concentrated on the gesture of the standing Christ, who delivers the host to the kneeling apostles. Another apostle is represented as praying behind the communicant, while a third disciple kisses the steps in the right foreground. The background is enlivened by theatrically gesturing apostles behind a table. One of the leading masters of the Central European baroque painting, Franz Anton Maulbertsch, knew Pittoni's composition through an etching by Pietro Monaco (Venice, Biblioteca Marciana). Maulbertsch's etching (c. 1767-1768, Vienna, Albertina) is a free, more intimate interpretation of Monaco's print: Christ is turned towards the beholder and the apostle kneeling before him directs his eye to heaven, thus his ecstatic view becomes the emotional focus of the composition (Haberditzl 2006, p. 231).

The other iconographic type of the Last Supper, characterized by a long horizontal table, depicted by Federico Barocci in the Cathedral of Urbino, is reemployed by Maulbertsch in the sanctuary of the Augustinerkirche in Korneuburg, near Vienna (1773). Theatricality and optical illusion, hallmarks of Andrea Pozzo's repertoire, left an imprint on Maulbertsch's composition, since the figures of the apostles appear behind painted pillars which appear as counterparts for the three-dimensional columns of the altarpiece, a spectacular *theatrum sacrum*. The Augustinian church in Korneuburg also housed a relic of a bleeding host from 1305; as a consequence Maulbertsch's painting can be interpreted in the light of a surviving medieval tradition (Jernyei 2012, p. 126).

It might seem surprising to discover Rubens's Last Supper composition on a Lutheran pulpit altar from Györköny (1796) in the County of Tolna, Hungary (Harmati 2019). Albeit theological differences, there was a continuous artistic dialogue between Catholics and Lutherans in Hungary, who, however, could benefit from a full religious freedom only after the *Edict of Toleration* (1781), that was issued by Joseph II of Habsburg. The pulpit is placed high above the altarpiece and is highlighted by two angels blowing trumpets (Figs. 8a and 8b). Above the rather modestly formed mensa there is an altarpiece depicting the Last Supper, which is clearly executed following the aforementioned compositions by Rubens and Bolswert. The structure of the pulpit altar conforms to Martin Luther's teaching titled *The Sacrament of the Body and Blood of Christ* (1522). Luther argued that the words of Christ with which He instituted the Eucharist are even more important than the





Figs. 8a and 8b. Pulpit altar from Györköny, Hungary, 1796
Photos: László Béla Harmati (with permission of the author)

sacrament itself, because the words of God bless the sacrament, the words thus being the true instruments (vehicles) of God's power and action. Luther maintained that Communion guarantees a complete union with Christ, since there is no better or deeper union than the coalescence of food (bread and wine) with the one who consumes it (Reuss 2022, p. 126).

By the 17th and especially the 18th century, Orthodox and Greek-Catholic art in the Carpathian Basin had absorbed influences from Western art, which transformed the traditional appearance of the icons. In Orthodox churches, such as in the Serbian church of Eger (1784, Northern Hungary), the mensa is crowned by a baldachin and is located behind the iconostasis (Figs. 9a and 9b). The sanctuary behind the iconostasis is accessible only for the priests, who alone can enter through the Royal Gate, or the main entrance of the iconostasis. The icon placed exactly above the Royal Gate depicts the Last Supper, or more precisely, the Last Communion of the Apostles (Ouspensky 1982, chap. XII). In Serbian churches in the Balkan region, Holy Communion takes places under two species: Christ Himself (represented twice in the composition) delivers the bread and the wine to His disciples, who appear not seated, but standing in front of Christ. Yet, in the Serbian church in Eger the Western iconography of the Last Supper is adopted, depicting Christ and His disciples seated around a rectangular table (Vukoszályev 2013, pp. 219-227).





Figs. 9a and 9b. Iconostasis and altar from Eger, Hungary, 1784
Photos: Zorán Vukoszályev (with permission of the author)

The Communion of the faithful takes place before the iconostasis, on a special area defined as the *solea*. The disposition of the icons of the iconostasis, as well as their iconography, stresses the union of the faithful with Christ and His saints, which is realised in the act of Communion[14].

7. THE TABLE OF THE LORD AS A UNIVERSAL ALLEGORY

During the period of the Counter-Reformation, the scene of the Last Supper and the distribution of the Eucharist were also interpreted as allegories for the salvation of mankind. These allegories sometimes even highlight the role of Christianity as a mediator between different cultures, as in the case of a painting titled *Coena Domini* in the collection of the Benedictine Monastery of Pannonhalma, Hungary[15] (Fig. 10). The painter, probably a master from Veneto who was active in the second half of the 16th century, placed the table of the Last Supper in the centre of his composition. It is a simple table, covered with a white linen tablecloth, and behind it the seated, frontal

[14] In the Orthodox liturgy, Communion is preceded by a long preparation and a celebrative entry from the *prothesis* (place of the preparation of the offerings) to the sanctuary. See Schulz 1980, chap. 5/B2-C.
[15] Oil on canvas, 93.5 x 64 cm. Inv. no. PFM. KM. 234. Urbach 1996, pp. 48-51.



Fig. 10
Unknown Master from northern Italy, second half of the 16th century. *Allegory of the Church*. Pannonhalma, Benedictine Monastery (with permission of the Pannonhalma Abbey)

figure of the Messiah is accompanied by two angels. He distributes the Eucharist from a golden plate to Saint Peter the Apostle, who is kneeling on the opposite side of the table, holding a white veil in his arms, thus reminding us how Communion was practised.

The presence of the Apostle Saint Paul, two Evangelists (Saints John and Matthew) and two Western Church Fathers (Saints Jerome and Gregory), as well as a protomartyr (Saint Lawrence) and a number of other saints around the table, reminds us of the *communio sanctorum*, the heavenly community of saints. Among the saints, the founders of the mendicant orders, Saint Francis of Assisi (standing close to Christ as if in an ecstatic vision) and Saint Thomas Aquinas (kneeling in the foreground, writing the words of the famous Eucharistic hymn *In Coena Domini* in a book), are particularly remarkable. As all these figures are placed near the front of a Christian church building, appearing on the left side of the composition, we may assume that the new order has superseded the old one, which is represented by a pagan temple and a ruined tower on the right.

The pagan sanctuary appears to be a distinctive motif of the painting as it is endowed with a portico with columns and crowned by a figure of a pagan god. A male

figure holding a lance leads a group of men in Oriental attire in the direction of the table of the Lord, while another group of men, wearing fantastic robes, arrives from the opposite side. These two groups are separated by a wall and a ruined, tower-like edifice (to the right) from the background. In the far distance we see scenes of pastoral life: a ploughman with oxen as well as a company dining in the open air. Moreover, we observe three men on horseback, evoking the Three Magi and other groups of figures in ancient costume approaching the table or attending.

The meaning of this complex allegory can only be understood as one of universal salvation: Christ's meal is offered to all. Holding the lance with which he had pierced Christ's side, Longinus, the Roman soldier who testified that the touch of Christ's blood had cured his visual disorder, invites a community of men from the pagan temple to adore Christ's body[16]. Longinus is not the only one who gives testimony to the salvation accomplished by Christ's sacrifice: there is also Dismas, the good thief, kneeling next to Saint Peter the Apostle. Dismas was associated with the idea of penance, moreover, he was believed to accompany the souls of the dying to the other world, being one to whom salvation was promised by the dying Messiah (Mâle 1932, pp. 65-72). Furthermore, there is also an allusion to humility and the washing of feet through the female figure that is discernible under the table of the Lord.

Mary Magdalene, Longinus and Dismas appear in the allegories of Christ's Holy Blood, some of which can be viewed as counterparts of the Eucharistic allegory in Pannonhalma. I refer to the Good Friday vision of Girolamo Savonarola (on the 1st of April, 1496), who described the blood pouring from the wounds of the crucified Christ as a river, in which the pagans and the Moors were ready to bathe, and thus convert, while most of the Christians remained reluctant. The splendid woodcut illustration of this vision was published in Girolamo Benivieni's treatise (1496) in defence of the doctrines of Savonarola (Turelli et al. 1985, p. 43). In the period of the Counter-Reformation this subject remained popular, as suggested by Andrea Mainardi's allegory (1594) titled *Christ under the Mystic Press* in the Sant'Agostino in Cremona. There are several representations in different media of the allegory of Christ's blood, even in the 17th and 18th centuries[17].

A typical medieval allegory of Christ's real presence in the transubstantiated Host was the depiction of the *Mass of Saint Gregory* yet this type differed from the *Coena Domini*, particularly because a dominant role was reserved for the clergy, while laymen appeared outside the main event, in the background or behind a curtain, as in

[16] In a similar way, Joos van Ghent depicted (1472-1474) a Jewish scholar who converted to Christianity and testified to the verity of the Eucharist (altarpiece of the Corpus Domini Church in Pian di Mercato, Urbino, today in the Galleria Nazionale). See Lavin 1967, pp. 13-17. According to Lavin, the converted Jew in Oriental attire, pointing at the Eucharist, is Isaac, a historical figure, who was a Spanish doctor and ambassador of the Persian Shah to Pope Sixtus IV.
[17] For Mainardi see Gregori, ed., 1985, pp. 231-233. For the 18th century examples see Veress 2021.

the case of Hieronymus Bosch's *Bronchorst triptych* (around 1495), today in the Prado, Madrid (Falkenburg 2007). This subject remained present in the Tridentine period as illustrated in Jacopo Zucchi's *painting* (1575-1576) in the sacristy of the *Trinità dei Pellegrini*, in Rome (Preimesberger 1997). However, other types of Eucharistic allegories were also favoured during the Baroque period, for example in the *Multiplication of the loaves and fishes*, which also referred to the widespread nature of the Lord's teaching. In particular, I would like to highlight a large allegorical canvas by Leandro Bassano (1592-1594), placed originally in the refectory of the Benedictine Monastery of Monte Cassino, which comprises a great number of historical personalities or founders of various religious orders, such as Saint Philip Neri[18].

A question remains to be answered: what is the relation of the Christian scene to the pagan world that is represented behind the wall in the case of the *Coena Domini* allegory? While the Communion scene is clearly separated from the distant figures by a wall, certain groups are approaching the table, as if inspired by the Vergilian message of salvation. The three men (the Magi?) on horseback were traditionally interpreted as representatives of distant cultures, who come to pay homage to the newborn Messiah (Trexler 1997). Are the groups of figures dining in the open-air completely ignorant of the new faith and remain silent to the call, or is there a path of salvation open to them? The interrelated groups approaching from the middle suggest their participation: one of them is led by a shepherd boy, representing simple, ordinary men unaware of the birth of the Messiah, who responded to the angels' call and approached the manger with their offerings. Although the manger is not present, and the identification of some of the figures with the shepherds is also hypothetical, the rural context and their clothing seem to sustain this assertion. In the Santa Maria Maggiore Basilica in Rome, the tabernacle (1589), which was commissioned by Pope Sixtus V, was built over the relic of the manger, thus following the medieval tradition according to which in the Christmas Mass the Host was placed on the manger to suggest its relationship with the newborn Jesus in the manger (Ostrow 1996, p. 46).

Coda

The table's rich symbology and its strong relationship to the culture of the past and present continues to inspire artists and thinkers. I have introduced my study with Constantin Brâncuși's *Table of Silence*, and I would like to conclude it with a work by one of the leading female artists in contemporary Hungarian art, Ilona Lovas (1946-2021). It is a site-specific installation titled *Station No. 28*, executed in 1995 as part of a series of works that combine organic materials such as specially prepared cow's intestine with modern techniques to evoke and suggest a highly spiritual meaning.

[18] This was destroyed in the Second World War, and is known from a photograph. Tempesta 1995.



Fig. 11
Ilona Lovas, 1995. *Station No. 28*. Installation in the Óbudai Társaskör Gallery, Budapest Photo: József Rosta. Courtesy of the artist and INDA Galéria (with permission of INDA Galéria, Budapest)

Station No. 28 was installed in the simple, vaulted space of the Óbudai Társaskör Gallery in Budapest and was lit by spotlights from above[19] (Fig. 11). The installation consisted of a long, metallic «table», divided longitudinally by a metal pan covered by the cow's intestine, which was applied as swaddling bands. Six «plates» were arranged on the either side of the pan, each of them in a special position, some of them bearing wafers (flatbreads) of different sizes. The placement of the plates alluded to the twelve participants of the meal and each plate was different as they symbolised individual responses to the words of God. Although the participants were absent, their presence was strongly suggested by the arrangement of the plates and the organic wafers[20]. The table was laid for twelve in the austere space lit by unearthly light, and was thus saturated with mysticism, invoking meditation and questioning our relationship to the crucial event of the story of salvation.

SOURCES

BARONIUS, Caesare, 1624. *Annales Ecclesiastici auctore Caesare Baronio sorano ex Congregatione Oratorii tomi duodecim*. Coloniae Agrippinae: Sumptibus Antonii Hieratii.

GOETHE, Johann Wolfgang von, 1867. Leonardo da Vinci's Last Supper. *The Journal of Speculative Philosophy.* Pennsylvania State University Press, **1**(4), 243-250.

PALEOTTI, Gabriele, 2012. *Discourse on Sacred and Profane Images* [online]. Intr. by Paolo PRODI, trans. by William MCCUAIG. Los Angeles: Getty Research Institute [consult.

[19] The work is reproduced here: https://secondaryarchive.org/artists/ilona-lovas [consult. 2025-06-02].

[20] In the case of another variant of the work titled *Station No. 30*, installed in the Catacomba Gallery in Bucharest in 1996, a huge bowl alluded to the ritual of the washing of the feet. Sturcz 2009, pp. 44-47 and Bálványos 2022, pp. 64 and 128.

2026-01-05]. ISBN 978-1-60606-116-9. Available at: https://books.google.hu/books?id=qXK-avVr9ToC&pg=PA1&hl=hu&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false.

STENDHAL, 1854. *Histoire de la peinture en Italie* [online]. Paris: Michel Lévy Frères [consult. 2025-06-10]. Available at: https://www.gutenberg.org/cache/epub/48933/pg48933-images.html.

VINCI, Leonardo da, 1802. *Treatise on painting* [online]. London: J. Taylor [consult. 2024-11-12]. Available at: https://www.gutenberg.org/files/46915/46915-h/46915-h.htm#Chap_CLXI.

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

ARASSE, Daniel, 1997. *Léonard de Vinci*. Paris: Éditions Hazan. ISBN 2850255424.

BALAS, Edith, 1987. *Brancusi and Rumanian folk traditions.* Boulder: Eastern European Monographs; New York: Columbia University Press. Eastern European Monographs, 224. ISBN 978-0880331203.

BÁLVÁNYOS, Anna, 2022. *Ilona Lovas*. Budapest: INDA Galéria. ISBN 978-615-01-6957-6.

BAUMSTARK, Reinhold, et al., 2008. *Ulrich Loth. Zwischen Caravaggio und Rubens*. Munich: Hatje Cantz Verlag. ISBN 978-3-7757-2149-3.

BLUNT, Anthony, 1939. The Triclinium in Religious Art. *Journal of the Warburg Institute*. Chicago: University of Chicago Press, **2**(3), 271-276. ISSN 09592024.

BOCCAZZI, Franca Zava, 1979. *Pittoni*. Venice: Alfieri Edizioni d'Arte. ISBN 88-435-1220-X.

COSTAMAGNA, Alba, 1995. «La più bella et superba occasione di tutta Roma…» Rubens per l'altar maggiore di S. Maria in Vallicella. In: Alba COSTAMAGNA, ed. *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*. Milano: Electa, pp. 150-173. ISBN 8843553267.

EMILIANI, Andrea, 1985. *Federico Barocci*. Bologna: Nuova Alfa. 2 vols. ISBN 8877791462.

FALKENBURG, Reindert, 2007. Hieronymus Bosch's Mass of Saint Gregory and «sacramental vision». In: Andreas GERMANS, and Thomas LENTES, eds. *Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittalalter*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, pp. 178-206. ISBN 978-3-496-01313-6.

FREIBERG, Jack, 1995. *The Lateran in 1600. Christian concord in Counter-Reformation Rome*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 0-521-460-57-3.

GIANNOTTI, Alessandra, and Claudio PIZZORUSSO, eds., 2009. *Federico Barocci 1535-1612. L'incanto del colore*. Milan: Silvana. ISBN 883661423X.

GREGORI, Mina, ed., 1985. *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*. Milan: Electa. ISBN 884351153X.

HABERDITZL, Franz Martin, 2006. *Franz Anton Maulbertsch (1724-1796)*. Vienna: Christian Brandstätter Verlag. ISBN 3-902510-37-4.

HARMATI, Béla László, 2019. *Szószékoltárok Magyarországon (Pulpit-Altars in Hungary)*. Budapest: Lutheran Central Collection, Budapest. ISBN 978-615-00-7180-0.

JERNYEI, Kiss János, 2012. Pozzos Erbe im Spätwerk von Maulbertsch. Bildrhetorik, Bildsyntax, religiöse Erfahrung in den Fresken der 1770er Jahre. In: Herbert KARNER, ed. *Andrea Pozzo (1642-1709). Der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten*. Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissanschaften, pp. 123-128. ISBN 978-3-7001-7200-0.

JUDSON, Richard J., 2000. *The Passion of Christ*. Turnhout: Harvey Miller. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, VI. ISBN 0-905203-61-5.

KLEMM, Christian, 1986. *Joachim von Sandrart*. Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft. ISBN 3-87157-103-2.

LAVIN, Marilyn Aronberg, 1967. The Altar of Corpus Domini in Urbino: Paolo Uccello, Joos Van Ghent, Piero della Francesca. *The Art Bulletin*. CAA-Taylor&Francis, **49**(1), 1-24. ISSN 00043079.

MÂLE, Émile, 1932. *L'art réligieux après le concile de Trente*. Paris: Armand Colin.

MANN, Judith W., 2012. *Federico Barocci: Renaissance Master of Colour and Line*. New Haven; London: Yale University Press. ISBN 0300174772.

MASSARI, Anna Maria Ambrosini, 2009. Appunti su Barocci e Bologna, dai Carracci a crespi. In: Alessandra GIANNOTTI, and Claudio PIZZORUSSO, eds. *Federico Barocci 1535-1612. L'incanto del colore*. Milan: Silvana, pp. 124-138. ISBN 883661423X.

MEIER, Esther, 2012. *Joachim von Sandrart. Ein Calvinist im Spannungsfeld von Kunst und Konfession*. Regensburg: Schnell & Steiner GmbH. ISBN 978-3-7954-2573-9.

MORETTI, Massimo, and Alessandro ZUCCARI, 2009. Barocci e Roma: tre dipinti e una scuola da Gregorio XIII a Clemente VIII. In: Alessandra GIANNOTTI, and Claudio PIZZORUSSO, eds. *Federico Barocci 1535-1612. L'incanto del colore*. Milan: Silvana, pp. 156-166. ISBN 883661423X.

NATALI, Antonio, and Alessandro CECCHI, 1989. *Andrea del Sarto. Catalogo completo*. Florence: Cantini. I gigli dell'arte. Archivi di arte antica e moderna, 6. ISBN 88-7737-068-8.

NICOLAI, Vincenzo Fiocchi, 2000. San Filippo Neri, le catacombe di San Sebastiano e le origini dell'archeologia Christiana. In: Maria Teresa Bonadonna RUSSO, and Niccolò del RE, eds. *San Filippo Neri nella realtà Romana del XVI secolo*. Rome: Società alla Biblioteca Vallicelliana, pp. 105-130. Miscellanea della Società romana di storia patria, 39. ISBN 9788897808121.

OSTROW, Steven F., 2009. The Confessio in Post-Tridentine Rome. In: Patrizia TOSINI, ed. *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*. Rome: Gangemi Editore, pp. 19-32. ISBN 978-88-492-1688-2.

OSTROW, Steven F., 1996. *Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome: the Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore*. Cambridge; New York: Cambridge University Press. ISBN 0521470315.

OUSPENSKY, Léonide, 1982. *La Théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*. Paris: Les Éditions du Cerf. ISBN 2204014230.

POMILIO, Mario, and Angela Ottino della CHIESA, eds., 1978. *L'opera completa di Leonardo pittore*. Milan: Rizzoli Editore. ISBN 8817273120.

PREIMESBERGER, Rudolf, 1997. Jacopo Zucchi: Gregorsmesse. In: Reinhold BAUMSTARK, ed. *Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten*. München: Bayerisches Nationalmuseum; Hirmer Verlag, pp. 275-280. ISBN 3-7774-7600-5.

REUSS, András, 2022. Az Úrvacsora Luther írásaiban [The Communion in Luther's writings]. In: Károly HAFENSCHER, Emese ISÓ M., and Zsuzsanna ZÁSZKALICZKY, eds. *Ezt cselekedjétek! Tanulmányok az Úrvacsoráról* [Do this in the remembrance of me! Studies about the Communion]. Budapest: Luther Publishing House, pp. 121-129. ISBN 978-963-380-241-0.

RIGAUX, Dominique, 1989. *À la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les Primitifs italiens (1250 -1497)*. Paris: Les Éditions du Cerf. ISBN 2-204-03161-5.

ROSAND, David, 1997. *Painting in Sixteenth-Century Venice. Titian – Veronese – Tintoretto*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 0-521-56568-5.

RUBIN, Miri, 1991. *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 0-521-35605-9.

RUSSO, Maria Teresa Bonadonna, 2001. Origine e sviluppo dell'Oratorio di San Filippo Neri. *Rivista della Storia della Chiesa in Italia*. Milano: Vita e Pensiero; Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, **55**(1), 3-17. ISSN 00356557.

SCHEUTZ, Martin, 2005. «Der vermenschte Heiland». Armenspeizung und Gründonnerstag-Fußwashung am Wiener Kaiserhof. In: Susanne Claudine PILS, and Jan Paul NIEDERKORN, eds. *Ein zweigeteilter Ort? Hof und Stadt in der Frühen Neuzeit*. Innsbruck; Wien; Bozen: Studien Verlag, pp. 189-257. Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte, 44. ISBN 3-7065-4165-3.

SCHICHT, Patrick, and Werner TELESKO, 2007. Die ehemalige Jesuitenkirche Am Hof in Wien. Zu den neu entdeckten Stuck- und Malereiresten der frühbarocken Ausstattung. *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*. Wien: Bundesdenkmalamt, **66**(4), 535-553. ISSN 0029-9626.

SCHULZ, Hans-Joachim, 1980. *Die byzantinische Liturgie. Glaubenszeugnis und Symbolgestalt. 2. Aufl.* Trier: Paulinus Verlag. Sophia. Quellen östlicher Theologie, 5. ISBN 3790214051.

SÉNÉCAL, Robert, 2000. Carlo Borromeo's Instructiones Fabricae Et Supellectilis Ecclesiasticae and Its Origins in the Rome of His Time. *Papers of the British School at Rome*. Cambridge: Cambridge University Press; British School at Rome, **68**, 241-267. ISSN 0068-2462.

STURCZ, János, 2009. *Ilona Lovas*. Budapest: HUNGART Egyesület. ISBN 978-963-88643-4-5.

TEMPESTA, Claudia, 1995. L'immagine di San Filippo Neri nel refettorio di Montecassino. In: Alba COSTAMAGNA, ed. *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*. Milano: Electa, pp. 50-61. ISBN 8843553267.

TREXLER, Richard C., 1997. *The Journey of the Magi. Meanings in History of a Christian Story*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. ISBN 0-691-01126-5.

TURELLI, Elisabetta, et al., 1985. *Immagini e azione riformatrice: le xilografie degli incunaboli Savonaroliani nella Biblioteca Nazionale di Firenze*. Florence: Alinari. ISBN 88-7292-046-9.

URBACH, Zsuzsa, 1996. Coena Domini. In: Imre TAKÁCS, ed. *Mons Sacer 996-1996. The Collections of the Abbey I-III*. Pannonhalma: Abbey, vol. III, pp. 48-51. ISBN 963-85471-9-7.

VERESS, Ferenc, 2024. Sacred performances – Eucharistic devotion. The Eucharistic Chapel of the Kirche am Hof in Vienna. *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*. Wien: Bundesdenkmalamt, **78**(1), 68-85. ISSN 0029-9626.

VERESS, Ferenc, 2021. The Dominicans and the Holy Blood: From Late Medieval Devotion to Baroque Piety. Cases in Austria, Hungary and Romania. *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*. Wien: Bundesdenkmalamt, **75**(3-4), 136-151. ISSN 0029-9626.

VUKOSZÁLYEV, Zorán, 2013, *Szerb ortodox templomépítészet Magyarországon* [Serbian Orthodox Church Building in Hungary]. Budapest: Terc Kiadó; Szerb Intézet. ISBN 978-963-9968-52-3.

WASSERMAN, Jack, 1983. Reflections on the Last Supper of Leonardo da Vinci. *Arte Lombarda*. Milan: Vita e Pensiero. Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, **66**(3), 15-34. ISSN 00043443.

WORTHEN, Thomas, 1996. Tintoretto's Paintings for the Banco del Sacramento in S. Margherita. *The Art Bulletin*. CAA-Taylor&Francis, **78**(4), 707-732. ISSN 00043079.

DESDE LA COCINA… MIRADAS BARROCAS. SEVILLA, M. XVII

FERNANDO QUILES*

Resumen: *El bodegón constituye un género artístico singular en el barroco sevillano, habiendo tenido una gran demanda en el conjunto de la sociedad del momento, ya fuera la élite como las familias más modestas. Y pese a ciertas reticencias o miradas críticas, fue objeto de tratamiento en los talleres de destacados pintores del momento.*

Palabras clave: *bodegón; cocina; cocinero; cocinera; pintura; barroco; mediados siglo XVII; Sevilla.*

Abstract: *The still life constitutes a unique artistic genre in the Sevillian baroque, having been in great demand throughout society at the time, whether it was the elite or the most modest families. And despite certain reluctance or critical views, it was subject to treatment in the workshops of prominent painters of the time.*

Keywords: *still life; kitchen; chef; cook; painting; Baroque; mid-17th century; Seville.*

La mesa ha sido objeto de innumerables representaciones en el barroco sevillano. No pocos pintores dieron curso a un sistema expresivo que extrajo de los márgenes o de la penumbra del cuadro objetos y enseres que ahora llegarían a protagonizarlo. Y con ellos experimentaron, desgranando elementos de muy diversa textura y forma, así las carnes como las verduras, las frutas o el pan figurarán en su natural «esplendor», entremezclados con platos, jarras, cubiertos y otros objetos asociados. Y con ello una rica gama de flores y plantas que permitirían verificar el sentido último de tales conjunciones materiales, que no era más que, en el sentir de algunos de los críticos de la época, captar la realidad en toda su perfección.

Y si la mesa permitió el juego compositivo, tan del gusto de destacados pintores, sin olvidar a alguna creadora de relevancia, también tuvieron su lugar algunos muebles para prolongar ese despliegue simbólico. Aparte de cuantos «actores» y «actrices» tomaron parte en este pequeño teatro. El carácter simbólico de este resorte expresivo me lleva a pensar que, por su comida, hablaba la sociedad del momento.

* Universidad Pablo de Olavide, Sevilla. Email: fquigar@upo.es. ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0946-3012.

1. DESDE LOS ENTES DE PODER: EL GUSTO, LA MESA, LA COCINA. EL GÉNERO PICTÓRICO. LA ESCUELA DE BODEGONISTAS

Valga como contexto una obra de referencia, la que pintaron Brueghel el Viejo y Rubens, como parte de la serie dedicada a los cinco sentidos (1617-1618), encargada por el archiduque de Austria. El *Sentido del gusto* se ha interpretado como manifestación del bienestar social generado por el buen gobierno y consecuentemente su pacífica secuela. Al fin este gobernante dio por asociar el disfrute en la mesa con la pacífica convivencia. Evidentemente, la abundancia de lo que en ella se disponía y la felicidad de los comensales lo dice todo. Y los pintores ejercieron como intérpretes. Sin negar que, en función del contexto, las lecturas que se hicieron de esta serie iconográfica pudieron divergir. Múltiples en el medio hispano, donde se jugó con las naturalezas muertas para enriquecer el relato[1].



Fig. 1. Pedro P. Rubens y Jan Brueghel el Viejo, 1618. *El sentido del gusto*
Museo del Prado, Madrid, n.º inv. P001397. Colección Museo del Prado. Dominio público

Incontables versiones de esta pintura hubo de repartirse por las casas de postín en la Sevilla de mediados el siglo XVII. Abundan las referencias documentales, relativas a bienes de difuntos o dotales. En el caso de la aportación de Isabel María de Torres y Mansilla, viuda del capitán Juan Esteban de Porras, como dote, al contraer

[1] A título de ejemplo valga el análisis de Daniel Aragó Strasser en su comentario a la magna exposición organizada en el Prado sobre esta temática. Especialmente se centró en el capítulo undécimo, sobre «España» y los cinco sentidos (Aragó Strasser 1997, pp. 248 y ss).

matrimonio de nuevo, figuran: «Cinco países de los cinco sentidos»[2]. Aunque no es casual que una parte de las series localizadas estuvieran agregadas al conjunto de bienes de individuos de otras nacionalidades. Caso del veinticuatro Francisco Antonio de Conique [Connick], propietario de una gran colección de pintura, de la que formaba parte el «lienzo de los sentidos»[3], o el contador Bartolomé Rodríguez (Rodrigues) de Melo, igualmente con abundantes obras, entre ellas «Çinco tablas de pintura de los Çinco sentidos con sus guarniçiones negras y doradas»[4]. E incluso Arnao Quin, cuya viuda, Sebastiana de Valdovinos, nos descubrió entre sus pinturas cinco cuadros pequeños «de los sentidos», e igualmente otro grande «de la sena del rrey Baltasar», al que me referiré más adelante[5].

2. EL ARTE DE COMER. LAS CENAS BÍBLICAS

El año pasado se exhibía en la Academia de San Fernando de Madrid —entre el 16 de noviembre y el 1 de diciembre— un conjunto de pinturas para celebrar *L'arte di mangiare*, que en su versión española fue *La comida en el arte*. Nos pone en relación arte y comida, en tanto que el primero se alía con la segunda para mostrar pasajes históricos que de ello tratan. Ello sin negar lo primero, que el buen hacer en la cocina genera arte.

Bien que en el mundo católico la mesa se asoció con la *Última Cena* y por ende la eucaristía. La *Cena del Señor* estuvo muy presente en las casas principales sevillanas. No pocas referencias he podido encontrar en los inventarios. En este sentido llamo la atención sobre una de las piezas que la marquesa de Villanueva del Río y de Coria





Figs. 2a y 2b. Bartolomé Esteban Murillo, 1650. *La Última Cena*. Sevilla, Santa María la Blanca
Fotografía del autor

[2] AHPS. PN, lib. 13003, fol. 1079-1084, ref. in 1080r; 8-V-1676.
[3] Un apellido originario de Amberes. AHPS. PN, lib. 10207, fols. 444-449, ref. in 446vto; 26-XI-1650.
[4] AHPS. PN, lib. 5583, fols. 581-583, cita en 582; 2-III-1649. En un estudio anterior, en que me ocupé de la «huella» portuguesa en Sevilla, consideré su nacionalidad lusitana (Quiles 2024, p. 56).
[5] AHPS. PN, lib. 3674, fols. 976-977, citas en 976; 25-VI-1648.

—también marquesa de Huéscar—, Ana Fernández de Velasco, dejó a su marido, Antonio Álvarez de Toledo, en su testamento de junio de 1654: «una santa berónica pintada en parte de los manteles en que cenó n^ro^ señor Jesu^pto^ la noche de la Cena», en una caja de oro esmaltada de azul. Una pieza singular propia de los tesoros artísticos y suntuarios de quienes integraban las élites sevillanas[6].

Pero no sólo la representación de Jesucristo con su acompañamiento tuvo su sitio en los hogares sevillanos, a través del lienzo pintado. También he podido localizar diversas citas a otro encuentro en torno a una mesa, con carácter sacro, *la cena del rey Baltasar*. Aparece, por ejemplo, en la morada del veinticuatro Clemente Ruiz de Salazar, alcalde mayor, quien habría fallecido en el verano de 1675. Vivía en las casas del Corzo, junto al colegio de Maese Rodrigo. En su nutrida colección, con abundante pintura profana —incluida la mitológica— y devocional, tenía un cuadro de tres varas «con la Cena del rey Baltasar», de marco dorado a listas[7]. Igualmente también se integró en el repertorio de Sebastiana de Chaves y Castilla, como refleja el inventario de 1679, haciendo juego con otros tres: *La cena del rey Baltasar*, *La conversión de san Pablo*, *La degollación de san Juan* y *Las bodas del gran Argriotedino*[8]. Y no olvido a quien fuera oidor de la Real Audiencia, Francisco de Mansilla y Lorenzana, que dejó al morir, en su morada de los Reales Alcázares, entre otras muchas piezas, una «lamina de la sena del Rey Baltasar»[9]. Y creo interesante añadir un tercer hito celebrativo, que también tiene sitio en las paredes de las casas sevillanas, *Las bodas de Caná*, del que se ha hallado noticia por mano de la viuda de Francisco de Conique, Antonia Antonio, en el inventario de noviembre de 1650: «vn lienço de las bodas de cana de galilea de dos ba^ss^ de ancho y mas de media bara de alto»[10].

No deja de ser sintomático del nuevo tiempo la presencia de este último tema en algunos espacios privados sevillanos, pues quien fuera uno de los grandes instigadores culturales de la época, Calderón de la Barca, le dedicó un auto sacramental en 1632, titulado sin más *La cena del rey Baltasar*. Al fin hablamos de una actividad festiva parateatral. Para otra ocasión dejo este correlato entre arte y teatro[11].

3. SERVIR LA MESA: COMO TRASUNTO PALACIEGO

Dicho queda: el trabajo en la cocina constituyó en sí mismo todo un arte creativo, por mano de cocineros y cocineras que pudieron hacer gala de su talento, con el aprovechamiento de los frutos y las carnes de la tierra y pronto de otros lugares,

[6] AHPS. PN, lib. 557, fols. 306-309, cita en fol. 308r; 12-VI-1654.
[7] AHPS. PN, lib. 13002, fols. 759-762, cita en 762vto; 20-IX-1675.
[8] AHPS. PN, lib. 13012, fols. 662-814, cita en 662vto; IV-1679. Todos ellos de 3 varas de ancho y valorados en 3.200 reales.
[9] AHPS. PN, lib. 6348, fols. 327-332, citado en 327r; 18-IX-1649.
[10] AHPS. PN, lib. 10207, fols. 444-449, citado en fol. 447r; 26-XI-1650.
[11] Para empezar recupero una referencia bibliográfica de sumo interés (Cabañero Sánchez 2016).

sobre todo de las Indias. Y no menos importante fue la tarea de compartirlo con los comensales, lo que exigió un especial talento comunicativo. O cuando menos una disciplina y una cortesía que se llegó a inculcar a través de manuales (Allard 1988, pp. 177-190). De 1614 es el texto de Miguel Yelgo de Vázquez, sobre el *Estilo para seruir a Príncipes, con exemplos morales para seruir a Dios* (Yelgo de Vázquez 1614)[12].

Y de él entresaco un pasaje sumamente explícito que valora el papel del cocinero:

> *Yo estoy bien con el Cocinero cuando es buen oficial, y el señor lo debe estar, pues es de quien cuelga el regalo del sustento del suyo, y así el Cocinero que guisa a gusto, y regalado, se ha de estimar, ya que no se le satisfaga con dinero, satisfágase con buenas palabras, y amorosas, dicha de manera que entienda que lo quieren bien* […] *porque hay muchos que por la menor palabra que el mayordomo les habla, buscan otra casa, que no tienen vergüenza de ir a conocer voluntades nuevas; hacerlo así, no es cosa de hombres de bien* (Yelgo de Vázquez 1614, fol. 140r).

Al fin: «El Cocinero no pretenda otra cosa, sino acertar a dar gusto a su amo, y con saber que le quiere bien el Señor, y que el mayordomo es su amigo» (Yelgo de Vázquez 1614, fol. 141vto).

En este tratado se muestra la estructura de gobierno y servidumbre de la mesa en palacio. Desde el camarero al mayordomo. Aparte se hacen las pertinentes indicaciones sobre cómo se ha de operar ante los comensales, así mostrándoles cómo cortar la carne. E incluso en la redondilla introductoria se le advierte al lector sobre el atuendo y la pose adecuada para cumplir con su servicio.



Fig. 3. Bartolomé Esteban Murillo, 1646. *Fray Francisco y la cocina de los ángeles*. París, Musée du Louvre, n.º principal MI 203. Dominio público

[12] *Vd*. Pérez Samper 2022, pp. 315-359; Pérez Samper 2019.



Fig. 4
Francisco de Zurbarán, hacia 1655. *San Hugo en el refectorio de los cartujos*. Sevilla, Museo de Bellas Artes, n.º inv. 174
Dominio público

Y volviendo sobre el título del libro, tan explícito que establece un vínculo entre el servicio al príncipe y a Dios, me viene a la memoria una de las mejores obras de Murillo, *La cocina de los ángeles* (1646), que reproduce el momento en el que un virtuoso fraile, el franciscano fray Francisco Pérez, entra en éxtasis en su cocina, dejando de lado su obligación para con la comunidad, lo que mueve a un grupo de ángeles que hubieron de sustituirle. Entre lo terrenal y lo celestial, y, por ende, la servidumbre monacal y la de los ángeles. El cocinero, a las órdenes del mayordomo y en cumplimiento de su cometido de atención a su señor (Angulo Íñiguez 1976, p. 175).

Contrapongo a este lienzo, elaborado para la Casa Grande de Sevilla, la invención de Zurbarán al representar a *San Hugo en el refectorio* (1655), para los cartujos de Santa María de las Cuevas y hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. La más austera representación posible del hecho en que la comunidad religiosa manifiesta su perpetua abstinencia de comer carne. Y el pintor acierta a retratar a los cartujo en un escenario en que contrapone la riqueza material y la austeridad gastronómica, y aun cuando falta la carne sobra la riqueza cerámica. Valga esta referencia para mostrar otra corriente de escuela, que se reforzó con la obra de su malogrado hijo, Juan de Zurbarán, sobradamente conocido por su aportación al género.

Pero, como dicho queda, el bodegón se compone tanto en la mesa del comedor como en la cocina. Y si Zurbarán se desenvuelve en el refectorio conventual, Murillo prefiere la cocina. Pero queda en manos del gran maestro, Velázquez, la composición



Fig. 5
Diego Velázquez, 1618. *Cristo en casa de Marta y María*. Londres, National Gallery, n.º cat. NG1375
Fotografía de Alonso Mendoza
Dominio público

más compleja, en la que igual se describe la cocina como la sala comedor. Así lo experimentó, tres décadas antes, en la obra *Cristo en la casa de Marta y María*. La cocinera joven instruida por una anciana tutora, cual mayordomo, dados los comensales que aguardan en la sala. Grandemente afectada por lo que ocurre del otro lado de la ventana, no puede ocultar su temor responsable mientras cumple con su tarea. Guiado por el Evangelio de San Lucas (cap. 10, vs. 38-42), que propone este acompañamiento de Cristo, aunque sitúa el encuentro en la intimidad de un recoleto espacio, al que se accede visualmente a través de la ventana de la cocina. En realidad la pintura flamenca ya había articulado este sistema representativo por mano de destacados artífices como Aertsen o Beuckelaer[13].

4. LA COCINA: UN ESPACIO SINGULAR

Un habitáculo que no falta en la casa, asociada a un patio y no lejos de la sala, donde se habilitaba la mesa para comer. Tenemos planos de época para ubicar ambos lugares. Es el caso de las casas principales de la calle Gallegos, que habían pertenecido al tesorero Diego de Yanguas, de las que el maestro Juan de Legarra hizo una traza:

> *Planta y pitipié de las casas de calle gallegos principales y accesorias de la dicha pía y hospitalidad de convalecientes que dejo en el hospital de la Sangre de esta ciudad de Sevilla el Tesorero Diego de Yanguas hecha la dicha planta pitipié por mi Juan de Legarra en 26 de junio de 1637*[14].

Por ella podemos ver un amplio comedor, que abría al patio. Desde el mismo se accedía a una gran sala, donde muy posiblemente hubieron de celebrarse algunas comidas familiares o encuentros sociales.

[13] Esta obra ha sido analizada en detalle en diversos trabajos, de los que destaco el de Moreno Mendoza 2004, pp. 117-130.
[14] ADPSE. *Cinco Llagas*, leg. 44,1637, publicado por Núñez-González 2018, pp. 595-604, Fig. 1.

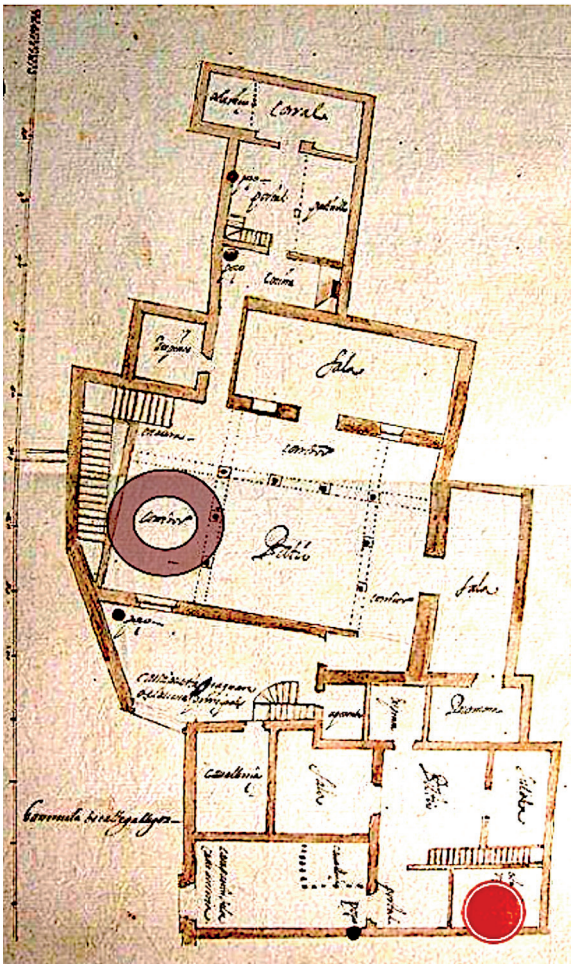


Fig. 6
Juan de Legarra, 26-VI-1637.
Planta y pitipié de las casas de la calle Gallegos que fueron de Diego de Yanguas.
ADPSE. *Cinco Llagas*, leg. 44,1637
Fotografía del autor

Las fuentes consultadas son generosas por cuanta información guardan en relación con los bienes domésticos, incluidos los de la cocina. Diego Vanderboort vivió en la calle conde Negro, en una casa con una cocina bien dotada (1649), pues tenía «dos escaños […] dos morrillos grandes de bronce […] dos ttiros de bronce pequeños». Y además: «una paila grande, dos morrillos de hierro, un perol grande, 3 ollas de cobre, una cazuela de cobre, un perolito y una cuchara grande y un casito de cobre, veinte platos de peltre grandes y pequeños, seis escudillas de peltre, una cantimplora de cobre con su cubeta de madera, «un escaparate de cosina», «un assador de rrueda flamenco, dos sartenes grandes y otra más pequeña, dos lebrillos verdes grandes, 50 toneles grandes, seis pipas viejas con arcos de hierro»[15]. No es caso singular, por

[15] AHPS. PN, lib. 5585, fols. 839-842; cita en 841r; 27-XI-1649.



Fig. 7
Rubens y Brueghel el Viejo, 1618. *El sentido del gusto*. Detalle. Madrid, Museo del Prado, n.º inv. P001397. Colección Museo del Prado. Dominio público

cuanto en la época muchas casas principales tenían este espacio densamente dotado de muebles y útiles para el servicio del mismo. Y de entre ellos habría que destacar el escaparate, un componente singular en algunas de las representaciones pictóricas más elaboradas, al dar mayor sentido doméstico a los elementos exhibidos. Muchos de ellos adquiridos en el extranjero, sobre todo Flandes. De esa procedencia era el que Vanderboort esperaba incorporar a sus bienes: «un escaparate que a benido de flandez que esta en el aduana que aun no sea despachado»[16]. Por su parte, el canónigo Cristóbal de Armijo prefirió «vn escaparate estranjero de Alemania»[17].

[16] AHPS. PN, lib. 5585, fols. 839-842; cita en 882r; 27-XI-1649.
[17] AHPS. PN, lib. 5589, fol. 497r; 1651.

5. LA COCINA SOBRE EL PAPEL, COMO ARGUMENTO ARTÍSTICO

Por un inventario de agosto de 1675 descubro que en las casas que fueron morada de Clemente Ruiz de Salazar, caballero de Santiago, veinticuatro y alcalde mayor, situadas en collación de santa María, que ya hemos visitado, había

> *doze paysitos de a dos tercias de largo de papelon sobre lienzo con sus marcos dado de negro* […] *ocho ramilleros de mas de dos tercias de largo con vastidor* […] *cinco fruteros con sus marquitos* […] *cinco payzes quadritos al temple* […] *dos laminitas finas payzes con sus marcos negros de a tercia de largo* […] *dos fruteros vn baso y vn razimo de vbas de a menos de media vara de largo* […] *dos paysitos de mas de media vara de largo con sus marquitos dorados* […] *vn quadrito de dos tercias en quadro esquinado vn niño con Vbas* […] *diez paysez ordinarios de mas de vara cada uno* […] *diez payzes de a vara ordinarios* […] *doze payzes de vatallas y nauegacion al temple de vara y media de largo* […] *vn quadro de vara y media con dos niños comiendo*[18].

Y además: «un paiz de cozina de vara»[19].

Y en el de Andrés de Cuéllar se mencionan nueve fruteros «y uno de cocina»[20]. Por su parte, el jurado Pedro Morera dejó unos bienes que se repartieron entre su esposa Francisca de Paredes y sus hijos. Ella se quedó con «un lienço de vna pintura de un cocinero»[21].

En 1654, el capitán Juan Antonio Romero recibió por dote de su mujer, Francisca Maldonado, hija del jurado Diego Maldonado Cogolludo, algunas pinturas, entre ellas: «vn quadro Pays de vna castañera» (50 reales) y un «quadro Pays de un cosinero» (40 r)[22].

Y por no alargar, me cabe recordar a Jerónimo Almonacid Spínola, que dejó al morir en abril de 1651, dentro de un nutrido lote de pinturas, «un quadro pintura de coçina mui biejo y anttiguo sin moldura […] otro lienzo biejo de uara de largo de vna cozinera […] quinçe figurones y Plattos de frutta de papelon pinttados para adorno de pattio»[23].

Apenas unos trazos para mostrar a la cocina como escenario, en que se exhibirían los elementos que dieron sentido a este género artístico, que la documentación de época agrega a la serie de referencia denominada «país». Así aparece como parte del

[18] AHPS. PN, lib. 13002, fols. 759-764, cita en fol. 762r; 16-VIII/20-IX/18-XI-1675.
[19] AHPS. PN, lib. 13002, fols. 762vto, cita en fol. 762r; 16-VIII/20-IX/18-XI-1675.
[20] AHPS. PN, lib. 12980, fols. 587-591, cita en 587vto; 1-IX-1667.
[21] AHPS. PN, lib. 557, fol. 417; 2-VII-1654.
[22] AHPS. PN, lib. 4444, rexº 22, s. fol.; 1654.
[23] AHPS. PN, lib. 17015, fols. 94-105, citas en 97vto/98vto; 15-IV-1651.

rico capital artístico del contador Bartolomé Rodrigues de Melo, tal como refiere su hermano, el capitán Juan de Melo, a través del inventario de sus bienes[24].

Junto a «quatro fruteros», «vn lienço pays de un tiempo», «vn pays», «otra tabal de vn pays», «tres fruteros pequeños», «dos payses flamencos», «treçe países», «diez y seis payses chiquitos», «quatro ramilleteros de pintura», «quatro láminas quadradas de países», «otra tabla de vn pais de ybierno», «vna tabla de vn bogdegon pintado» «vn país, pintada en él vna cocina».

6. COCINEROS Y COCINERAS

Tras el desbroce de una parte de las fuentes documentales he podido localizar diversas manifestaciones artísticas que sitúan al cocinero o a la cocinera protagonizando la representación (Hervás Crespo 2017, pp. 445-466). El jurado Pedro Morera dejó a su muerte, tal como su viuda Francisca de Paredes recordó, «un lienço de vna pintura de un cocinero»[25] (Ruiz López 2025, pp. 751-771).

También encontramos referencias de ello en la almoneda del presbítero Jerónimo Almonacid. En este caso dos piezas, vendidas a muy bajo precio. Primero «un lienço de una coçinera muy viejo e roto» que adquirió Dionisio de la Cueva por 10 reales, y segundo, «un cuadro de cocina, muy viejo», que pasó a Francisco Fernández por 4 reales[26].

No es meramente decorativa la pintura con cocinero o cocinera en el barroco sevillano. Conceptuar el lugar de privilegio que ocupa, entre las obras de arte de las casas principales sevillana, requiere un espacio que ahora no tengo. De momento quisiera significar dos detalles. Primero, el que una de las representaciones más relevantes se encuentra, como dicho queda, en el Palacio Arzobispal, inserto en el repertorio decorativo de la techumbre de la galería del Prelado, que evidentemente conecta con la sala principal, en cuya configuración hubo de intervenir el arzobispo Fernando Niño de Guevara a partir de 1603, cuando ocupó la sede sevillana[27]. A propósito del encargo, cabría volver sobre la posible intervención de Antonio Mohedano en las orlas para pintar vegetales, frutas y pájaros, lo que se ha considerado como la más temprana versión de naturaleza muerta conocida en Sevilla[28].

Y de otro lado, quiero recordar que el lienzo de la cocinera, que pintó el murillesco Juan Simón Gutiérrez, fue adquirido por la reina Isabel de Farnesio durante el Lustro

[24] AHPS. PN, lib. 5583, fol. 582.
[25] AHPS. PN, lib. 557, fol. 417; 2-VII-1654.
[26] AHPS. PN, lib. 17026, fols. 268-272, cita en 297vto.; 3-V-1654.
[27] Como «Escena de cocina» aparece recogido en una destacada monografía, combinando con los demás cuadros de la galería, en que figuras *Las cuatro estaciones* y *Los cuatro elementos*, además de una cenefa de frutos y aves. Cf. (Valdivieso y Martínez del Valle 2020, pp. 138-158).
[28] Pérez Sánchez 1983-1984 sugirió que estas orlas pudieron haber sido pintadas por Mohedano; un aserto que fue seguido por Cherry 1999, pp. 28-30; Valdivieso 2003, p. 111; Valdivieso y Martínez del Valle 2020, p. 19.



Fig. 8
Juan Simón Gutiérrez, 2.ª mitad siglo XVII. *La cocinera*. Madrid, Museo del Nacional del Prado, n.º cat. P001007. Colección Museo del Prado Dominio público

sevillano, para acabar colocándolo en su dormitorio del palacio de La Granja. Un hecho altamente significativo que pone de relieve el particular gusto de la reina, quien igual consideró la calidad del pincel, como la significación de lo representado.

El que sirva en la cocina una esclava, como Velázquez tuvo a bien mostrar, fue algo habitual. Aun cuando en el caso del maestro pintor pudo manifestar su afecto hacia la joven, pues por su trayectoria personal tenemos claro que lejos de aminorar a quien tenía a su lado, quiso mostrarla y cuasi inmortalizarla, como si de un retrato se tratara. Aunque no niego que la retratada posa como un elemento más de la composición. Al fin con ello cumplía con otro principio que su suegro, Francisco Pacheco, resaltó en su *Arte de la Pintura*, al haber atribuido a este género valores que lo hicieron dignos de ser muy estimados: «Pues que, los Bodegones no se deben estimar? claro está que sí, si son pintados como mi yerno los pinta […] Cuando las figuras tienen valentía, dibujo i colorido, i parecen viuas, i son iguales a las demás cosas del natural, que se juntan en estas pinturas que avemos dicho, traen sumo onor al Artifice» (Pacheco 1990, p. 519). En todo caso, tal como se ha comentado, Velázquez, como hombre de su tiempo, no pudo sustraerse a los cambios se produjeron en este contexto por mano de individuos como el arzobispo Castro y Quiñones, quien tuvo una actitud benefactora al menos hacia esta población negra, a la protegió y apoyó como parte de su comunidad, defendiendo ante todo «que ninguno de los Negros […]

carezca del sagrado Bautismo» (Fracchia 2014, p. 29)[29]. Este destacado prelado pudo jugar un papel determinante en la relación de la sociedad con la población esclava. Al fin, tal como los documentos dejan entrever, los sevillanos lejos de ser insensible a lo vivido por esta comunidad llegó a mostrarle incluso apego. Las fuentes son generosas con respecto a la manifestación de los afectos hacia su servidumbre negra, mulata o blanca. De entre esas innumerables citas me quedo con la que figura en el testamento del clérigo presbítero Enrique Suárez, dictado en pleno contagio de peste. Pues tuvo una sensible consideración hacia su esclava Esperanza: «Yten mando que a esperança mi esclava la tengan en cassa mis herederos mientras fuere viva, y la agan buen tratam^to^. dandole lo neçessario por quanto nos ha criado a todos y le devemos tener mucha amistad». Le debemos […] mucha amistad[30]. Sobran los comentarios. Y así el ahorramiento fue una práctica generalizada por vía de testamento, como testimonio de un acto de generosidad hacia una «servidumbre fiel».

Y en ese contexto se produce el ingreso de no pocos libertos en el mundo de la cocina, algunos percibiendo las debidas remuneraciones, bien que fuera por vía testamentaria, como dispuso antes de morir el capitán Gaspar Gutiérrez Arias, en junio de 1658, que reservó de sus capitales trece pesos para que se «le pague a la morena coçinera por 74 dia» de trabajo[31]. Y no fueron pocos quienes se emplearon en las cocinas de las embarcaciones de largos itinerarios, como los numerosos esclavos o libertos que se enrolaron en la flota de Indias como cocineros. Valga un caso, el de Pedro de Santa Cruz, «de color moreno», vecino de Vera Cruz y natural de la isla de la Palma. Era libre, como sus padres lo fueron. Y ejerció como cocinero del capitán Pedro de Figueroa, yendo a las Indias desde Canarias. Y así lo expone en escritura notarial: «Yo he hestado y estoy libre y en esta posesion y rreputasion he usado de mi persona asiendo diferentes Biaxes a las yndias con plasa de cosinero y en otros esersisios de mas de dies y seis años a esta parte»[32].

Dicho queda que Pacheco tuvo una clara opinión con respecto a este género artístico, preguntándose ante todo: «¿los Bodegones no se deben estimar?» Respondiéndose que sí, sin dudarlo, «si son pintados como mi yerno los pinta», por imitación del natural. Pues «cuando las figuras tienen valentía, dibujo i colorido, i parecen viuas, i son iguales a las demás cosas del natural, que se juntan en estas pinturas que avemos dicho, traen sumo onor al Artífice». De manera en tanto fueran capaces de desarrollar semejante capacidad narrativa —texturas, luces y composición— habría de estimárseles. Ello es justamente lo que en su sentir artístico la escuela sevillana manifiesta en la explosión barroca de mediados de siglo. Articulando un sistema

[29] Así figura en el título de una *Intrucción* que publicó en 1614.
[30] AHPS. PN, lib. 7011, fols. 676-680, cita en 679r; 27-IV-1649.
[31] AHPS. PN, lib. 3697, fol. 10-13, cita en 10vto; VI-1658.
[32] AHPS. PN, lib. 16355, fol. 246; VIII-1654.



Fig. 9
Pablo de Céspedes, c. 1595. *La Santa Cena*. Córdoba, Mezquita-Catedral
Dominio público

expresivo que atiende a cuanto la sociedad demanda en ese tiempo. El propio Pacheco es claro al respecto, al añadir a lo dicho anteriormente, que «por pintar un cordero no pinte (como algunos) un gato, ò un perro: i estas no son cosas que se hazen bien de pratica, sopena que a de recurrir a las pinturas del Basan, excelente ombre en esta parte, i tan excelente, que a veces es mas seguro imitar sus animales, que el Natural, por tenerlos reduzidos a una manera fácil i pratica» (Pacheco 1649, p. 427). Detrás de esos comentarios late cierta inquietud, por efecto de la desazón que cunde entre determinados sectores de la sociedad, al respecto. Por ello mismo pudo recordar el episodio bufo protagonizado Pablo de Céspedes, en relación con el cuadro de la *Santa Cena* de la Catedral cordobesa, pues quienes lo veían en su taller, antes de entregarlo, «celebravan mucho un vaso que estaba pintado en ella, sin atender a la valentía de lo demás. I viendo que se les iban los ojos a todos a aquel juguete, enfurecido daba vozes a su criado: Andres, bórrame luego este jarro, i quitamelo de aquí. Es posible que no se repare en tantas cabeças i manos, en que è puesto todo mi estudio i cuidado, i se vayan todos a esta impertinencia?» (Pacheco 1649, p. 431).

Pacheco tuvo en su yerno un discípulo aventajado, del que ya hemos visto cómo celebró sus bodegones, pero también fue pupilo suyo Herrera el Viejo, quien igualmente manifestó su gusto por el bodegón, tal como comenta Palomino, al decir que tuvo un «singular gusto en pintar bodegoncillos con diferentes baratijas de cocina, hechas por el natural, con tal propiedad, que engañan» (Palomino 1797, II, p. 468).

Está claro que a la cabeza del taller sevillano se movieron quienes de un modo u otro manifestaron cierto gusto por el género. Y en cierto modo fueron los impulsores de la notable irrupción del género en el barroco que explosiona a mediados de siglo. Lo que ocurrió por el papel jugado por la clientela, a cuya demanda los productores

supieron responder. Que, a pesar del éxito en tienda, no logró el parejo reconocimiento de la crítica. Quizás igualmente pudo pesar la negativa opinión de quienes se situaron a la vanguardia del pensamiento artístico, como Carducho que no mostró ningún aprecio por otra manifestación de la pintura de costumbre. Así lo expresó a través de sus *Diálogos*, descalificándola por sus «bajos y vilísimos pensamientos […] sin más ingenio ni más assunto, de averle antojado al pintor retratar cuatro pícaros descompuestos y dos mujercillas desaliñada»[33].

El término «bodegón» ya había sido definido por Covarrubias (1611), repitiéndose en la documentación manejada, junto con los «floreros» y «ramilleteros», que sirvieron incluso para celebrar a las santas imágenes mediante las «guirnaldas»; además de las «cocinas», con los «cocineros» y las «cocineras». Y con todo ello el genérico concepto de «país», que igualmente se utilizó en alusión tanto a las naturalezas muertas como a «las vivas» o paisajes.

7. REFERENTES CLAROS EN LA ESCUELA DE HERRERA EL VIEJO

Y vuelvo sobre Herrera el Viejo para situarlo en cierto modo a la cabeza de esta corriente creativa que dio crédito al bodegón. Puede que no se haya distinguido por la incorporación de estas «naturalezas muertas» en su pintura, pero evidentemente en su taller hubo de manifestar de algún modo el gusto por esta producción. En la década de 1640 se sitúan múltiples obras de esta temática, por mano de diversos artistas que se vincularon con Herrera. Así por ejemplo habría que considerar el papel jugado por sus hijos, con su apellido y sendos apodos «el Mozo» y «el Rubio». Palomino valoró la obra de Herrera el Rubio, quien murió joven, frustrando un itinerario que se prometía brillante: «y llegó á hacer grandes progresos en la pintura, particularmente en bodegoncillos, bambochadas y otras cosas de graciosa invención» (Palomino, II, pp. 272-273).

Herrera, el Mozo se movió entre Roma y Madrid. En la primera estuvo varios años «perfeccionándose en la pintura», como recuerda Palomino, y cultivando el bodegón de peces que le valió el sobrenombre de «el español de los peces». En ello manifestó su «gran genio; y especialmente con algunos pescados, hechos por el natural […] llegó a tan superior excelencia en estas travesuras que mereció en Roma ser conocido con el nombre de il spagnolo degli pexe» (Navarrete Prieto 2023, p. 111). La documentación romana respalda esta generalizada opinión. En el inventario de los bienes del duque de Bracciano, de mayo de 1656, figuran «un quadro di tela da testa

[33] Mucho y bueno se ha publicado sobre el tema. Por no extender mucho esta presentación me remito a la síntesis de Sáez Olivares, claramente representativa (Sáez Olivares 2018).

con certi pesci dello Spagnolo», «Un quadro di pesci dello Spagnolo» y «Un quadro di pesci grandi di p. mi 6 senza cornice dello Spagnolo» (Navarrete Prieto 2023, p. 29).

En el caso de Baltazar Gomes, que también se formó en el taller del viejo Herrera, hay que estimar, no sólo su producción en este género, sino también su magisterio, que hizo de su hija Josefa de Óbidos su más destacada discípula. Ella hizo mérito como bodegonista, con obras en las que manifiesta sus vínculos con la escuela sevillana, un bagaje que algo le valió a Josefa para acabar siendo la «inventora» del barroco portugués[34].

Se da por seguro que Francisco Barranco también estuvo en Madrid, donde inició su camino artístico de la mano de Antonio de Pereda, y, tal vez, de la de un discípulo de Velázquez, Francisco Palacios, nutriéndose tanto de «la densa textura» del primero, como del «estilo deshecho y atmosférico» velazqueño, del segundo (Pérez Sánchez 1999, pp. 171-173). Recientemente se ha podido documentar que a principios de enero de 1624 ingresó en el taller de García Salmerón, donde estuvo ocho años[35]. Según la noticia proporcionada por Ceán Bermúdez, en torno a 1646 residía en Sevilla, «donde hay firmados de su mano varios bodegoncillos, que están pintados con verdad y buen colorido» (Ceán Bermúdez 1800, p. 93). Incluso se ha podido localizar documentos que orientan la presencia de tres bodegones en una casa sevillana[36]. Los «tres [bodegones] de mano de francº barranco», que tuvo en su dote Ana de Cariaga, donde también figuran otros «tres bodegones de mano de franº de herrª» y algunas obras más de Zurbarán[37].

Y no concluye aquí la nómina de quienes ejercieron como bodegonistas. Dejo para el final a un maestro desconocido y del que tan sólo tengo un documento que es sobradamente explícito para permitirme situarlo en la nómina de los maestros del bodegón, Domingo Martínez. Apenas un registro documental nos alumbra su existencia, el inventario de sus bienes. Todo indica que falleció de manera inesperada y hubo de ocuparse de poner orden en sus asuntos un individuo que bien pudo ser vecino o amigo, pero cuando menos le tuvo alojado en su casa. Era Antonio de Ribera, tratante en vino, que vivía en la costanilla de san Isidoro. No parece que pariente alguno acompañara a Martínez en su agonía final, por lo que fue su anfitrión quien se ocupó de compendiar el conjunto de sus bienes. De entre ellos una importante colección de pinturas (una parte en el taller), de entre las que extraigo «dos quadros de cozina de a bara y mª y otro de bara y quarta». Y, además, «otro de cozina de a vara y quarta», así como «otros dos de cosina pequeños». Y otros que posiblemente

[34] Tal como se puso de manifiesto en la exposición organizada en 2015 en el Museu Nacional de Arte Antiga, en Lisboa. Catálogo: *Josefa de Óbidos…* 2015; Ripollés 2023, p. 66.

[35] Tenía 15 años. Su padre, Gonzalo Barranco, procedía de Cuenca (Casal Valencia 2022, pp. 247-258).

[36] Aluden a las obras de Barranco en colección sevillana de 1650 Jordan y Cherry 1995, p. 195, nota 6.

[37] AHPS. PN, lib. 3678, fols. 248-252, referencia en fol. 249vto, 1650. Ella era viuda del cirujano Bartolomé Mexía, contrayendo entonces matrimonio con el platero de oro Alonso Rodríguez Canillo.

estaban por acabar, «dos quadritos países» y «dose quadritos de láminas redondas de a medio pintar»[38].

Aun cuando no conocemos estas obras, o al menos no las tenemos identificadas, la nota documental nos vuelve a situar en la década del cuarenta, del siglo XVII, un momento singular en la evolución del arte pictórico sevillano, que tendrá su continuidad en los cincuenta, cuando la Academia de la Lonja ejerza su labor en la concreción del nuevo espíritu creativo de la escuela. Velázquez pudo ejercer como impulsor de ese cambio que facilitó el arranque de un nuevo camino creativo. El conocimiento de esta obra habría contribuido a la fijación de esa temprano florecimiento del género, al que se sumaron otros maestros como Pedro de Camprobín, más dedicado a las «florituras», o Antonio Hidalgo, condiscípulo del anterior en la Academia, apenas conocido por referencias de Viñaza (Sánchez López 2008, cap. 1). Igualmente habría que considerar otro artífice, más dado al arte floral, Luis de Silva (Gestoso y Pérez 1899-1909, II, p. 105; Cherry 1999, p. 269, nota 55)[39]. Por no repetir los nombres de los pintores arriba citados.

Consumo Artístico

Definitivamente, hubo un gran consumo en la sociedad sevillana de bodegones. Entre las élites y cuantas familias tuvieron espacio disponible para su exhibición en sus casas. Era un «producto» artístico con enormes ventajas expositivas, al contrario de otros con más ajustado encaje en el hogar.

El patio, que constituía un espacio de sociabilidad muy marcado en la casa principal, sirviendo para el despliegue de numerosas pinturas, todas conformando series. Siendo el bodegón uno de los principales argumentos adoptados para la configuración del ornamento del lugar. Recuperando la referencia documental, relativa a la casa de Almonacid eran quince piezas, con los «platos de fruta […] pintados para adorno del patio». Justamente por las mismas fechas, 1649, Tomás Yepes pintó un conjunto de cuatro bodegones, con las frutas expuestas en un espacio natural y no la cocina (*Incólume* 2015; Pérez Sánchez y Navarrete Prieto 1995). El que tengan formato circular permitiría conectar esa serie con las que por entonces se está disponiendo en estos ámbitos abiertos de las casas principales sevillanas.

Algunos bodegones ingresaron en el espacio interior de la casa, sobre todo en lugares de difícil aprovechamiento en el uso de otro tipo de pintura. Y así no resulta raro encontrar referencias documentales como «dos fruteros grandes pª sobreuentana, originales», que formó parte del lote de obras entregada por el contador de la catedral, Andrés Ortiz, a su hija Francisca, para servicio de la casa que va a ocupar tras casarse[40].

[38] AHPS. PN, lib. 1815, fols. 959-970; 9-XII-1655. Falleció el 8 de diciembre de 1655.
[39] Parece que fue hijo de un pintor homónimo gran especialista en la pintura de floreros.
[40] AHPS. PN, lib. 5585, fols. 727-730, cita en 729r; 10-VII-1649.

Al fin la clientela condicionó la producción de los talleres artísticos. Su gran demanda motivó a no pocos artistas a pintar bodegones e incluso a favorecer la importación de los creados en otros centros artísticos. Dentro de esta clientela se encuentra quienes, por razones diversas, como el hecho de ser de naturaleza extranjera, consumieron pintura de importación, sobre todo flamenca. Y entre ellas ocupaba un lugar destacado esta pintura. Caso de Inés Blandón, que recibió de sus padres, entre otros bienes «seis frutteros de flandes nueuos», al tiempo que «seis quadros de deuoçion vsados»[41]. O más representativo el de Diego de Coques (Cock), quien al morir dejó a sus herederos, en abril de 1649, entre otras obras de arte «seis ramos de flores de flandes, con sus harras dorados y plateados»[42]. Evidentemente, se trataba de un individuo que arraigó en Sevilla, aunque se le señala como lugar de nacimiento Amberes (Abadía Flores, 2006-2007, p. 124)[43]. La muestra de obras de esa procedencia hubo de ser amplia y consiguientemente su trascendencia en el medio artístico local.

Mercaderes y clérigos gozaron con estos repertorios pictóricos, tanto como los agentes de la flota de Indias y no pocos miembros de la nobleza. Arriba me he movido por los domicilios del capitán Porras, el oidor Francisco de Mansilla, el alcalde mayor Ruiz de Salazar, la marquesa de Huéscar o los mercaderes, originarios de otras naciones, Conique, Melo o Quin. Apenas un esbozo de la información que estoy pudiendo reunir para mi estudio sobre consumo de obras de arte en los hogares de la Sevilla de mediados del XVII[44]. Donde me adentro en las moradas de otros relevantes individuos, como el canónigo Jacinto Ibáñez de la Cuesta, que era natural de Ocaña, quien regaló a su compañero de cabildo Andrés de León y Ledesma, «dos fruteros en que estan vnos melones y una sendia»[45]. O como el médico Juan Bautista de León, que tuvo en su domicilio, aparte de las habituales pinturas de devoción, «seis fruteros de bodegones de a vara de alto»[46]. También es de considerar el repertorio artístico que se distribuyó por la casa de un importante comerciante vasco, fuertemente vinculado a las Indias, Santiago de Curucelaegui, en el que destaco «veinte y ocho quadros de Payseria bodegones y quatro tiempos del año los dies y ocho de a mas de vara y media y los dies pequeños de los corredores del patio maltratados»[47] (Quiles 2019, pp. 58-63). Incluso, por completar esta muestra,

[41] AHPS. PN, lib. 545, fols. 424-425, citado en fol. 425r; X-1650.
[42] AHPS. PN, lib. 11042, fols. 73-78, cita en 74v; 26-IV-1649. El testamento es del 11 de abril, aunque pudo haber fallecido meses antes. En un estudio sobre los flamencos en Sevilla se adelanta al año anterior.
[43] Diego Cock (Coque) fue cónsul de la nación flamenca.
[44] No generalizo con el término «coleccionismo», cuando en muchos casos se sobreentiende, a partir de los documentos, que simplemente se acopian bienes artísticos al igual que suntuarios. Próximamente publicaré mis conclusiones al respecto en *Signos de calientan paredes. Obras de arte en los hogares sevillanos a mediados del siglo XVII (1649-1660)*.
[45] AHPS. PN, lib. 12982, fol. 700; 23-V-1668; libro II.
[46] AHPS. PN, lib. 545, fols. 857-858, cita en 857r; 31-XII-1650. Así figura en el inventario realizado al cuidado de su viuda, Inés de Canales, el último día de 1650.
[47] AHPS. PN, lib. 10287, fols. 1298-1329, cita en 1299vto; 3-X-1684.

también visito la casa del veinticuatro Luis de Medina Orozco e Isabel de Sandier, donde se disponía una larga serie de obras en que se incluía un importante lote de «países»: «Lo primº ocho quadros grandes Payses de alemania con sus guarniçiones doradas y labradas», «otro Lienço pays largo para sobre puerta» y «doçe liensos medianos de los traxes de todas las naciones con sus marcos barnisados». Siendo, para mejor encajar en tan rica pinacoteca «tres liensos de tres bodegones de diego belasques»[48]. Se adivina un sentimiento de orgullo al poseer estos Velázquez, como podría confirmarse por el hecho de que una década más tarde, en la partición de los bienes del difunto Medina, volviera a mencionarse los «tres lienços de tres bodegones, pintª de Diego Velazquez apreciados» [nada menos que] «en nobecientos rreales». Eran frutas las representadas, tal como se comenta a continuación, en relación a otras piezas: «Seis lienços de frutas diferentes q los de arriua y de otro maestro». Y a ello cabría añadir la referencia a la otra de otro maestro relevante: «dos lienços de dos Domingos de quaresma de rroelas con sus marcos barniçados de negro y dorados», valorados nada menos que en 600 reales[49]. Evidentemente, la sociedad sevillana del momento, más allá de lo representado en los cuadros que acopia, estima a sus creadores, poniendo de manifiesto en la documentación sus nombres y obras. Una cuestión que me lleva insistir sobre la importancia del mercado y trasiego de bodegones en la época estudiada.

En conclusión, el bodegón estimuló la inventiva, permitiendo a no pocos artistas experimentar en técnica y composición, sin temor a hacer lo impropio, dada la temática, no sacra. Por ello se convirtió en laboratorio creativo de este explosivo barroco de mediados de siglo (Valdivieso 2022).

FUENTES ARCHIVÍSTICAS

Archivo Histórico Provincial de Sevilla, sec. *Protocolos Notariales*

AHPS. PN, lib. 545, fols. 424-425, citado en fol. 425r; X-1650.
AHPS. PN, lib. 545, fols. 857-858, cita en 857r; 31-XII-1650.
AHPS. PN, lib. 557, fols. 306-309, cita en fol. 308r; 12-VI-1654.
AHPS. PN, lib. 557, fol. 417; 2-VII-1654.
AHPS. PN, lib. 1815, fols. 676-683, cita en 677r; 3-XI-1655.
AHPS. PN, lib. 1815, fols. 959-970; 9-XII-1655.
AHPS. PN, lib. 3674, fols. 976-7, citas en 976; 25-VI-1648.
AHPS. PN, lib. 3678, fols. 248-252, referencia en fol. 249vto; 1650.
AHPS. PN, lib. 3697, fol. 10-13, cita en 10vto; VI-1658.
AHPS. PN, lib. 3707, fols. 786-799, citado en 791r.; V-1664.

[48] AHPS. PN, lib. 1815, fols. 676-683, cita en 677r; 3-XI-1655. Habría que confiar en la referencia dada por el escribano. El lote de pinturas permite confiar en tan relevante presencia, que no fue única, puesto que también se menciona «dos liensos de dos domingos de quaresma de Roelas».
[49] AHPS. PN, lib. 3707, fols. 786-799, citado en 791r; V-1664.

AHPS. PN, lib. 4444, rexº 22, s. fol.; 1654.
AHPS. PN, lib. 5583, fols. 581-583, cita en 582; 2-III-1649.
AHPS. PN, lib. 5585, fols. 727-730, cita en 729r; 10-VII-1649.
AHPS. PN, lib. 5585, fols. 839-842, cita en 841r; 27-XI-1649.
AHPS. PN, lib. 5585, fols. 839-842, cita en 882r; 27-XI-1649.
AHPS. PN, lib. 5589, fol. 497r; 1651.
AHPS. PN, lib. 6348, fols. 327-332, citado en 327r; 18-IX-1649.
AHPS. PN, lib. 7011, fols. 676-680, cita en 679r; 27-IV-1649.
AHPS. PN, lib. 10207, fols. 444-449, citado en fol. 447r; 26-XI-1650.
AHPS. PN, lib. 10287, fols. 1298-1329, cita en 1299vto; 3-X-1684.
AHPS. PN, lib. 11042, fols. 73-78, cita en 74v; 26-IV-1649.
AHPS. PN, lib. 12980, fols. 587-591, cita en 587vto; 1-IX-1667.
AHPS. PN, lib. 12982, fol. 700; 23-V-1668; libro II.
AHPS. PN, lib.13002, fols. 759-762, cita en 762vto; 20-IX-1675.
AHPS. PN, lib. 13002, fols. 759-764, cita en fol. 762r; 16-VIII/20-IX/18-XI-1675.
AHPS. PN, lib. 13002, fols. 762vto, cita en fol. 762r; 16-VIII/20-IX/18-XI-1675.
AHPS. PN, lib. 13003, fol. 1079-1084, ref. in 1080r; 8-V-1676.
AHPS. PN, lib. 13012, fols.662-814, cita en 662vto; IV-1679.
AHPS. PN, lib. 16355, fol. 246; VIII-1654.
AHPS. PN, lib. 17015, fols. 94-105, citas en 97vto/98vto; 15-IV-1651.
AHPS. PN, lib. 17026, fols. 268-272, cita en 297vto; 3-V-1654.

Archivo de la Diputación Provincial de Sevilla

ADPSE. *Cinco Llagas*, leg. 44,1637.

BIBLIOGRAFÍA

ABADÍA FLORES, Carolina, 2006-2007. *Los flamencos en Sevilla en los siglos XVI-XVII*. Tesis de licenciatura, Universidad de Gante.

ALLARD, Jeanne, 1988. La cuisine espagnole au Siècle d'Or. *Mélanges de la Casa de Velázquez*. (24), 177-190.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, 1976. Murillo: Fray Francisco y la cocina de los ángeles del Museo del Louvre y los Dos franciscanos del Museo de Ottawa. *Archivo Español de Arte*. **49**(194), 175.

ARAGÓ STRASSER, Daniel, 1997. Los Cinco Sentidos – en el Museo del Prado. *Locvs Amoenvs*. (3), 241-252.

CABAÑERO SÁNCHEZ, Patricia, 2016. *Relaciones de sucesos, fiesta cortesana y literatura con motivo de la boda de Carlos II con María Luisa de Orléans, 1679* [en línea]. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid [consult. 2025-07-19]. Disponible en: https://docta.ucm.es/entities/publication/5ddb65e5-d73a-4cd1-87dc-5f3cc3b34464.

CASAL VALENCIA, Sonia, 2022. Francisco Barranco y Jusepe Martínez, dos discípulos del pintor conquense Cristóbal García Salmerón. *Norba. Revista de Arte*. (XLII), 247-258.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan A., 1800. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Real Academia de San Fernando, vol. I, p. 93.

CHERRY, Peter, 1999. *Arte y Naturaleza: el bodegón español en el Siglo de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

FRACCHIA, Carmen, 2014. La mulata, de Velázquez. En: Aurelia MARTÍN CASARES, y Rocío PERIÁÑEZ GÓMEZ, eds. *Mujeres esclavas y abolicionistas en la España de los siglos XVI al XIX*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, pp. 17-32.

GESTOSO Y PÉREZ, José, 1899-1909. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII*. Sevilla: Andalucía Moderna, vol. II.

HERVÁS CRESPO, Gonzalo, 2017. «Bodegones habitados»: mercados, cocinas y despensas en la pintura española del siglo XVII. En: María del Amor RODRÍGUEZ MIRANDA, y José A. PEINADO GUZMÁN, eds. *El Barroco: Universo de experiencias*. Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, pp. 445-466.

Incólume. Bodegones del Siglo de Oro. Textos de Antoni MARÍ, Francesc QUÍLEZ CORELLA, y Juan YEGUAS GASÓ. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2015. Catálogo de la exposición comisariada por Joan YEGUAS y exhibida entre el 9-X-2015 y el 28-II-2016.

Josefa de Óbidos e a invenção do Barroco português. Coord. Anísio FRANCO, et al. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.

JORDAN, William, y Peter CHERRY, 1995. *Spanish Still-Life from Velazquez to Goya.* London: National Gallery.

MORENO MENDOZA, Arsenio, 2004. Cristo en casa de Marta y María de Velázquez, una interpretación carmelita. *Cuadernos de arte e iconografía.* **13**(25), 117-130.

NAVARRETE PRIETO, Benito, 2023. Francisco de Herrera el Mozo y el Barroco total. En: Benito NAVARRETE PRIETO, ed. *Herrera el Mozo y el Barroco total.* Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 15-46.

NÚÑEZ-GONZÁLEZ, María, 2018. La representación gráfica de la casa en Sevilla en los siglos XVI y XVII. En: Carlos L. MARCOS ALBA, et al., eds. *De trazos, huellas e improntas. Arquitectura, ideación, representación y difusión*. Alicante: Universidad, vol. I, pp. 595-604.

PACHECO, Francisco, 1990. *Arte de la Pintura*. Madrid: Cátedra.

PACHECO, Francisco, 1649. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla: Simón Faxardo.

PALOMINO, Antonio, 1797. *El museo pictórico y escala óptica.* Madrid: Imprenta Sancha.

PÉREZ SAMPER, M. de los Ángeles, 2022. Estilo de servir a príncipes. La cocina y la mesa de un grande de España en el siglo de Oro. *Trocadero. Revista del Departamento de Historia Moderna, Contemporánea, de América y del Arte*. (12-13), 315-359.

PÉREZ SAMPER, M. de los Ángeles, 2019. *Comer y beber. Una historia de la alimentación en España*. Madrid: Cátedra.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., 1999. Dos bodegones de Francisco Barranco. *Archivo Español de Arte*. **LXXII**, (286), 171-173.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., 1983-1984. *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*. Madrid: Museo del Prado.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., y Benito NAVARRETE PRIETO, 1995. *Thomas Yepes*. Madrid: Fundación Bancaja.

QUILES, Fernando, 2024. La huella indeleble Portugueses en la Sevilla del barroco. En: Sílvia FERREIRA, ed. *Confluências artísticas na cultura Iberoamericana (1600-1850). O mundo de Robert C. Smith (1912-1975)*. Sevilla; Santiago de Chile: Eds. UAC; Enredars-UPO, pp. 45-76.

QUILES, Fernando, 2019. Hijos de la mar y comerciantes de Indias. Bienes artísticos en casa de los Cruzelaegui (Sevilla, m. XVII). *Cuadernos de los amigos de los Museos de Osuna.* (21), 58-63.

RIPOLLÉS, Carmen, 2023. Forjando una identidad: autoimagen y conciencia artística en los primeros grabados de Josefa de Óbidos. *Anuario del Dpto. de Historia y Teoría del Arte*. **35**, 65-88.

RUIZ LÓPEZ, María Pilar, 2025. «La cocinera»: Análisis de una pintura singular en la representación de la mujer en el Barroco español. *Hipogrifo*. **13**(1), 751-771.

SÁEZ OLIVARES, Pedro, 2018. *De la mesa al lienzo (II). El bodegón en la pintura barroca española* [en línea] [consult. 2025-07-10]. Disponible en: https://www.investigart.com/2018/06/12/de-la-mesa-al-lienzo-ii-el-bodegon-en-la-pintura-barroca-espanola/.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Andrés, 2008. *La Pintura de Bodegones y Floreros en España en el siglo XVIII*. Madrid: Marcial Pons.

VALDIVIESO, Enrique, 2022. *Bodegones, floreros y trampantojos en la pintura barroca sevillana*. Sevilla: Renacimiento.

VALDIVIESO, Enrique, 2003. *Pintura Barroca Sevillana*. Sevilla: Fundación El Monte.

VALDIVIESO, Enrique, y Gonzalo MARTÍNEZ DEL VALLE, 2020. *Los techos pintados del Palacio Arzobispal de Sevilla*. Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla.

YELGO DE VÁZQUEZ, Miguel, 1614. *Estilo para seruir a Príncipes, con exemplos morales para seruir a Dios*. Madrid: Cosme Delgado.

D. JOÃO V E OS BANQUETES NO PALÁCIO EM SANTO ANTÃO DO TOJAL EM 1730

FLORBELA ESTÊVÃO*
PAULA PITACAS**

Resumo: *Neste artigo pretendemos abordar a hierarquização social a partir de comportamentos e dispositivos relacionados com as atitudes e papéis sociais assumidos à mesa de comensalidades e sua correlação com as arquiteturas, ou seja, em concreto, com as várias salas de aparato do palácio de Santo Antão do Tojal (Loures). Partimos da análise das* Memórias Paroquiais *que descrevem as múltiplas receções oferecidas pelo patriarca D. Tomás de Almeida, com especial enfoque no jantar de 16 de outubro de 1730, onde esteve presente o rei D. João V com alguns elementos da sua corte. A organização espacial dos convivas evidencia o lugar simbólico de cada participante na hierarquia daquela corte do século XVIII. A distribuição da(s) mesa(s) nos vários espaços do palácio é a metáfora perfeita do lugar de cada elemento na sociedade e do seu estatuto. Também aqui, neste palácio, o ritual funcionava como instrumento de afirmação régia.*

Palavras-chave: *D. João V; comensalidade; Tomás de Almeida; etiqueta; Santo Antão do Tojal.*

Abstract: *In this paper, we aim to address social hierarchy based on behaviours and devices related to attitudes and social roles assumed at the dining table and their correlation with architecture, specifically with the various state rooms of the Santo Antão do Tojal palace (Loures). We begin with an analysis of the* Parish Memoirs*, which describe the many receptions offered by Patriarch Tomás de Almeida, with a special focus on the dinner of 16th October 1730, which was attended by King João V and some members of his court. The spatial organisation of the guests highlights the symbolic place of each participant in the hierarchy of that 18th-century court. The distribution of the table(s) in the various rooms of the palace is the perfect metaphor for the place of each element in society and its status. Here too, in this palace, ritual served as an instrument of royal affirmation.*

Keywords: *King John V; commensality; Tomás de Almeida; etiquette; Santo Antão do Tojal.*

> *Mas vem agora entrando D. Nuno da Cunha, que é o bispo inquisidor, e traz consigo um franciscano velho. Entre passar adiante e dizer o recado há vénias complicadas, floreios de aproximação, pausas e recuos, que são as fórmulas de acesso à vizinhança do rei* (Saramago 2014, p. 12).

A presente comunicação insere-se no desenvolvimento do Projeto Rota Memorial do Convento, uma iniciativa cultural e turística assente no conhecido livro de José Saramago, obra incontornável da literatura portuguesa. Promovido pelos municípios de Loures, Lisboa e Mafra, o projeto conta com a Fundação José Saramago como

* Câmara Municipal de Loures. Email: florbela_estevao@cm-loures.pt. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0158-9596.
** Câmara Municipal de Loures. Email: paula_pitacas@cm-loures.pt.

parceira estratégica. Pela primeira vez em Portugal, um livro deu origem a uma rota cultural, que resgata lugares com relevância histórica, patrimonial e paisagística, entrelaçando-os com a narrativa ficcional.

A Rota é simultaneamente um percurso e oferta cultural, com uma programação diversificada, promovida quer pelos municípios, quer pela Fundação José Saramago. O lirismo épico da obra une entidades distintas na criação de um itinerário que celebra figuras como Blimunda e Baltasar, o sonho voador de Bartolomeu de Gusmão e a devoção musical de Domenico Scarlatti, transpondo o passado histórico para a contemporaneidade[1].

Este artigo pretende igualmente contribuir para a valorização do conjunto patrimonial de Santo Antão do Tojal, aportando novos conteúdos fundamentais para a dinamização e divulgação do projeto turístico e cultural da Rota Memorial do Convento.

Centremo-nos agora no local do jantar que inspira esta comunicação.

Desde o século XIII que o Bispado de Lisboa detinha a Quinta de Pêro de Viegas, em Santo Antão do Tojal. No século XVI há registo da existência de uma igreja e palácio, este último com um pequeno jardim/horto nas proximidades da residência principal[2].

No século XVIII, a paróquia integrava o termo e comarca da cidade de Lisboa, situando-se a cerca de três léguas da capital e contando com aproximadamente 150 fogos. A povoação desenvolvia-se entre a estrada real que ligava Loures a Alverca e a zona alagadiça da várzea onde se explorava o sal. Nesta época, tanto o rio Trancão como alguns dos seus afluentes eram navegáveis, existindo vários cais bordejando a planície. Nas proximidades de Santo Antão do Tojal houve um cais junto à ribeira de Fanhões, subsidiária do rio Trancão, o que permitiu uma grande mobilidade de pessoas e produtos entre a capital do reino e esta região produtora de alimentos essenciais não só para a grande urbe, mas também para exportação para outros países, como foi o caso do vinho.

Como se percebe, esta propriedade estava bem localizada, numa zona de terras férteis, relativamente próxima da corte, com acesso por vias terrestres e fluviais. Segundo a documentação e as evidências arquitetónicas, esta quinta produtora conciliava também uma vertente de lazer similar a outras tantas quintas de recreio que proliferaram na região de Lisboa nos séculos XVII e XVIII.

Anteriormente às reformas promovidas por D. Tomás de Almeida já ali existia uma casa apalaçada, embora a mesma não estivesse de acordo com os desejos de um grande senhor eclesiástico. Esta preexistência condicionou as obras de ampliação e

[1] Projeto Rota Memorial do Convento, disponível em: https://www.rotamemorialdoconvento.pt.
[2] ANTT. *Memórias Paroquiais*, vol. 36, n.º 58, pp. 372 e 373.

melhoramento do conjunto nobre. O corpo anterior apresentava uma planta em L, estrutura que terá sido aumentada para um corpo de planta em U, com um pátio destinado à receção do proprietário, assim como da corte que o acompanhava, familiares e ilustres convidados (Pereira 2022, pp. 406-408). As *Memórias Paroquiais* mencionam precisamente este aspeto, ou seja, as casas existentes seriam próprias para um pároco, mas nunca para uma figura tão importante do reino como o 1.º patriarca de Lisboa.

> *As ditas casas no tempo do Senhor Dom Tomas de Almeida e o jardim pela sua estreiteza e menor arquitetura eram suficientes para habitação de um Pároco mas muito indecentes para Palácio de um Prelado Diocesano ainda com menor dignidade como a do Bispo e como em outro lugar direi e se tanto o jardim como o Palácio era neste tempo tão indecente daquela dignidade e tão defeituoso pois nem oficinas tinha para serviço dos referidos*[3].

O primeiro patriarca, D. Tomás de Almeida, prosseguiu a sua linha reformadora enquanto bispo do Porto (Pereira 1991) ao promover a construção de dois palácios ou casas de campo em duas quintas próximas da capital e da corte: o palácio dos Arcebispos em Santo Antão do Tojal e o palácio da Mitra em Marvila (Simões 2017, p. 6). A residência reedificada na quinta de Santo Antão do Tojal, assim como o conjunto monumental da praça, enquadra-se numa arquitetura de recreio de inspiração italiana, revelando uma proximidade com a vanguarda europeia da sua época. Aliás, a criação de uma praça em contexto rural poderá ser interpretada, segundo alguns autores, como a reedição, a uma escala menor, do projeto do Porto.

> *Este conjunto de palácio, igreja e jardim permanece pertença dos Bispos de Lisboa até à nomeação de D. Tomás de Almeida. O seu estado de conservação era então ruinoso. Por isso, e atendendo sobretudo ao estado em que se encontrava a igreja, o Patriarca ordenou obras de restauro e ampliação do espaço de lazer* […]. *A praça incompleta de Santo Antão do Tojal, embora com uma outra conceção e de menores dimensões, seria uma reedição do projeto já preconizado no Porto, e um sinal inequívoco do pensamento pragmático de D. Tomás de Almeida* (Pereira 1991, pp. 47-48).

Entre 1728 e 1732, D. Tomás de Almeida contratou o arquiteto italiano António Canevari para uma grande intervenção no palácio, quinta e igreja. Dessa ação resultou o Conjunto Monumental de Santo Antão do Tojal (Meco 1985a, p. 25). Estas importantes obras de renovação criaram as condições para se realizarem em Santo Antão do Tojal cerimónias, com as respetivas etiquetas próprias da hierarquização

[3] ANTT. *Memórias Paroquiais*, vol. 36, n.º 58, p. 386.

sociossimbólica da época, à semelhança do que acontecia no Paço da Ribeira[4]. Destacamos, uma vez mais, a importância do espaço, como elemento essencial da encenação pública do poder associado à figura do 1.º patriarca.

> *Os dois palácios resultaram de adaptações sóbrias e singelas de construções pré-existentes, manifestando grande simplicidade ao nível dos vãos e da conceção exterior, com exceção do enfatuamento dos portais de acesso aos pátios, revelando ambos também um carácter sóbrio e tradicional na disposição dos espaços internos, onde a complexidade normal e as preocupações de elaboração arquitetónica se concentram nas escadarias nobres, mais imponente a do palácio de Lisboa* (Meco 1985b, p. 16).

O 1.º patriarca de Lisboa, D. Tomás de Almeida, teve necessidade de reformar faustosamente estas suas duas residências de recreio, como forma de reforçar simbolicamente o seu poder sempre que recebia convidados ilustres. Este seu objetivo estava, evidentemente, em sintonia com a política de D. João V, que desde o início do seu reinado sempre procurou engrandecer a Capela Real e a criação da Igreja Patriarcal de Lisboa. Obter este benefício por parte do papa significou a concretização de uma estratégia política de afirmação clara do seu poder absoluto, nomeadamente ao nível interno, mas também junto do próprio papado e das restantes grandes cortes europeias.

Neste contexto, sendo D. Tomás de Almeida uma figura importante na corte do rei, apresentava-se sempre com uma comitiva, uma espécie de «pequena corte» que o acompanhava sempre que promovia qualquer ação pública, rodeando-se de toda a grandiosidade que o seu estatuto simbólico-social implicava. Nas várias cerimónias, jantares e «refrescos» que ofereceu ao rei e família real no seu palácio de Santo Antão do Tojal, a etiqueta e o cerimonial obedeciam à cenografia própria do Barroco.

A título de exemplo desse aparato, associado à presença do patriarca, recordamos a sua entrada pública em Lisboa, em fevereiro de 1717, evento marcado por um cortejo de grande solenidade, assistido pelo clero regular e secular, a nobreza e as autoridades da cidade, onde não faltaram as janelas enfeitadas, as luminárias, a arquitetura efémera sempre presente nestes acontecimentos.

> *que no dia de sabbado em que o Patriarca hade fazer a entrada ordene o Senado se armem as ruas, e janelas por one elle vier, e que tão bem se armem as portas*

[4] Ferreira-Alves afirma num dos seus estudos que «Durante o século XVIII realizaram-se, em grande número, festas que tiveram como finalidade comemorar acontecimentos relacionados com a dinastia de Bragança. Os nascimentos, os casamentos, os aniversários e também os falecimentos ocorridos na Família Real serviam de pretexto para manifestações que pretendiam acima de tudo enaltecer a imagem da família reinante, afirmar o seu poder e unir todo o reino num sentimento comum de lealdade, de amor e respeito para com os Braganças» (Ferreira-Alves 2014, p. 155).

de Santo Antão pondose nellas pintadas as armas do Pontífice, as armas de Sua Magestade e as do Patriarca[5].

A criação de um espaço de representação é fundamental para a concretização de determinadas cerimónias, especialmente públicas. Em Santo Antão do Tojal, o primeiro patriarca irá cuidar de reformar a sua casa de campo (Pereira 1992, p. 84), de modo a concretizar uma unidade que ultrapassará a residência principal com o seu jardim, mas englobará um espaço público, a praça, onde se pode apresentar sozinho com a sua comitiva, ou em associação com os seus ilustres convidados. Ao contrário do seu projeto na cidade do Porto, aqui a função na nova praça foi a de criar um espaço de festa para promoção do grande senhor eclesiástico.

> *Resultando de uma política real, D. Tomás de Almeida, Patriarca-Construtor, reeditou no Tojal o Projeto do Porto, em escala menor. O conjunto resulta num cenário íntimo de glorificação pessoal. Apesar do seu carácter urbano, não constitui polo de desenvolvimento da aldeia rural. A praça é, na verdade, um espaço fechado, onde as populações vinham participar na retórica festa de promoção do patriarca* (Pereira 1992, p. 80).

Neste conjunto barroco, o palácio estava ligado à igreja através de uma tribuna, como já foi mencionado. Esta solução (em menor escala, evidentemente) é semelhante à da Real Obra de Mafra não só no estilo italianizante (como o revestimento das paredes com vários tipos de mármores), mas também na funcionalidade. Este espaço, confluência entre o templo e a residência, possibilitava a comunicação com o exterior, a praça, através de uma varanda, conhecida como a varanda das bênçãos (Pereira 1992, p. 59).

Junto a este conjunto residencial existe um edifício também barroco, o palácio-fonte, que confere grande monumentalidade e espetacular cenografia à praça. Do antigo jardim barroco subsistem dois pombais, dois tanques, alegretes, três bancos com espaldar de azulejos, e alguns elementos do sistema hidráulico. Este espaço recebia a água proveniente do aqueduto, encaminhada desde Pintéus, obra essencial não só para a rega do jardim, mas também para consumo dos habitantes da povoação de Santo Antão do Tojal, assim como para o cultivo da quinta do patriarca.

Importa relembrar a conhecida importância da água nos jardins barrocos como elemento estrutural que desenhava o espaço, bem como as suas propriedades cenográficas e simbólicas (Carapinha 1995). A água assumia uma simbologia multifacetada.

[5] AML-AH. *Chancelaria Régia*, Livro 1.º de consultas e decretos de D. João V do senado ocidental, Aviso sobre a cerimónia da entrada do Patriarca em Lisboa, fl. 105.

Ela era utilizada para criar efeitos visuais espetaculares, como fontes, cascatas, espelhos de água, etc. Mas, também, representava a purificação, a fertilidade, a renovação da natureza. No conjunto específico que aqui nos ocupa já destacámos a importância e imponência do palácio-fonte, com os seus vários mascarões por onde jorrava a água. O próprio aqueduto assumia uma posição relevante na paisagem local com a



Fig. 1
Praça Monumental de Santo Antão do Tojal, Loures
Fonte: Fotografia de Florbela Estêvão, 2024



Fig. 2
Entrada principal do Palácio dos Arcebispos de Santo Antão do Tojal, com um portal que ostenta as armas do patriarca
Fonte: Fotografia de Florbela Estêvão, 2024



Fig. 3
Palácio-fonte, elemento essencial do conjunto barroco
Fonte: Fotografia de Florbela Estêvão, 2024

sua extensa e elevada arcaria. No jardim, além dos tanques, terão existido dois lagos e outras fontes, elementos que atualmente se perderam, e cujas características só um estudo mais apurado ao nível da arquitetura e arqueologia dos jardins poderá eventualmente recuperar[6].

O conjunto arquitetónico articula-se em torno da praça, de grande efeito cenográfico, e liga-se ao aglomerado rural envolvente através de uma alameda, conseguindo assim, para aquele que se aproxima do local, um eixo perspetivo, direcionado para a fachada principal da igreja. O espaço, à chegada, orienta o olhar para a igreja e palácio-fonte, evidenciando a hierarquia simbólica e o alto grau de importância social, religiosa e até política do local. Sem dúvida que a praça em questão constitui um exemplo raro de urbanismo barroco em Portugal; de facto, D. Tomás de Almeida, ao promover a edificação deste conjunto, tinha a ambição de tornar a aldeia de Santo Antão do Tojal num espaço enobrecido em concordância com o seu estatuto social e político dentro da corte; mas tudo indica que o objetivo principal tenha sido a criação de um espaço público fundamental para as cerimónias de representação do seu papel social-simbólico como grande senhor nobre.

> *principal intento que o dito Prelado teve nesta fundação foi o querer fazer neste sitio casas para camara e tudo mais que e preciso para a fundação de uma villa o que Intentava alcançar por faculdade regia e frustrando-se este intento mandou acabar o dito Palácio novo para dar acomodação as Majestades querendo vir assistir ao referido sitio sem Incomodo nem das Majestades nem dos Prelados e por esta razão tinha determinado por arco de pedra fazer comunicação deste novo Palácio para o antigo por cujo motivo fez mudar o celeiro da Mitra do Lugar*[7].

No esquema apresentado abaixo (Fig. 4) são evidentes os vários eixos que orientam o olhar, tão característicos do urbanismo barroco português. Estes eixos são elementos centrais na organização do espaço urbano, visando a criação de perspetivas monumentais, criando um efeito de grandiosidade, e simultaneamente são também a expressão do poder e da ordem. A alameda de acesso direciona o olhar para a fachada principal da igreja, como referido antes, depois o olhar centra-se no palácio-fonte, e a seguir, já na praça, o olhar do visitante abarca todos os três elementos fundamentais, igreja, palácio e palácio-fonte. A fonte monumental, com o seu movimento da água, elemento essencial à vida, mas também como fluido, criando uma cenografia animada e sonora, é a peça pública de destaque; a igreja reformada e enriquecida é a afirmação do poder eclesiástico, do poder divino; o faustoso portal

[6] ANTT. *Orfanológicos, Inventário dos bens do Cardeal Patriarca D. Tomás de Almeida*, letra C, maço 82, n.º 1.
[7] ANTT. *Memórias Paroquiais*, vol. 36, n.º 58, p. 452.

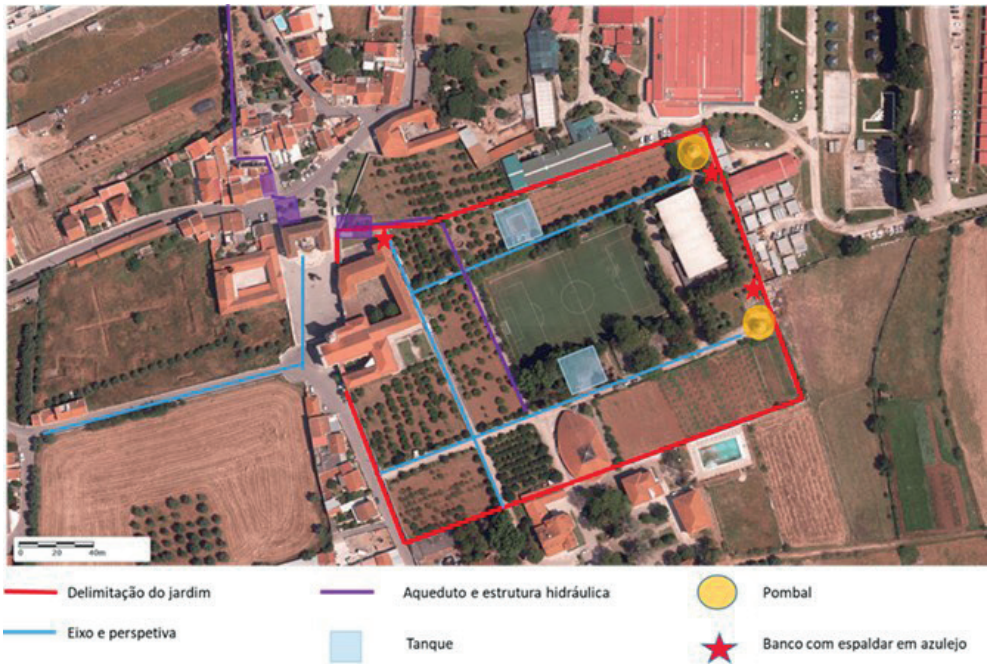


Fig. 4. Vista área da praça barroca com destaque para os vários eixos orientadores
Fonte: Base da imagem: Câmara Municipal de Loures

com as armas do patriarca D. Tomás de Almeida é a delimitação entre o público, a praça, e a residência do grande senhor, o espaço mais privado.

É neste espaço mais privado, reservado ao seu proprietário e convidados ilustres, que se enquadra o jardim, prolongamento da casa principal. O jardim organizava-se também, de acordo com o conjunto edificado, em torno de três eixos fundamentais: o eixo ladeado por muros com revestimento azulejar, bancos e alegretes; o eixo da entrada lateral da quinta em articulação com um dos pombais; e o eixo que liga o acesso situado entre a casa e o jardim, em conexão com outro pombal.

O interior do palácio revela um refinado trabalho de cantaria, com janelas, varandas e escadaria, e valioso património azulejar do século XVIII (Meco 1985b, p. 16) com programa iconográfico simples, de séries temáticas, apropriado a um espaço de recreio, e com certeza correspondendo ao gosto do proprietário; está atribuído à oficina de Bartolomeu Antunes, tendo os azulejos que o compõem sido pintados por Nicolau de Freitas, muito provavelmente de colaboração com outro pintor, ainda não identificado. Desconhecemos, contudo, se foram aplicados em conjunção com um projeto mais completo de decoração e enobrecimento dos espaços interiores, incluindo, claro, indispensável mobiliário e outros meios ou objetos de embelezamento. Os quadros representados nos vãos da escada e as



Fig. 5
Um dos eixos do jardim ladeado por muros revestidos a azulejo
Fonte: Fotografia de Florbela Estêvão, 2024



Fig. 6
Outro eixo do jardim entre o palácio e um pombal
Fonte. Fotografia de Florbela Estêvão, 2024



Fig. 7
Um dos dois pombais, colocados simetricamente num dos limites do jardim murado. Destaque, também, para o banco com espaldar, ambos revestidos a azulejos e o segundo com uma representação de Santo António
Fonte: Fotografia de Florbela Estêvão 2024

imponentes figuras de convite distribuídas ao longo da escadaria conferem grande simbologia a esse espaço de ascensão de quem entra para o andar nobre. Destacamos ainda, na última sala, as figurações das artes liberais. Nesta sala, o painel alusivo à eloquência engloba uma possível representação do rei, de Tomás de Almeida e seus familiares, numa eventual cena de beija-mão. Cerimónia, aliás, referenciada nas *Memórias Paroquiais* a este espaço em concreto aquando das visitas do monarca.

De todo o conjunto interior, os estudiosos destacam a Sala da Tribuna/das Bênçãos como a peça de maior influência italiana, denunciando a proveniência do seu autor e, claro, o gosto que imperava na sociedade cortesã da época de D. João V.



Fig. 8
Vista interior do palácio no piso de aparato com as salas sequenciais
Fonte: Fotografia de Florbela Estêvão, 2024



Fig. 9
Vista do interior do palácio, referente à sala de aparato decorada com as representações das estações do ano e dos elementos da natureza
Fonte: Fotografia de Florbela Estêvão, 2024



Fig. 10
Pormenor da escadaria de aparato, com destaque para uma das figuras de convite
Fonte: Fotografia de Florbela Estêvão, 2024



Fig. 11
Pormenor de um dos painéis de azulejos da sala com as representações das artes liberais
Fonte: Fotografia de Florbela Estêvão, 2024



Fig. 12
Pormenor de um dos painéis de azulejos alusivo à eloquência com uma provável representação do rei, de Tomás de Almeida e seus familiares, numa possível cena de beija-mão
Fonte: Fotografia de Florbela Estêvão, 2024



Fig.13
Interior da Sala das Bênçãos ou Tribuna evidenciando uma clara influência italiana
Fonte: Fotografia de Florbela Estêvão, 2024

Na campanha de obra promovida por D. Tomás de Almeida e atendendo ao estado ruinoso em que então se encontrava a igreja matriz, sobretudo a nível do teto, sem notícia de intervenção desde o tempo de D. Fernando de Vasconcelos, mandou o patriarca fazer novo teto com as suas armas e acrescentou o altar maior. O que acabou por determinar a relocalização da Tribuna, num vão que ficava entre a torre da igreja e o palácio. Riquíssima casa, no dizer da época, na qual mandou fazer uma janela com a sua varanda. Foi feita com prestigiosas pedras, mármore rosa, branco e preto, de diferentes tonalidades, decorada com painéis de mármore preto dispostos em redor da sala com inscrições bíblicas, em latim, alusivas ao mistério da Conceição e com medalhões em alabastro. Nas duas salas contíguas, de planta retangular e teto em masseira, as paredes eram decoradas com couro escuro, carmesim e dourado.

Segundo o inventário dos bens do cardeal-patriarca após o seu falecimento, na Tribuna existiam «Tres almofadas de veludo cramezim goarnecidas com galão e borlas de ouro fino, Tres cadeirinhas pequenas de rotola fina nos assentos de madeira axaroada azul e ouro sem encostos»[8].

Por sua vez, a sala contigua à Tribuna, designada no inventário como a «1ª caza mística», possuía um valioso recheio, desde mobiliário a várias imagens religiosas, assim como peças de «louça da Índia» a azul e branco com ouro, até cortinas encarnadas.

> *Hum painel sem moldura pintura em pano de Nossa Senhora da Conceição que terá vinte e sinco palmos de alto, e des de largo, e se acha coberto com liagem o qual painel he novo*
>
> *Huma imagem de Nossa Senhora da Conseisão de marfim cuberta com huma manga de* [fl. 31v] *vidro que tem de alto dous palmos e meio*
>
> *Quatro mangas com suas tampas duas lousa da India azul e branco com ouro, e duas do japão preto e ouro todas de mais de palmo de alto*
>
> *Tres sobreportas de madeira pintado de verde e encarnado com sua talha dourada*
>
> *Seis cortinas de nobreza encarnada com seu galão de retros que servem nas mesmas sobreportas*
>
> *Huma banca de pao-santo com os pes torneados sem gavetas que tem seis palmos de comprido e mais de tres de largo*
>
> *Huma duzia de cadeiras madeira de nogueira com os assentos de palhinha os pes de cabra com suas conxas e tambem nos encostos e filetes dourados em bom uzo*
>
> *Esta caza tem as paredes todas cubertas de couro dourado, e de varias cores e figuras, e toda esteirada com esteira da terra*[9].

Assim, o palácio estava subdividido em vários espaços, e distribuídos por dois pisos distintos, seguindo aliás os tratados arquitetónicos da época (Caldas e Coutinho 2014, pp. 142 e 143). No piso térreo estariam localizadas várias «cazas», ou seja, vários compartimentos com funções diferenciadas: a casa do almoxarife, dos colchões, da copa, da cozinha, dos cocheiros, dos moços da sala, a cavalariça e oficinas, além de quartos destinados à acomodação de hóspedes. Por sua vez, no piso nobre, a residência subdividia-se em duas alas diferenciadas: o piso de salas de aparato, designadas também como «cazas», num total de sete, e a ala oposta, destinada aos aposentos mais privados, assinalados como câmaras[10].

---

[8] ANTT. *Orfanológicos, Inventário dos bens do Cardeal Patriarca D. Tomás de Almeida*, letra C, maço 82, n.º 1, fl. 31.
[9] ANTT. *Orfanológicos, Inventário dos bens do Cardeal Patriarca D. Tomás de Almeida*, letra C, maço 82, n.º 1, fls. 31v e 32.
[10] ANTT. *Orfanológicos, Inventário dos bens do Cardeal Patriarca D. Tomás de Almeida*, letra C, maço 82, n.º 1.

Se atentarmos ao já aludido inventário dos bens de D. Tomás de Almeida, este documento indica vários espaços/funcionalidades dentro do palácio, o que é útil para melhor compreendermos as atividades e os circuitos existentes paredes adentro desta residência, embora subsistindo algumas incertezas quanto à disposição dos mesmos dentro dela.

> *determinou amplia-las e mandou com grande extensão duplicar-lhe muitas mais cazas no seu pavimento nobre fazendo guarda-roupas, gabinetes, cameras, huma magnifica caza de tribuna toda de pedraria lustrada escada nobre, grande sala e dormitorio extenso pera família, o que tudo se acha paramentado de alfaias que com decencia e grandeza ornão o dito Paço; e o quarto baixo se acha destribuido em acomodasoins pera os hospedes que vezitavão a Sua Eminencia, em cujo plano estão em boa cituação o tinelo, copa, cozinha, despensas, e mais cazas respectivas a estas oficinas que todas eram feitas a fundamentis com mão-larga tanto na sua extensão como no género dos matereais de que se compõem, provendo-as assim a cozinha como a copa, esta de muitos estanhos, lousas finas e vidros, e aquela de muitos cobres e instromentos de ferro pera o seu serviço como vai com destinsão declarado neste inventario; e porque herão precisas oficinas rusti*[11].

Este espaço magnífico, e em particular estas salas de aparato do piso nobre, recebeu por várias ocasiões D. João V e a família real no contexto de acompanhamento da Real Obra de Mafra. As *Memórias Paroquiais* relatam que do rio de Sacavém se encaminhava um braço que terminava no lugar de Santo António, um esteio que em maré cheia era navegável até ao porto do sítio, e que permitia chegarem ali os batelões da Ribeira das Naus e barcos grandes em que foram transportados as estátuas e os sinos para a Real Obra de Mafra. O rei D. João V mandou alargar o dito braço do esteio, em 1730. Para a sagração dos sinos e demais materiais mandou-se construir nas imediações da igreja uma grande barraca, com grossas vigas capazes de suspender todos os sinos que haveriam de ir para Mafra. Era essa construção efémera ricamente guarnecida com panos no seu interior, além de alcatifas, sendo toda ela coberta com velas de navios.

> *Pelo mesmo ano tinha El Rei D. João o quinto mandado alargar e aproximar mais ao lugar de Santo António a vala que vem do rio de Sacavém a que chamam o Esteio para dela conduzir para Mafra tudo quanto vinha ou do Reino ou de fora dele em Embarcações e no mesmo lugar referido junto do cemitério da Igreja para a parte do Sul no sitio onde hoje esta plantada parte da alameda da cerca*

[11] ANTT. *Orfanológicos, Inventário dos bens do Cardeal Patriarca D. Tomás de Almeida*, letra C, maço 82, n.º 1, fls. 66 e 66v.

da Mitra tinha mandado fazer uma extensa barraca com grossas vigas capazes de suspenderem todos os sino que haviam ir para a Basílica da vila de Mafra ordenando que a dita barraca se armasse ricamente interiormente e pelo chão com ricas alcatifas e para impedir as chuvas se cobriu a dita barraca com velas de Navios[12].

Pelo mesmo texto temos conhecimento das deslocações de D. João V a Santo Antão do Tojal, na sua maioria para acompanhar as várias cerimónias da Bênção dos Sinos destinados à basílica de Mafra. A descrição mais completa é a de um jantar realizado a 16 de outubro de 1730, o que nos permite chegar ao cerne da nossa questão neste texto.

No dia 16, em que o tempo estava muito rigoroso, sem ter notícia prévia, apareceu no palácio, numa sege da casa real o Mestre da capela da Sé de Évora, Pedro Vaz Rego que deu noticia que sua Majestade vinha jantar por causa da sagração de outros sinos, dando D. Tomás de Almeida as ordens necessárias para o devido efeito. […] *Chegando a Majestade pelo meio dia jantou em a casa da tribuna a que assistiu somente o Duque de Cadaval, D. Jaime Pereira de Melo, estribeiro mor, o qual jantou posteriormente na sala antecedente junto com o confessor de sua majestade, o Padre Martinho de Barros da Congregação do oratório assistindo-lhe os gentis homens da casa do patriarca e ao mesmo tempo noutra sala jantaram o prior de São Nicolau, João Antunes Monteiro, o referido Mestre da Capela e o Guarda Roupa de sua Majestade com assistência dos Guardas Roupas e Porteiro da Casa do patriarca e noutra sala jantaram o cirurgião do rei, Manuel Vieira, os Reposteiros e mais Oficiais da Casa Real a que assistirão os moços de pé do prelado e posteriormente jantou D. Tomás de Almeida com os seus parentes que se achavam no sitio*[13].

A disposição espacial dos vários participantes no jantar de 16 de outubro de 1730 obedeceu a uma rigorosa etiqueta. Todo o piso de aparato do palácio de D. Tomás de Almeida foi utilizado, sendo que a Tribuna, elemento que ligava o palácio ao espaço religioso, como referido, foi ocupada pelo monarca, o qual jantou sozinho, como era frequente, apenas servido pelo duque de Cadaval, D. Jaime Pereira de Melo, estribeiro-mor. Assim, os vários participantes ocuparam espaços bem diferenciados (ver esquema da disposição espacial na Fig. 14), organizados de acordo com a etiqueta e posição social: na sala 8, a Sala da Tribuna, jantou o monarca; na sala 7,

[12] ANTT. *Memórias Paroquiais*, vol. 36, n.º 58, p. 485.
[13] ANTT. *Memórias Paroquiais*, vol. 36, n.º 58, pp. 486-487.



Fig. 14
Vista aérea do palácio onde se assinalam as diversas salas do piso nobre: sala 8 Tribuna; sala 5 representações das Artes Liberais; sala 3 dos Elementos da Natureza e Estações do Ano; sala 2 com representações de albarradas; e a zona 1 destinada à escada de aparato
Fonte: Base da imagem: Câmara Municipal de Loures

o estribeiro-mor e o confessor do rei; na sala 6, os priores que acompanharam o rei, o mestre da capela e o guarda-roupa do rei; na sala 5, o cirurgião, os reposteiros e os oficiais da Casa Real; e na sala 4, por fim, jantaram D. Tomás de Almeida e os seus parentes.

Mas o jantar incluiu também um momento musical: os familiares do patriarca entoaram várias cantorias a pedido do rei. Para tal, os ditos familiares aproximaram-se do local onde estava o rei, deslocando-se para uma sala mais próxima da dele para que, embora não pudessem ver o rei, fossem os seus cantos melhor audíveis pelo monarca. De facto, estar perto do rei, poder ver a sua figura, era um privilégio só permitido a alguns e em momentos especiais.

> *e aconteceu que noticiando o dito Mestre da Capela a sua Majestade que tinha ouvido aos familiares do prelado cantar várias cantorias com pico e galanteria, ordenou D. Tomás de Almeida que os familiares repetissem os mesmos cânticos em sala onde os pudesse ouvir o Rei*[14].

A cerimónia só terminou pelas três da manhã com a ida até à igreja onde D. João V se despediu do patriarca. Como se vê, as descrições do dito jantar nas *Memórias Paroquiais* evidenciam uma forte hierarquização social à mesa e a sua correlação com o dispositivo arquitetónico daqueles interiores, ou seja, com as várias salas de aparato do palácio. Como já referido, a distribuição das pessoas no espaço, longe de ser casual ou informal, evidencia o lugar de cada participante na vida cultural e social-simbólica desta corte do século XVIII. A distribuição da(s) mesa(s) nos vários espaços do palácio é a metáfora perfeita do lugar de cada elemento na sociedade e

[14] ANTT. *Memórias Paroquiais*, vol. 36, n.º 58, p. 487.

do seu estatuto. Também aqui, no palácio de verão deste primeiro patriarca, o ritual, a imagem, a arquitetura podem ser vistos como instrumentos de confirmação do poder régio. A hierarquização rigorosa, o cerimonial de etiqueta estão intimamente relacionados com os privilégios que tanto a alta nobreza como os altos dignitários eclesiásticos obtinham junto do rei (Pereira 1992, p. 71). A tais privilégios só poderiam ter acesso aqueles que participassem no quotidiano do monarca direta ou indiretamente. Esta lógica de sociabilidade de corte implicava aceitar e seguir todo o cerimonial e a etiqueta exigida pela *entourage* de D. João V.

Portanto, o jantar aqui analisado insere-se num evento mais vasto que englobou vários momentos; a deslocação do rei e de alguns elementos da corte até à quinta de recreio do patriarca, a cerimónia da Bênção dos Sinos destinados à basílica de Mafra, a qual implicou um desfile; as cerimónias religiosas na igreja de Santo Antão do Tojal. Importa salientar a deslocação do rei e dos restantes notáveis como os nobres que o acompanharam, religiosos, irmandades, soldados, todos eles materializando um pequeno cortejo entre o palácio e a barraca, local onde se procedeu à dita cerimónia da bênção.

> *e como o tempo estava tão rigoroso de chuva trovões e relâmpagos convidado sua Magestade e ao Prelado para ir com ele no coche este replicou não fazia aceitação* […] *se mandarão por ordem de El Rey pranchas de madeira desde o Palácio até a dita barraca por onde foram as referidas pessoas e suas famílias e mais Eclesiásticos e por causa da escuridão da noute se ascenderão muitos archotes e as lanternas da Irmandade do Santíssimo e feita dita função e acabada pelas duas para as três horas do dia seguinte foi El Rey acompanhar sua Iminência até a Igreja onde se despediu dele com grandes ações de benevolência*[15].

Neste contexto, o jantar é um momento privado solene, por oposição aos restantes que evidenciam claramente um carácter mais público. Em todos os espaços onde os vários momentos se desenrolaram, sejam públicos ou privados, a encenação dos mesmos terá merecido cuidado. Por exemplo, a barraca montada para suspender os sinos chegados ao Tojal foi forrada com velas de navios e ornamentada com ricos panos. Possivelmente, outras estruturas mais efémeras fizeram parte do espetáculo de apresentação pública de convidados tão ilustres, nomeadamente decoradas com bandeiras, panos suspensos, iluminações, estas últimas essenciais para alterar a configuração do espaço urbano, a praça, considerando que a bênção aconteceu em ambiente noturno. Este pequeno extrato das *Memórias Paroquiais* é representativo da importância cénica da praça monumental, pois sendo nesta época o espaço da

[15] ANTT. *Memórias Paroquiais*, vol. 36, n.º 58, p. 487.

festa por excelência a cidade (Ferreira-Alves 2014, p. 191), neste caso estamos perante uma praça sita em meio rural. Este evento representou, como tantos outros similares, a encenação do poder absoluto, simbolizando a perfeita conjugação do rei e de uma figura eclesiástica importante, o representante do papa na corte de D. João V.

Retornando ainda ao jantar que antecedeu a cerimónia da Bênção dos Sinos, também aqui, como referimos, a refeição do monarca se realizou num ambiente privado e seguiu um protocolo rigoroso e ritualizado. Podemos deduzir que este jantar foi servido em peças de porcelana e de prata, de acordo com as regras de etiqueta trazidas de França. Não terão faltado igualmente as novidades da época, como o café, o chocolate, ou o tabaco moído.

Porém, as *Memórias Paroquiais* não descrevem a ementa servida pelo patriarca neste jantar, nem nos restantes oferecidos ao rei noutros momentos, na sua quinta de recreio. Seguindo a descrição de outras situações análogas de jantares ocorridos na corte e nas casas da grande nobreza, este jantar de 16 de outubro de 1730 terá sido, verosimilmente, servido de acordo com as normas da época, considerando as figuras envolvidas — o rei (como convidado) e D. Tomás de Almeida (como o senhor da casa).

Sabemos que a importância da sociabilidade à volta da mesa aumenta após a Restauração, com a presença do rei e corte na capital (Rodrigues 2011, p. 438) e a deslocação das grandes famílias para a corte, nomeadamente construindo palácios para assim estarem mais próximas do poder. A proximidade com o rei garantia títulos e benefícios essenciais para manterem o estatuto privilegiado, a vida de aparato e fausto em consonância com o seu estatuto social. Neste contexto, os banquetes, jantares, merendas e «refrescos» servidos nas quintas de recreio, como é o caso do jantar de 16 de outubro de 1730, constituíam momentos de afirmação de poder através da opulência e luxo, onde cada participante encenava o seu papel social, bem evidente na etiqueta e rituais que acompanhavam a sociabilidade à mesa.

Também a corte portuguesa seguiu a elite europeia da época, e procurou imitar a etiqueta e o aparato cénico da corte de Luís XIV, comportamentos palacianos presentes não só na mesa real, mas reproduzidos de algum modo nas casas nobres (Rodrigues 2011, p. 438). Apesar da ausência de informações concretas sobre as iguarias mandadas servir pelo patriarca, e de desconhecermos muito de tudo o que rodeava esse ato específico, sabemos, todavia, que o palácio de Santo Antão do Tojal se tornou cenário da cultura cortesã e das redes de poder, refletindo fidelidades, recompensas e, claro, o papel do patriarca no xadrez político da época.

Uma vez que a descrição do jantar oferecido por D. Tomás de Almeida a D. João V é muito limitada, e considerando que estamos na presença de duas figuras cimeiras da corte, socorremo-nos de outros exemplos, como o banquete oferecido por D. Pedro na sua quinta de recreio de Queluz, onde a disposição das mesas e seus ocupantes foi

estabelecida de acordo com a sua distinção social, e seguiu ainda o Regimento dos Offícios da Caza Real delRey D. João o IV (Rodrigues 2011, p. 439).

Possivelmente o jantar que aqui analisamos incluiu três cobertas, seguindo as normas descritas no livro de Domingos Rodrigues, a *Arte de Cozinha*. Nesta obra, o autor mencionado preocupou-se não só em fornecer, em 1680, um receituário para ser seguido pelas grandes casas nobres, como acrescentou, pouco depois, uma terceira parte sobre o serviço de banquetes (1639), o que evidencia a importância destes momentos na comensalidade dessas elites dos finais do século XVII e século seguinte. Precisamente para o mês de outubro é apresentada uma extensa lista de iguarias, num total de 50 pratos (Rodrigues 2017, pp. 206-207), onde os pratos de carne são numerosos, mas também as empadas muito variadas, tortas e pastelões, assim como doces, como sejam as tortas de fruta e ovos, os pastéis de ovos moles, os pastéis de manjar real ou os pratos de manjar branco.

> *sistema de pratos grandes e pratinhos, bem delimitados nos menus do livro de Domingues, «Arte de Cozinha», continuou na moda até pelo menos ao governo de D. José I, como confirmam as múltiplas edições que a obra atingiu no século XVIII* (Algranti 2011, p. 253).

Assim, colocamos como hipótese plausível que neste jantar promovido pelo patriarca em Santo Antão do Tojal os três serviços fossem apresentados sequencialmente, cada um caraterizado por pratos específicos, doces e salgados, seguindo o «serviço à francesa», como era a tendência das elites da época. Uma das características principais deste tipo de «serviço à francesa» implicava que todos os pratos do mesmo serviço deveriam ser apresentados simultaneamente sobre a mesa, e dispostos de forma simétrica (Algranti 2011, p. 250). Nunca é demais enfatizar que no universo do ritual da comensalidade, espaços e cenografia estavam perfeitamente regulados[16], desde a escolha do local de cada interveniente até às gestualidades da praxe, e consequentemente a hierarquia simbólica do espaço e do tempo, como se pode constatar no jantar de 16 de outubro de 1730, realizado no palácio de Santo Antão do Tojal: quem punha a mesa, quem servia quem e como, tudo isso era fundamental, não descurando igualmente o protocolo a ser cumprido pelo serviçal encarregado da recolha dos pratos e os guardanapos usados nas diferentes mesas, armadas nos distintos compartimentos, mesas essas montadas nas «câmaras» ou «cazas» do piso nobre do palácio, para usar a terminologia desse período[17].

[16] A título de exemplo evocamos a cerimónia do batizado da infanta dona Maria Bárbara, realizada a 8 de dezembro de 1711. Ou o fausto presente na embaixada do marquês de Fontes a Roma, que excedeu a imaginação dos curiosos.
[17] Possivelmente vários serviçais da casa do primeiro patriarca puderam aproximar-se (e devem ter tido mesmo de o fazer) da mesa onde estava o rei, para poder ajudar a servi-lo, mas infelizmente não temos notícia de como isso era concretamente realizado: quais os incluídos e quais os excluídos, tacitamente, dessa honra.

No que toca à baixela utilizada, e através de um inventário (realizado após o falecimento de Tomás de Almeida), temos conhecimento da existência, no palácio aqui em causa, de pratos de trinchar, sopeiras, tigelas de «louça azul e branca da Índia», tigelas com tampas de «louça azul e branca» da Holanda, copos e galhetas de vidro, entre outros[18].

Além disso, notícias de visitas de personalidades importantes à quinta de Santo Antão do Tojal prolongaram-se no tempo, e de algumas chegaram-nos referências a jantares aí havidos, mas infelizmente as descrições de tais eventos — certamente consagrados pelo uso e sem precisarem de ser passadas a escrito — são extremamente parcas.

Evidentemente, a presença dos membros da Casa Real em qualquer espaço era um acontecimento de carácter público de grande impacto simbólico e social, e, como toda a vida do rei e da corte, um permanente exercício, diríamos teatral, de encenação de diferentes categorias sociais e sua hierarquização. Tomás de Almeida, assim como outros clérigos e famílias da nobreza, procuravam replicar os modos e hábitos da cultura cortesã, sua escala de valores, serviços e recompensas, reproduzindo o modelo assente na fidelidade, em graças e obrigações mútuas, cujo lugar de manifestação por excelência eram os espaços palacianos, onde se teciam decisões ao longo de redes de poder e de influência.

D. João V, inspirado nas cortes europeias — sobretudo Roma e Paris —, aspirava legitimamente a um estatuto régio equiparável às maiores potências europeias, o que também se refletiu, entre uma miríade de outros factos, na criação da Patriarcal e na nomeação de Tomás de Almeida, como já foi salientado. Com honras de cardeal e conselheiro de Estado, o patriarca era uma figura central da corte e, obviamente, do projeto de engrandecimento de algo tão importante como seria a capela real.

Este modelo político, cuja centralidade eram as sociabilidades que ocorriam no espaço em redor do corpo do monarca e no interior palaciano, assentava numa rede de intimidades, privilégios, benefícios e recompensas, que criaram um cenário político centrado no ambiente do Paço da Ribeira em Lisboa e, em particular, para o que aqui nos interessa, nos palácios dos nobres construídos ao longo dos principais eixos de circulação entre a capital e Mafra. É este o contexto do palácio de Santo Antão do Tojal, que recebeu, em 1730, várias vezes D. João V, nas celebrações da sagração dos sinos da basílica de Mafra, como atrás aludimos.

O palácio de Santo Antão do Tojal, cenário de banquetes régios, integra hoje a Rota Memorial do Convento, já atrás ressaltada por ser algo de interesse público, perpetuando a memória barroca no concelho de Loures e o esplendor de um tempo

[18] Cf. ANTT. *Orfanológicos*, letra C, maço 82, n.º 1, fls. 69-61v.

em que a mesa e a degustação de iguarias eram um ponto focal de um palco de representação da vida política e social.

Aliás, mais em geral, todos sabemos, a partir dos estudos de antropologia da alimentação humana, que em todas as culturas existem regras, normalmente até apenas implícitas, que regulam os atos de comensalidade, que em muitos casos são momentos de afirmação de uma coletividade como tal. Comer em comum, incorporar os alimentos — que são tudo menos estritos itens necessários à manutenção do corpo — é uma afirmação, sempre, de algo muito mais importante do que o simples nível «biológico» dessa manutenção. Poderíamos enunciar essa ideia desta forma: «diz-me o que comes e com quem comes, e dir-te-ei quem és». Já em torno de mesas de comensalidade os antigos gregos (os homens livres) se reuniam para filosofar: basta lembrarmo-nos de Platão. Mas o banquete, ou simpósio, era em toda a antiguidade uma cerimónia de pessoas abastadas, com os seus artefactos de prestígio associados. Para além desta regra geral, nas sociedades altamente hierarquizadas, e no caso do Barroco, em que a corte de Versalhes se nos apresenta como um paradigma maximamente eloquente, é óbvio que o banquete tinha de ser algo de muito importante na vida palaciana, depois imitado, na medida do possível, conforme os tempos e os lugares, em toda a parte onde a nobreza, e mais tarde a burguesia, não dispensava os requintes que a distinguiam publicamente como a classe que tinha tempo para o pretensamente «inútil». Porque esse «consumo do inútil», como diríamos hoje, em requinte, lazer, tempo e espaço, era precisamente o que à evidência confirmava aos seres humanos que uns tinham nascido para comandar e os outros para obedecer.

FONTES

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

ANTT. *Memórias Paroquiais de Santo Antão do Tojal*, vol. 36, pp. 365-534. PT/TT/MPRQ/36/58.

ANTT. *Orfanológicos, Inventário dos bens do Cardeal Patriarca D. Tomás de Almeida*, letra C, maço 82, n.º 1. PT/TT/IFF/003/0082/00001.

Arquivo Municipal de Lisboa – Arquivo Histórico

AML-AH. *Chancelaria Régia*, Livro 1.º de consultas e decretos de D. João V do senado ocidental, Aviso sobre a cerimónia da entrada do Patriarca em Lisboa, fl. 105.

BIBLIOGRAFIA

ALGRANTI, Leila Mezan, 2011. Rituais e protocolos das mesas reais no século XVIII. Em: Ana Isabel BUESCU, e David FELISMINO. *A mesa dos reis de Portugal. Ofícios, consumos, cerimónias e representações (séculos XIII-XVIII)*. Lisboa: Círculo de Leitores; Temas e Debates, pp. 244-259. ISBN 978-972-42-4645-6.

BARBOSA, Fernando António da Costa de, 1754. *Elogio Historico, Vida e Morte do Eminentíssimo e Reverendíssimo Senhor Cardeal D. Thomás de Almeida, 1.º Patriarca da Santa Igreja de Lisboa,*

Capelão-mor de S. Magestade Fidelissima e seu Conselheiro de Estado. Lisboa: Officina de Miguel Rodrigues, pp. 150-151.

BEBIANO, Rui, 1987. *D. João V. Poder e Espectáculo*. Aveiro: Livraria Estante Editora.

BRAZÃO, Eduardo, 1943. *Subsídios para a História do Patriarcado de Lisboa, 1716-1740*. Porto: Livraria Civilização.

BUESCU, Ana Isabel, e David FELISMINO, 2011. *A mesa dos reis de Portugal. Ofícios, consumos, cerimónias e representações (séculos XIII-XVIII)*. Lisboa: Círculo de Leitores; Temas e Debates. ISBN 978-972-42-4645-6.

CÂMARA, Maria Alexandra Gago da, 2011. Aparato e cenografia. A representação das artes da mesa na azulejaria do Portugal moderno (séculos XVII e XVIII). Em: Ana Isabel BUESCU, e David FELISMINO. *A mesa dos reis de Portugal. Ofícios, consumos, cerimónias e representações (séculos XIII-XVIII)*. Lisboa: Círculo de Leitores; Temas e Debates, pp. 420-447. ISBN 978-972-42-4645-6.

CALDAS, João Vieira, 1999. *A Casa Rural dos Arredores de Lisboa no Século XVIII*. Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. ISBN 972-9483-31-0.

CALDAS, João Vieira, e Maria João Pereira COUTINHO, 2014. O nome e a função: terminologia e uso dos compartimentos na casa nobre urbana da primeira metade do século XVIII. Em: Isabel MENDONÇA, Hélder CARITA, e Marize MALTA. *A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro: anatomia de interiores.* Lisboa: Instituto de História de Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa; Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pp. 134-189. ISBN 978-989-99192-0-4.

CARAPINHA, Aurora, 1995. *Da essência do jardim português.* Tese de doutoramento, Departamento de Arquitetura da Universidade de Évora.

CARITA, Hélder, 2013. *A Casa Senhorial em Portugal: modelos, tipologias, programas interiores e equipamento*. Alfragide: Leya. ISBN 978-989-660-393-9.

CASTRO, João Baptista de, 1763. *Mapa de Portugal Antigo e Moderno*. Lisboa: Na Oficina Patriarcal de Francisco Luís Ameno, tomo 3, parte 5, pp. 481-484.

FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime, 2014. O «Magnífico Aparato»: Formas da Festa ao serviço da família real no século XVIII. *História: Revista da Faculdade de Letras*. Porto: FLUP, **12**, 155-220.

MARTINHO, Bruno A, 2011. Pôr a mesa no Paço da Ribeira. Espacialidades e encenações de refeição no interior do palácio régio. Em: Ana Isabel BUESCU, e David FELISMINO. *A mesa dos reis de Portugal. Ofícios, consumos, cerimónias e representações (séculos XIII-XVIII)*. Lisboa: Círculo de Leitores; Temas e Debates, pp. 116-133. ISBN 978-972-42-4645-6.

MECO, José, 1985a. O Palácio da Mitra em Lisboa e os seus azulejos – I. *Revista Municipal*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2.º trimestre, ano 46, série 2, (12), 25-40.

MECO, José, 1985b. O Palácio da Mitra em Lisboa e os seus azulejos – II. *Revista Municipal*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2.º trimestre, ano 46, série 2, (13), 13-31.

MIGUEL, Pedro Lopes Madureira Silva, 2012. *Descobrir a Dimensão Palaciana de Lisboa na Primeira Metade do século XVIII. Titulares, a Corte, Vivências e Sociabilidades*. Dissertação de mestrado em História Moderna e dos Descobrimentos, Departamento de História da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo, 2011. Cozinha, «família» e cavalariças: padrões de consumo da aristocracia de corte em Portugal no século XVIII. Em: Ana Isabel BUESCU, e David FELISMINO. *A mesa dos reis de Portugal. Ofícios, consumos, cerimónias e representações (séculos XIII-XVIII)*. Lisboa: Círculo de Leitores; Temas e Debates, pp. 101-116. ISBN 978-972-42-4645-6.

NETO, Henrique Maria Craveiro Reis de Carvalho, 2018. *Lisboa: Os homens da confiança régia ao tempo de D. João V*. Dissertação de mestrado, Departamento de História Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

PEREIRA, Ana Marques, 2011. «Ofícios de boca» na Casa Real Portuguesa (séculos XVII e XVII). Em: Ana Isabel BUESCU, e David FELISMINO. *A mesa dos reis de Portugal. Ofícios, consumos, cerimónias e representações (séculos XIII-XVIII)*. Lisboa: Círculo de Leitores; Temas e Debates, pp. 82-99. ISBN 978-972-42-4645-6.

PEREIRA, José Fernandes, 2022. *Arquitetura Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores. ISBN 978-989-644-649-9.

PEREIRA, José Fernandes, 1992. *Arquitetura Barroca em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação. Biblioteca Breve, 103. ISBN-10 972-566-171-0.

PEREIRA, José Fernandes, 1991. *A acção artística do primeiro Patriarca de Lisboa*. Lisboa: José Fernandes Pereira; Quimera Editores. ISBN 972-589-009-4.

PIMENTEL, António Filipe, 2012. D. João V e a imagem do poder: o terreiro ao revés. Em: Miguel Figueira de FARIA. *Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio: história de um espaço urbano.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda; Universidade Autónoma de Lisboa, pp. 73-94. ISBN 978-972-27-2090-8.

PIMENTEL, António Filipe, 2009. D. Tomás de Almeida (1716-1754). Em: Carlos A. Moreira AZEVEDO, Sandra Costa SALDANHA, e António Pedro BOTO. *Os Patriarcas de Lisboa*. Lisboa: Centro Cultural do Patriarcado; Aletheia Editores, pp. 13-31. ISBN 978-989-622-165-2.

PIMENTEL, António Filipe, 2000. D. João V e a festa devota: do espectáculo da política à política do espectáculo. Em: Ana Paula Rebelo CORREIA, et al. *A Arte Efémera em Portugal.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 151-166. ISBN 972-8128-65-7.

REIS, Carlos Xavier Pinheiro Matos dos, 2017. *Os jardins do Palácio dos Arcebispos de Santo Antão do Tojal.* Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

RODRIGUES, Ana Duarte, 2011. Banquetes, jantares, merendas e refrescos nas quintas de recreio. Realidade e representação. Em: Ana Isabel BUESCU, e David FELISMINO. *A mesa dos reis de Portugal. Ofícios, consumos, cerimónias e representações (séculos XIII-XVIII)*. Lisboa: Círculo de Leitores; Temas e Debates, pp. 438-452. ISBN 978-972-42-4645-6.

RODRIGUES, Domingos, 2017. *Arte de Cozinha*. Apresentação, notas e glossário de Maria da Graça PERICÃO, e Maria Isabel FARIA. Lisboa: Relógio D'Água. ISBN 978-989-641-734-5.

SARAMAGO, José, 2014. Memorial do Convento. 64.ª edição. Porto: Porto Editora; Fundação José Saramago. ISBN 978-972-0-04671-0.

SIMÕES, João Miguel Ferreira Antunes, 2022. *Escadarias de aparato na Corte de Lisboa no século XVIII*. Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

SIMÕES, João Miguel Ferreira Antunes, 2017. *Mitra. História, Arquitetura e Património*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Departamento de Gestão Imobiliária e Património.

TEDIM, José Manuel, 1999. *Festa Régia no tempo de D. João V: poder, espectáculo e arte efémera*. Tese de doutoramento, Universidade Portucalense Infante D. Henrique.

A CASA DE JANTAR DO PALÁCIO DE OEIRAS – CENOGRAFIA DA MESA DO MARQUÊS DE POMBAL

ISABEL MAYER GODINHO MENDONÇA*

Resumo: *A casa de jantar do palácio da Quinta de Oeiras, do poderoso ministro de D. José, Sebastião José de Carvalho e Melo, conde de Oeiras e marquês de Pombal, é um dos primeiros espaços individualizados com tal função em moradas da nobreza em Portugal. À criação deste espaço não foi certamente alheio o conhecimento dos palácios ingleses onde tais salas já existiam, durante os anos em que Sebastião José permaneceu em Londres como enviado extraordinário do rei D. João V (1738-1744).*

A 21 de janeiro de 1764 estava já concluída a casa de jantar do palácio, com os seus «ornatos de escayolla, azollejos, estuques, e marmores do quarto terreno, que vahe para os Jardins, que cercão as cazas; como são a Caza de Jantar, a Caza do Dosser, os tres Gabinetes, que a ellas se seguem, e a Caza da Mantearia, que está junta a do Dosser». Assim o atesta o «pacto familiar» assinado nessa data pelos três irmãos, Sebastião José, Paulo de Carvalho e Mendonça e Francisco Xavier de Mendonça Furtado, vinculando ao morgado de Oeiras as benfeitorias realizadas.

A reconstituição da sala de jantar e dos espaços a ela anexos, invulgarmente bem preservados e relativamente bem documentados, é ainda possível através da análise da notável decoração aplicada — os estuques relevados, os silhares de azulejos e a decoração escultórica em mármore dos lavabos. As informações documentais ajudam a compor o cenário e a cenografia da mesa dos marqueses de Pombal, nomeadamente os documentos já publicados do relato da estada neste palácio da família real, em 1783, de João de Oliveira e Sousa, morgado de Oliveira, e a descrição do oeirense Francisco Ildefonso dos Santos, falecido em 1866, além dos inventários da casa e dos apontamentos documentais recolhidos no fundo do Arquivo Pombal.

Palavras-chave: *ritual doméstico nobre; interiores barrocos; casa de jantar palaciana; Quinta de Oeiras; marquês de Pombal.*

Abstract: *The dining room of the palace at Quinta de Oeiras, belonging to the powerful minister of King José I, Sebastião José de Carvalho e Melo, Earl of Oeiras and Marquis of Pombal, is one of the earliest spaces in Portuguese noble residences to be specifically designed for this function. The creation of this room was certainly influenced by the knowledge of English palaces, where such dining rooms already existed, acquired during the years Sebastião José spent in London as extraordinary envoy of King João V (1738-1744). By 21 January 1764, the palace dining room had already been completed, together with its «ornaments of scagliola, tiles, stuccoes and marbles in the ground-floor quarters facing the gardens surrounding the house; namely the Dining Room, the "Dessert" Room, the three Cabinets that follow it, and the "Mantearia" adjoining the "Dessert" Room». This is attested by the «family pact» signed on that date by the three brothers — Sebastião José, Paulo de Carvalho e Mendonça, and Francisco Xavier de Mendonça Furtado — binding the improvements carried out to the entail of Oeiras.*

The reconstruction of the dining room and its adjoining spaces, unusually well preserved and relatively well documented, remains possible through the analysis of the remarkable decorative programme applied to them — the relief stuccoes, the tiled wall panels, and the sculptural marble decoration of the washbasins. Documentary sources also help recreate the setting and staging of the Pombals' table, particularly the already published accounts of the royal family's stay at this palace in 1783, written by

* Investigadora independente. Email: isabelmendonca@hotmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0799-7766.

João de Oliveira e Sousa, morgado de Oliveira, and the description by the Oeiras-born Francisco Ildefonso dos Santos, who died in 1866, in addition to the inventories of the house and the documentary notes gathered from the Archive of Pombal fond.

Keywords: *noble domestic ritual; Baroque interiors; palace dining room; Quinta de Oeiras; Marquis of Pombal.*

A 10 de agosto de 1783, a casa de jantar do palácio dos marqueses de Pombal, em Oeiras, foi palco da «real merenda» com que terminou a visita da rainha D. Maria I que selou a reconciliação da Casa Real com a família do falecido Sebastião José de Carvalho e Melo (Sena 1982, pp. 12-22). Podemos reconstituir o cenário faustoso em que decorreu a colação real, graças ao relato que dela deixou João de Saldanha Oliveira e Sousa, morgado de Oliveira, casado com a filha mais nova do ministro de D. José, que representava na ocasião o seu cunhado Henrique José de Carvalho e Melo, 2.º conde de Oeiras, que se encontrava fora do país, buscando tratamento para a infertilidade[1].

A sala onde esta merenda teve lugar, já referida em 1765 como «casa de jantar», é um dos primeiros espaços documentados, dedicado em exclusivo ao serviço das refeições, que até então se tomavam em salas ou em antecâmaras, aposentos íntimos não destinados apenas a esse fim. À sua criação não terá sido certamente alheio o conhecimento dos palácios ingleses onde tais salas já eram comuns durante os anos em que Sebastião José de Carvalho e Melo permaneceu em Inglaterra como enviado extraordinário de D. João V[2].

Espaço especialmente cuidado, quer pela decoração aplicada e pelo mobiliário, quer pelas louças, vidros, pratas e «aparelhos de mesa de roupa fina» utilizados no ritual da mesa, a casa de jantar do palácio do marquês foi o cenário de várias refeições que homenagearam visitantes ilustres e comemoraram datas e ocasiões especiais, associadas à família, à vila de Oeiras e a efemérides religiosas.

1. A OBRA DO PALÁCIO DE OEIRAS E DA SUA CASA DE JANTAR

Na origem do palácio de Oeiras estão as casas nobres construídas por Paulo de Carvalho e Ataíde, arcipreste da igreja patriarcal, já concluídas em junho de 1721, data de um recibo assinado pelo mestre azulejador António de Oliveira comprovando o

[1] BNP. Secção de Manuscritos, *Coleção Pombalina*, PBA 697, fls. 98-103v.

[2] Embora a casa de jantar apareça já representada em 1738 no tratado de Jean-François Blondel, *De la distribution des Maisons de Plaisance et de la Décoration des Édifices en général* (Thornton 1993, figs. 136 e 137), foi em Inglaterra que ganhou importância enquanto espaço autónomo, sempre cuidadosamente decorado (Franco 2014, pp. 315-334).

pagamento dos azulejos «de jarras», «de flores» e «de Paizes», que ainda hoje decoram algumas das salas do palácio[3].

O mesmo arcipreste instituiu em 1737 o morgado de Oeiras, nomeando o sobrinho mais velho, Sebastião José de Carvalho e Melo, seu herdeiro e primeiro administrador, a que se seguiriam todos os seus filhos e descendentes legítimos. Caso se extinguisse a linha sucessória, a administração do morgado seria assumida, sucessivamente, pelos sobrinhos Francisco Xavier de Mendonça Furtado, Paulo António de Carvalho e Mendonça, e José Joaquim de Carvalho e Mendonça, que na mesma altura se obrigaram a doar ao vínculo a terça parte dos seus bens.

As casas nobres do arcipreste viriam a ser substancialmente aumentadas em 1759, após a atribuição do título de conde de Oeiras a Sebastião José. Foi então construído um novo corpo de planta trapezoidal, em redor de um pátio com o mesmo formato, o chamado «quarto novo», adossado às primeiras construções, a partir de então designadas como «quarto velho»[4], com projeto atribuído ao arquiteto húngaro Carlos Mardel (Machado 1823, p. 194).



Fig. 1
Palácio de Oeiras. Fachada sul sobre o terraço das araucárias
Fonte: Fotografia do palácio Marquês de Pombal, município de Oeiras

A 21 de janeiro de 1764, Francisco Xavier de Mendonça Furtado e Paulo de Carvalho e Mendonça — o outro irmão, José Joaquim, tinha falecido na Índia em 1738 — doaram ao morgado, entre outros bens, a capela do palácio e o quarto novo construído «desde os fundamentos», a nascente das antigas casas nobres. A 12 de setembro de 1765 teve lugar nova doação, referida como «pacto familiar de agregação».

[3] BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal,* maço 74, fls. 42-43. José Meco, a quem se devem os dois estudos mais completos sobre o palácio de Oeiras (Meco 1984; Meco 2014), atribuiu com fundamentos estilísticos os azulejos da sala de entrada (a «sala vaga») e do salão nobre (a «casa grande») ao pintor Valentim de Almeida (Meco 2014, p. 121).
[4] Entendendo-se aqui por «quarto, a parte de huma casa grande, com serventia separada» (Bluteau 1720, VII, p. 23).

Entre outras benfeitorias, Paulo de Carvalho vinculou ao morgado o novo aqueduto, que trazia a água da Fonte do Ouro até à vila e ao palácio, e Francisco Xavier as «obras, e bemfeitorias» que, nas suas palavras, muito tinham enobrecido a casa principal da quinta de Oeiras, nomeadamente

> *os ornatos de escayolla, azollejos, estuques, e marmores do quarto terreno, que vahe para os Jardins, que cercão as cazas como são a Caza de Jantar, a Caza do Dosser* [*sic*, por *Dessert*]*, os tres Gabinetes, que a ellas se seguem, e a Caza da Mantearia, que está junta a do Dosser, a arca grande de Pedraria, que está por baixo da Salla grande do quarto velho, e as Fontes de Marmores da Caza do Jantar para onde se diriva a agoa da sobredita arca*[5].

Os dois irmãos não viriam a desfrutar do palácio de Oeiras e da nova casa de jantar por muito tempo. Francisco Xavier faleceu a 15 de novembro de 1769 e Paulo de Carvalho dois meses depois, a 17 de janeiro de 1770. Após a morte dos irmãos, Sebastião José de Carvalho e Melo, marquês de Pombal em 16 de setembro de 1769, deu início a novas obras de decoração da casa de jantar e das salas anexas — os espaços de representação do seu palácio destinados às várias refeições que aí viriam a ter lugar nos anos que se seguiram.

2. O CENÁRIO DA MESA DO PALÁCIO DE OEIRAS: A DECORAÇÃO DA CASA DE JANTAR E DAS DIVISÕES ANEXAS

As salas destinadas às refeições — a casa de jantar (Fig. 2) e as duas salas laterais, a «casa do *dessert*» (Fig. 4) e a «casa dos aparadores», e ainda os três «gabinetes do chá e do café» (Fig. 5) — situam-se no primeiro piso do quarto velho e abrem para um amplo terraço virado a sul. Aproveitando o desnível do terreno, foram criadas zonas de serviços no piso térreo, onde se situava a «arca grande de pedraria».

A casa dos aparadores comunica, através da copa, com as duas cozinhas do palácio, situadas no mesmo piso, mas no quarto novo. Da casa do *dessert*, ou seja, a sala onde se servia a sobremesa[6], acede-se à «casa da mantearia», a divisão onde se guardavam as pratas e os demais objetos ligados ao serviço da mesa (Bluteau 1716, V, p. 301)[7] (Fig. 4).

Embora não tenha sido frequente em Portugal a utilização de dois espaços complementares reservados à refeição, isso já acontecera no cerimonial que envolveu a receção oficial do novo embaixador de França em Portugal, o conde de Bachi, hospedado entre 8

[5] ANTT. *Arquivos Notariais*, 11.º cartório, ofício A, livro 28, caixa 5, fls. 16v-18, e livro 33, caixa 6, fls. 29-31 (Galvão-Telles 1999, pp. 38-40).
[6] A «fruta ou doce que depois da carne ou do peixe se põem no fim da mesa» (Bluteau e Silva 1789, II, p. 709).
[7] Esta divisão está hoje transformada em espaço de arrumos.



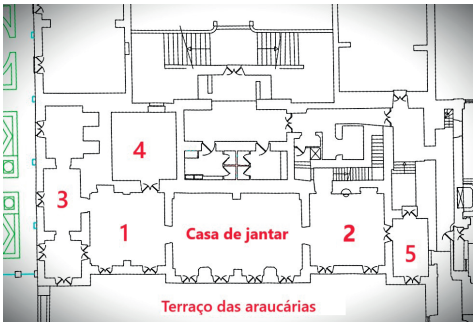


Fig. 2. Palácio de Oeiras, casa de jantar
Fonte: Fotografia do palácio Marquês de Pombal, município de Oeiras
Planta. Palácio de Oeiras. Planta da casa de jantar e das divisões anexas: 1. Casa do *dessert*; 2. Casa dos aparadores; 3. Gabinetes do chá e do café; 4. Mantearia; 5. Copa



Fig. 3
Palácio de Oeiras, casa de jantar — lavabo em mármore, silhares de azulejos com cenas de refeição e estuques em relevo figurando animais e legumes
Fonte: Fotografia de Isabel Mendonça

e 10 de junho de 1753 em Marvila, no palácio do cardeal patriarca de Lisboa, D. Tomás de Almeida. As várias refeições foram então servidas em mesas idênticas para 25 convidados, em duas das salas contíguas à «sala vaga», adaptadas a casa de jantar e a casa do

dessert. O cerimonial diplomático e todos os preparativos para a hospedagem do conde de Bachi estiveram a cargo de Sebastião José de Carvalho e Melo, então secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra[8], que no cerimonial diplomático poderá ter colhido inspiração para as duas salas de refeição do palácio de Oeiras.

Das obras pagas por Francisco Xavier de Mendonça Furtado restam ainda as duas «fontes» da casa de jantar — os dois lavabos encaixados na parede norte, decorados com sereias apoiadas em golfinhos de mármore branco, aparentemente de Carrara, inicialmente abastecidos pela água da arca grande de pedraria do piso térreo.

Na casa de jantar, entre as portas-janelas abertas para o terraço, figuram as duas estátuas de grandes dimensões que para aí foram encomendadas pelo marquês de Pombal a Joaquim Machado de Castro: Aretusa, a ninfa da mitologia grega que se transformou em fonte, e Alfeu, o seu apaixonado metamorfoseado em rio. Por elas recebeu o mestre escultor, respetivamente, 144$000, a 22 de maio de 1774[9], e 148$000, a 3 de março de 1776[10] (Fig. 2).

Excetuando o pavimento da casa de jantar, recentemente substituído por soalho, as restantes cinco divisões mantêm ainda o pavimento original em lajes de pedra avermelhada (Figs. 4 e 5).



Fig. 4
Palácio de Oeiras, sala do *dessert*
Fonte: Fotografia do palácio Marquês de Pombal, município de Oeiras

[8] ANTT. MNE, livro 148 (documento transcrito por Câmara 2009, pp. 345-349).
[9] BNP. BN/AP/GF/01/Lv02, fl. 114.
[10] BNP. BN/AP/GF/01/Lv03, fl. 99.



Fig. 5
Palácio de Oeiras, gabinetes do chá e do café
Fonte: Fotografia de Isabel Mendonça

Silhares de azulejos em azul e branco rodeiam a casa de jantar, as duas salas anexas e os dois primeiros gabinetes. Azulejos polícromos revestem as paredes do último gabinete, aberto para a fachada poente. Em todos os silhares se repetem as molduras de volumosos concheados, de gosto rococó, em redor das composições centrais, com cenas de refeição na casa de jantar (Figs. 2, 3 e 9), motivos relacionados com o jogo na casa do *dessert* (Fig. 4), paisagens campestres e cenas populares na casa dos aparadores e nos dois primeiros gabinetes, ambos em azul cobalto. No terceiro gabinete figuram ainda temas de *chinoiserie* em policromia (Fig. 5).

Os tetos abobadados da casa de jantar, da casa do *dessert* e dos três gabinetes estão integralmente decorados com cenas figurativas em estuque branco relevado e em pintura de grisalha. O espaço entre estas cenas é preenchido por grinaldas floridas, enrolamentos vegetalistas, frutos, troféus, pássaros, engradados e finos concheados de contornos flamíferos de gosto rococó, também em estuque relevado branco, sobre fundos de cor pastel. Mais simples é a decoração do teto da casa dos aparadores, apenas centrado por um turbilhão de concheados em estuque de meio relevo sobre fundo pastel (Figs. 2, 4 e 6).



Fig. 6
Palácio de Oeiras, casa do *dessert*. Pormenor da abóbada com estuques e pinturas em grisalha
Fonte: Fotografia de Isabel Mendonça

Particularmente interessantes são as diversas cenas de refeições ao ar livre, no teto da casa de jantar, envolvendo figuras galantes e serviçais trajando à moda da época, bem como animais, frutas e legumes utilizados na alimentação, verdadeiras naturezas-mortas em estuque relevado, bem adequadas a espaços destinados às refeições (Figs. 2, 3 e 6).

Nos tetos da casa de jantar e da casa do *dessert* estão representadas, em posição central, duas cenas mitológicas em estuque relevado, sugestivas alegorias à prosperidade da família Pombal. Na casa de jantar, a deusa romana da Abundância, coroada de louros, de peito desnudo e, na mão, uma cornucópia recheada de frutos, esmaga com o seu peso uma mulher idosa, simbolizando a esterilidade e a fome (Figs. 7 e 7a). Na casa do *dessert* estão representados Zéfiro, deus do vento, e Flora, a deusa da Primavera, ambos presidindo à floração dos cereais e de todas as plantas úteis, uma alusão à constante renovação da Natureza (Figs. 8 e 8a).

O mestre estucador inspirou-se em duas gravuras do livro do desenhador e gravador francês Simon Thomassin, por este oferecido em 1694 ao rei Luís XIV, reproduzindo as mais importantes estátuas dos jardins do palácio de Versailles (Mendonça 2014a, pp. 186-190)[11]: a deusa romana da Abundância, esculpida por Antoine Coysevox (Thomassin 1694, prancha 71)[12], e Zéfiro e Flora, da autoria do escultor Louis Le Comte (Thomassin 1694, prancha 75)[13]. O mestre estucador não se limitou a copiar as gravuras: adaptou-as ao espaço disponível e enquadrou-as com paisagens e temas ligados à alimentação.

[11] O álbum de Thomassin, editado pela primeira vez em Paris em 1694, foi reeditado no ano seguinte em Amsterdão, e em 1723 e 1724 na Haia, em francês, latim, italiano e flamengo.
[12] O grupo escultórico, em calcário de Saint-Leu, encontra-se hoje apoiado num dos pedestais das rampas da praça de armas e do *avant-cour* do palácio de Versailles.
[13] O grupo escultórico, também em pedra de Saint-Leu, pode ainda ser visto sobre um dos pilares que flanqueiam o acesso a uma das escadarias da *orangerie* de Versailles.





Figs. 7 e 7a
Palácio de Oeiras, casa de jantar. No painel central da abóbada, uma alegoria à Abundância
Fonte: Fotografia de Isabel Mendonça
Gravura de Simon Thomassin, 1694, prancha 71





Figs. 8 e 8a
Palácio de Oeiras, casa do *dessert*. Painel central da abóbada, figurando os deuses Zéfiro e Flora. Fonte: Fotografia de Isabel Mendonça
Gravura de Simon Thomassin, 1694, prancha 75

O livro de Thomassin constava da biblioteca de Joaquim Machado de Castro (Faria 2008, p. 176), não aparecendo referido nos inventários conhecidos da biblioteca da Casa Pombal. Interrogamo-nos, por isso, se a proposta para as cenas centrais dos tetos da casa de jantar e da casa do *dessert* não terá partido deste escultor, que por várias vezes trabalhou para o marquês de Pombal[14].

[14] Além das estátuas já referidas de Alfeu e Aretusa, encomendadas para a casa de jantar, estão documentados os dois leões para a cascata da Taveira, feitos de empreitada no telheiro da Escultura, pelos quais Machado de Castro recebeu 67$200, a 29 de agosto de 1773 (BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, maço 97, fl. 549), e «4 bustos em marmore de Estremôs, os quaes representão os quatro Épicos mais notaveis, Homero, Virgilio, Camoens e Tasso», destinados à gruta do jardim da Quinta de Baixo, pelo valor de 185$400, a 28 de junho de 1776 (BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, maço 120, fl. 488).

Em 1972, no âmbito de um restauro encomendado pela Fundação Calouste Gulbenkian, então proprietária do palácio, foram retiradas as escaiolas que cobriam as paredes da casa de jantar, da casa do *dessert* e da casa dos aparadores, acima dos silhares de azulejos, muito provavelmente idênticas às que ainda hoje revestem as paredes da escadaria interior do quarto novo, ou as da Sala da Concórdia, em *stucco-marmo*. Em novembro desse ano, as paredes das três divisões foram picadas pelo estucador Domingos Enes Baganha e de novo estucadas e pintadas de branco. As pinturas dos tetos foram igualmente restauradas pelo pintor António da Costa[15].

3. OS MESTRES DOS AZULEJOS E DOS ESTUQUES

A documentação consultada no Arquivo Pombal (da Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa) revelou-nos informações inéditas sobre o fornecimento dos silhares de azulejos da casa de jantar e das salas anexas. No princípio de fevereiro de 1772, o mestre azulejador Domingos Jorge apresentou as contas dos azulejos que colocara em várias divisões do quarto novo de Oeiras, além de várias contas atrasadas, em parte por pagar, referentes aos trabalhos que realizara nas capelas de Oeiras e da Granja e na barraca da Ajuda, a residência lisboeta do secretário de Estado após o terramoto[16]. A dívida, que ascendia a 427$155 réis, foi saldada pelo marquês de Pombal logo no dia 8 do mesmo mês, passando Domingos Jorge o respetivo recibo. Testemunharam o pagamento, realizado na barraca da Ajuda, Sebastião Inácio de Almeida, o diretor da Fábrica do Rato, e o azulejador Agostinho Batista Soares[17].

Entre os silhares de azulejos que colocara no palácio, Domingos Jorge referiu em pormenor os «4599 azulejos de brutesco que pus[era] na Casa de jantar, Casa do decer, Casa dos aparadores, e os tres gabinetes juntos, tudo debaixo do Pallacio velho, a rasão de 35$000 reis o milheiro», num total de 160$965 réis[18].

A esta conta acrescentou os documentos que provavam as dívidas pendentes, atrás referidas, e ainda a conta, já paga por Francisco Xavier de Mendonça Furtado, dos azulejos colocados em 1766 «em seis Cazas do Quarto baixo que fazem frente ao jardim do Pallacio» — 4620 azulejos, a 35$000 réis o milheiro, no valor total de 161$700 réis[19].

Os documentos são claros: os silhares de azulejos das seis divisões do «quarto baixo», como são referidas as seis salas de que temos vindo a falar, assentados em

[15] Domingos Enes Baganha, natural de Afife, no concelho de Viana do Castelo, com oficina na rua do Rosário, no Porto, dirigiu todos os restauros do palácio de Oeiras, a pedido da Fundação Calouste Gulbenkian, aí instalada enquanto se aguardava a conclusão da sua nova sede em Lisboa. Das paredes da casa de jantar foram igualmente retirados os apainelados aí existentes, «por não terem ligação com o restante». FCG. Museu, 04250, *Obras de conservação e Restauro do Palácio de Oeiras*.

[16] BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, maço 114, fls. 17-21v.

[17] BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, maço 114, fls. 17/1 e 2.

[18] BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, maço 114, fl. 17/1.

[19] BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, maço 114, fl. 23.

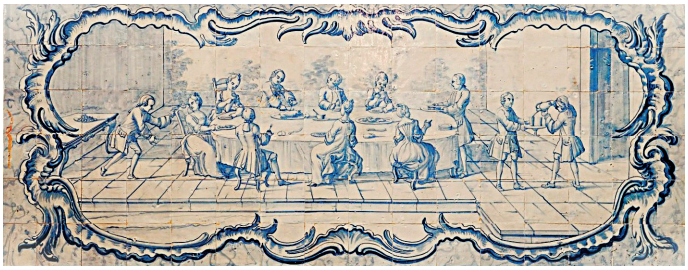


Fig. 9
Palácio de Oeiras, casa de jantar. Silhar de azulejo com cena de refeição
Fonte: Fotografia do palácio Marquês de Pombal, município de Oeiras

1766[20], foram todos substituídos antes de fevereiro de 1772, certamente respondendo a um desejo de renovação desses espaços por Sebastião José de Carvalho e Melo, que se tornara o único proprietário do palácio de Oeiras.

A atividade de Domingos Jorge entre 1738 e 1781, já identificada por vários autores, está ainda longe de ser totalmente esclarecida. São conhecidas diversas sociedades a que pertenceu, olarias com que trabalhou e algumas das obras de que se encarregou[21], mas as sucessivas encomendas que recebeu de Sebastião José de Carvalho e Melo e dos seus dois irmãos, entre 1761 e 1777, bem documentadas no Arquivo Pombal, levantam novas questões sobre a organização da sua operosa oficina, a relação com alguns dos seus sócios e colegas de ofício, e os pintores e olarias a que terá recorrido.

A presença de Sebastião Inácio de Almeida, diretor da Fábrica de Louça do Rato entre 1771 e 1779, e do mestre azulejador Agostinho Baptista Soares como testemunhas do acerto de contas com o marquês de Pombal em fevereiro de 1772 parece confirmar uma colaboração de ambos com Domingos Jorge. Agostinho Batista Soares, referido como oleiro e como azulejador, fornecera azulejos, no ano anterior, para o prédio do marquês de Pombal no sítio do Cataquefarás, em Lisboa[22]. Para a mesma obra Domingos Jorge forneceu também azulejos, certamente em parceria com Agostinho Batista[23]. Com este azulejador tinham também colaborado, entre 1753 e 1757, Sebastião Inácio de Almeida e seu pai, Valentim de Almeida, ambos pintores de azulejo (Mangucci 2020, anexo 1, pp. 84-86). A 14 de novembro de 1773, Sebastião Inácio de Almeida assinou um recibo pelos silhares de azulejo que fizera para a «Casa da Pescaria», junto à cascata da Taveira, na Quinta de Cima, em Oeiras, onde discriminou o valor cobrado pela Fábrica, 20$625 réis, e o montante pago ao ladrilhador, 16$400 réis, perfazendo os 37$025 que acabara de receber[24].

[20] Ou em 1765, se tivermos em atenção a data da escritura assinada entre os três irmãos onde são mencionadas as obras pagas por Francisco Xavier de Mendonça Furtado.
[21] Mendes 2018, pp. 53-55; Mangucci 2020, pp. 173-176; AZ Infinitum, https://redeazulejo.letras.ulisboa.pt/pesquisa-az/ficha.aspx?id=780&ns=402000&lang=PO [consult. 2025-03-01].
[22] BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, maço 150, fls. 99-101; BNP. BN/AP/GF/01/Lv01, fls. 54, 56.
[23] BNP. BN/AP/GF/01/Lv01, fl. 128.
[24] BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, maço 97, fl. 543.



Fig. 10
Palácio de Oeiras, escadaria interna. Estuques de relevo com as armas do marquês de Pombal
Fonte: Fotografia de Isabel Mendonça

José Meco atribuiu os azulejos da casa de jantar, da sala da Concórdia e da escadaria interior do palácio a Sebastião Inácio de Almeida, admitindo que os mesmos possam ter sido «dos primeiros azulejos realizados na Fábrica Real de Louça» (Meco 2014, p. 122).

Quanto aos estucadores que trabalharam na casa de jantar e nas divisões anexas, a documentação do Arquivo Pombal não nos dá quaisquer informações. Tratou-se, contudo, de uma campanha de grandes dimensões, que também terá abrangido os estuques da maior parte das salas do piso nobre do quarto novo. Em todos estes estuques estão presentes idênticos motivos decorativos, inspirados nas gravuras francesas e alemãs que então circulavam em Portugal, a par de várias cenas figurativas, também elas inspiradas no álbum de Simon Thomassin, que, como referimos, reproduziu muitas das estátuas dos jardins do palácio de Versailles (Mendonça 2014a, pp. 186-190)[25].

[25] Nos tetos de cinco divisões do piso nobre do quarto novo foram utilizadas outras gravuras do álbum de Simon Thomassin: Perseu libertando Andrómeda, acorrentada ao rochedo, do original de Pierre Paul Puget, hoje no museu do Louvre; Vertumno conquistando Pomona, a deusa dos pomares, disfarçado de velha alcoviteira, reprodução do conjunto escultórico de Pierre Le Gros; e a história de Ácis e Galateia, a partir da escultura de Jean-Baptiste Tuby — histórias de amores dos deuses, inspiradas nas *Metamorfoses* do poeta Ovídio. A estátua romana de Diana, já desaparecida, e a figura alegórica do Poema Lírico, ainda nos jardins de Versailles, serviram de inspiração à Diana da Sala da Caça e ao Orfeu da Sala de Música.

Nos estuques do teto da escadaria interna do quarto novo, a coroa de marquês que remata as armas da Casa Pombal aponta para uma obra realizada numa data posterior à atribuição deste título a Sebastião José de Carvalho e Melo, em 16 de setembro de 1769 (Fig. 10). As semelhanças estilísticas com os estuques das salas dedicadas às refeições levam-nos a admitir que estes possam ter feito parte de uma mesma campanha, muito provavelmente a par da colocação dos novos silhares de azulejos.

Embora não tenha ainda surgido nas obras de estuque de Oeiras qualquer referência documental à presença do estucador ítalo-suíço João Grossi (Giovanni Maria Grossi), as evidentes semelhanças dos estuques da capela do palácio, já terminados em 1762[26], com os estuques bem documentados da capela da Ordem Terceira de Jesus, em Lisboa, realizados em 1757 e 1758 (Mendonça 2014b, pp. 168-179), permitem-nos confirmar com segurança a sua presença em Oeiras. Grossi foi aliás muito protegido pelo futuro marquês de Pombal[27], que «lhe dava, ou pedia lhe dessem a fazer todas as grandes Obras que então se construião, que erão muitas, e pagas por altos preços» (Machado 1823, pp. 216-217). Os estuques do palácio de Oeiras fizeram certamente parte dessas «grandes Obras».

Em 1763 está documentada a presença de dois estucadores do Ticino — Boaventura Tarquini (Tarchini) e José Riquete (Righetti) — na obra dos já desaparecidos estuques ornamentais do horto-ajardinado do palácio de Oeiras[28]. Durante a década de 60 estiveram ainda ativos em Portugal outros estucadores do Ticino, que podem ter colaborado com Grossi nas obras do palácio de Oeiras, entre outros, Sebastião e José Toscanelli, Miguel Real (Reale), Pedro Cristóvão Agostinho (Augustini), João Batista Falcão (Falcone), e João Francisco Riquete (Righetti) (Mendonça 2019-2020, pp. 111-113).

Mas Grossi não trabalhou apenas com estucadores seus conterrâneos. Nomeado diretor da Aula de Desenho e Estuque em 1764, com um vencimento anual de 600$000, foi responsável pela formação de muitos estucadores portugueses que viriam a ter um papel importante em obras realizadas ao longo da segunda metade do século XVIII. Contou ainda com a colaboração de quatro estucadores portugueses com uma longa experiência no seu ofício, embora sem a formação teórica adquirida na Aula, a quem

[26] A capela foi sagrada a 17 de março de 1762 pelo arcebispo de Évora, de acordo com um manuscrito recentemente encontrado sob a pedra de ara do altar-mor, dentro de uma pequena caixa em prata (Santos 2017, p. 56).
[27] Em 1764, com dispensa dos «banhos de seus naturaes», Grossi casou na igreja do convento de Santa Joana com uma protegida de soror Madalena de Mendonça, irmã do conde de Oeiras — Rosa Bernarda da Costa Velho, de Guimarães, de quem teve cinco filhos, todos apadrinhados por membros da família Pombal (Mendonça 2014c, pp. 490-498).
[28] Com eles trabalharam três estucadores portugueses: Romão Francisco, Mateus da Silva e Antonio de Matos (BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, AP257, cota topográfica provisória, fl. 188).

atribuiu carta de mestre a 18 de junho de 1773: Manuel Francisco dos Santos, Paulo Botelho, José Francisco da Costa e Manuel José de Oliveira[29].

Manuel Francisco dos Santos trabalhou nos desaparecidos estuques ornamentais de uma das fachadas do palácio de Oeiras, a 9 de outubro de 1773, recebendo 6$400 pelos «ouvados da frontaria do Jardim aonde emcostam as figuras que estam sobre os pillares de pedra»[30]. A 18 de setembro desse mesmo ano estava terminada a empreitada de estuques da «casa da pescaria» (a casa de fresco junto à cascata da Taveira), no montante de 38$400[31]. Da documentação não constam os nomes dos estucadores que aqui trabalharam, mas é de admitir a participação dos quatro mestres de Grossi, que dois anos depois, em junho de 1775, voltamos a encontrar nas obras de remodelação do palácio do Egito, em Oeiras, cedido por António Rebelo de Andrade para instalação do marquês de Pombal e da sua família, no período em que D. José habitou o palácio Pombal para mais facilmente beneficiar das águas termais do Estoril[32].

Manuel Francisco dos Santos voltou a trabalhar no palácio do marquês de Pombal em 1776, assinando a 2 de maio um recibo de 153$700 réis pelo pagamento dos estuques que ainda hoje revestem o teto da «casa grande», o atual salão nobre[33]. Os ornatos em estuque desta sala compreendem as molduras das cartelas com pinturas de Pedro Alexandrino — bustos de heróis clássicos coroados de louros e meninos empunhando ramos floridos — e a balaustrada perspetivada que enquadra uma alegoria à Abundância, realizada pelo mesmo pintor[34]. Nos estuques da «casa grande» já não encontramos os concheados de gosto rococó, substituídos por simples molduras vegetalistas, mais de acordo com os heróis clássicos de Pedro Alexandrino.

Podemos pois afirmar que, embora o nome de João Grossi esteja incompreensivelmente ausente da documentação do Arquivo Pombal, ele continuou presente nas obras do palácio e da Quinta de Oeiras, quer através dos seus conterrâneos ítalo-suíços, quer através dos estucadores a quem atribuiu carta de mestre em 1773. Serão eles, aliás, através dos seus alunos e colaboradores, os principais transmissores dos ensinamentos de Grossi às gerações futuras (Mendonça 2009, pp. 134-137).

---

[29] ANTT. *Real Fábrica das Sedas*, livro 422, fls. 187-190, 195-198, 206 e 242.
[30] BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, maço 8, fl. 493.
[31] BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, maço 8, fl. 467.
[32] BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, maço 162, fls. 9, 11. Na obra de estuque, que custou 21$450, participaram ainda dois ajudantes, Bento Cipriano e Francisco dos Santos, filho de Manuel Francisco dos Santos.
[33] BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, maço 120, fl. 311.
[34] BNP. BN/AP/GF/01/Lv03, fl. 137. Responsabilizou-se pela obra o arquiteto Reinaldo Manuel dos Santos, que recebeu, a 5 de maio, 189$870 pela «despesa feita com o estuque e pintura». Ao pintor Pedro Alexandrino foi oferecido a 21 de julho «um faqueiro de prata comprado a Sebastião Bernardes», em «gratificação pelas pinturas e figuras das Salas Grandes e Vagas do Palácio de Oeiras» (BNP. BN/AP/GF/01/Lv03, fls. 115 e 117, respetivamente). Sobre estas pinturas veja-se a interessante análise de Barros 2018, pp. 70-75.

4. JANTARES EM OEIRAS

A casa de jantar de Oeiras foi palco de vários jantares[35] entre dezembro de 1770 e junho de 1776. No Arquivo Pombal estão documentadas as despesas dessas refeições — da compra dos vários alimentos, destinados à cozinha e à copa, às deslocações dos cozinheiros, copeiros e outros criados, entre o cais de Belém e Paço de Arcos. Não raras vezes, são referidos objetos adquiridos para algumas delas, como louças e vidros ou mesmo decorações para a mesa.

A 23 de dezembro de 1770, o jantar organizado para receber o núncio Innocenzo Conti assinalou o reatamento de relações com a Santa Sé, interrompidas desde agosto de 1760, com a expulsão do núncio Filippo Acciaiuoli[36]. No ano seguinte, a 3 de setembro de 1771, foi recebido em Oeiras o duque de Gloucester, irmão do rei Jorge III de Inglaterra[37], e a 17 de novembro um outro jantar comemorou a sagração dos novos bispos de Castelo Branco e Lamego[38]. O embaixador inglês jantou em Oeiras a 3 de junho de 1772 e de novo a 1 de maio de 1775[39]. A 14 de dezembro de 1772, o marquês ofereceu um jantar aos lentes de Coimbra, que conhecera pouco antes, quando se deslocou àquela cidade em representação de D. José, para a entrega solene dos novos estatutos da Universidade[40]. A 5 de junho de 1776 um outro jantar comemorou a visita a Oeiras do príncipe russo Yossopof[41].

A casa de jantar de Oeiras foi ainda palco de vários jantares oferecidos pelo marquês de Pombal durante a Quaresma, no domingo da Procissão dos Passos, entre 1770 e 1776[42]. Uma outra efeméride de raiz religiosa, a feira e romagem de Nossa Senhora das Mercês, com tradições antigas na região de Sintra, realizou-se entre 1772 e 1780 na vila de Oeiras, por provisão régia de 4 de julho de 1771 (*Memorial Histórico…* 1982, vol. II, pp. 411, 412), sendo assinalada, entre 1772 e 1775, por dois jantares em Oeiras, nos 3.º e 4.º domingos do mês de outubro[43]. A «função da ermida», uma outra festividade associada a Nossa Senhora das Mercês, padroeira da

[35] No início do reinado de D. Maria, o jantar tinha lugar habitualmente entre o meio-dia e a uma da tarde. Nas casas dos Grandes do reino, porém, jantava-se muitas vezes por volta das três da tarde (Veloso 1992, pp. 36, 37).
[36] BNP. BN/AP/GF/01/Lv01, fl. 44.
[37] BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, maço 52, fl. 18.
[38] BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, maço 52, fl. 12.
[39] BNP. BN/AP/GF/01/Lv01, fl. 152; BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, maço 101, fls. 286-345.
[40] BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, maço 99, fl. 81.
[41] BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, maço 120, fls. 437-441.
[42] Estão documentados os jantares de 8 de março de 1770 (BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, maço 127, fls. 105, 105v), 5 de abril de 1772 (BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal,* maço 99, fls. 93 e 93v), 26 de março de 1775 (BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, maço 101, fls. 198-201) e 11 de março de 1776 (BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, maço 120, fls. 179-181). Curiosamente, em todas estas refeições eram servidos pratos de carne, a par de peixe e mariscos.
[43] Constam do mesmo arquivo as despesas dos dois jantares em 1772 (BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, maço 99, fls 13v-15v, 17-19), em 1774 (BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal,* maço 121, fls. 350-355) e em 1775 (BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, maço 162, fl. 238).

família Carvalho, foi acompanhada de um solene *Te Deum* na capela do palácio, a 5 de novembro de 1775, e também rematada por uma refeição[44].

Como atrás referimos, a «real merenda» servida na casa de jantar de Oeiras a 10 de agosto de 1783, no final da visita da rainha D. Maria I, um ano após a morte de Sebastião José de Carvalho e Melo, abriu a via da reconciliação da Casa Real com a família Pombal, que viria a permitir o reconhecimento da posse do Senhorio de Oeiras pelo 2.º marquês de Pombal, Henrique José de Carvalho e Melo, em 1786, cerimónia igualmente comemorada com um jantar no palácio de Oeiras[45].

5. A CENOGRAFIA DA MESA DO PALÁCIO DE OEIRAS: MOBILIÁRIO, LUMINÁRIAS, LOUÇAS, VIDROS E «ROUPA DE MESA»

A 31 de julho de 1805, um pormenorizado inventário do recheio do palácio de Oeiras, realizado por altura da transmissão do cargo de feitor das quintas de Belém, permite-nos reconstituir o mobiliário então existente nas várias divisões ligadas às refeições no palácio de Oeiras e identificar algumas das louças de serviço. O sargento-mor José Pedro Martins, antigo feitor da quinta de Oeiras, recém-nomeado fiscal das fazendas da casa, foi encarregado desta tarefa pelo 2.º marquês de Pombal. Os bens inventariados foram conferidos pelo apontador Joaquim José Latino de Faria, pelo «fiel da mobilia das casas nobres das quintas de Oeiras», Apolinário José de Almeida, por Quitéria Luísa, «fiel da rouparia e da porcelana», e pelo novo feitor das quintas de Oeiras, Jozé Brás Xavier[46].

Na casa de jantar existiam então três mesas grandes de espinheiro com um «pano verde de as cobrir» e um «rodapé de baeta azul claro», seis mesas pequenas de espinheiro e 24 cadeiras de nogueira, com assentos e costas de palhinha. Nas restantes divisões apenas são referidos os móveis — na casa do *dessert* uma mesa grande de espinheiro e 24 cadeiras de pinho «com rótula de palha», na casa dos aparadores uma mesa grande e quatro mesas pequenas em madeira de espinheiro, e nos três «gabinetes de tomar café» duas mesas pequenas quadradas, «com seu xadrez», e uma outra redonda[47].

Na casa da louça foram inventariados dois grandes serviços de mesa, um de «loiça esmaltada fina da India», ou seja, de porcelana chinesa, «com Figuras de branco, encarnado, e oiro», o outro de louça inglesa. De grandes dimensões — o

[44] BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, maço 162, fl. 323. Em novembro de 1817 repetiu-se a «função da ermida», organizada por Francisco Ildefonso dos Santos, o oeirense a quem tem sido atribuído o *Memorial Histórico ou Colecção de Memórias sobre Oeiras*. A solenidade foi acompanhada de um *Te Deum*, com a participação de músicos vindos de Lisboa (BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, maço 71, fls. 595-597).
[45] BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, maço 63, fl. 503.
[46] FCG. Biblioteca, *Casa Pombal*, *Inventário…*
[47] FCG. Biblioteca, *Casa Pombal*, *Inventário…*, fls. 25 e 25v.

primeiro com 428, o segundo com 359 peças — compreendiam «pratos de guarda-napo»[48], de sopa e de sobremesa, terrinas com as suas tampas, fruteiros, saladeiras, jarros, manteigueiras e saleiros. Guardavam-se ainda no mesmo local 15 «aparelhos para chá» em «louça fina da India», com dimensões variáveis (entre 24 e 133 peças), compostos por bules, leiteiras, açucareiros, frascos e jarras para chá, pratos e xícaras de chá, café e chocolate com os respetivos pires. A decoração destes serviços de porcelana chinesa era bem reveladora dos motivos utilizados pelos ceramistas chineses nas louças de exportação para a Europa: «esmaltadas» de várias cores (encarnado, azul, verde e ouro), mostravam painéis e cercaduras com temas florais e figurativos de origem oriental e europeia[49].

Numa das salas do piso nobre — na «Camara immediata à Sala grande com frente para o jardim» —, guardava-se ainda um serviço de mesa de louça da Saxónia (com «duas Sopeiras com pratos e tampas», 48 pratos de guardanapo e 30 pratos de sopa) e três «aparelhos de chá»: um da mesma louça da Saxónia, com 70 peças; outro de porcelana chinesa «com ornatos de Relevo branco, verde e encarnado», com 35 peças; e um terceiro, com 29 peças, «de pedra branca transparente» — o serviço de alabastro, oferecido ao marquês pelo papa Clemente XIV, e ainda referido em 1939 no catálogo do leilão do recheio do palácio de Oeiras (Meco 2014, p. 119). Todas estas peças se encontravam devidamente protegidas dentro de um armário, certamente pelo seu valor ou raridade[50].

Procedeu-se também à inventariação da roupa de mesa e dos vidros[51]. A escassez de «aparelhos de mesa» (toalhas e guardanapos) e a pouca importância dos vidros inventariados podem ser justificadas pelo facto de a principal morada do segundo marquês de Pombal, em 1805, ser o palácio das Janelas Verdes, em Lisboa (o antigo palácio Alvor, onde hoje está instalado o Museu Nacional de Arte Antiga), e não o palácio de Oeiras, motivo que pode também explicar a quase total ausência de objetos em prata[52].

E no entanto, em julho de 1800, cinco anos antes do inventário, tinham sido enviados para Oeiras, ao cuidado do recém-nomeado feitor das quintas de Oeiras, José Pedro Martins, 19 diferentes «aparelhos de roupa de mesa» — conjuntos de toalhas de mesa grandes e pequenas, guardanapos e «toalhas de limpar mãos», e ainda panos de aparador[53].

---

[48] Designação que se dava aos pratos principais de cada conviva, em que eram servidas as refeições, sobre os quais se colocavam os guardanapos.
[49] FCG. Biblioteca, *Casa Pombal*, *Inventário…*, fls. 20-25.
[50] FCG. Biblioteca, *Casa Pombal, Inventário…*, fls. 15v-17v.
[51] FCG. Biblioteca, *Casa Pombal*, *Inventário…*, fls. 26-27.
[52] As únicas pratas inventariadas, além das que faziam parte do recheio da capela, estavam guardadas na rouparia — dois castiçais com bases em forma de pés de águia, 12 castiçais dentro de mangas de vidro, um escarrador com as armas da casa, duas cruzes pequenas com suas peanhas, 12 colheres de chá, uma tenaz e uma escumadeira também para o chá (FCG. *Casa Pombal*, *Inventário…*, fls. 26 e 26v).
[53] FCG. Biblioteca, *Casa Pombal*, Documentos avulsos, fls. 81-87.

Apesar da escassez de vidros no inventário de 1805, foram frequentes as encomendas de «vidros da Fabrica» (o estabelecimento fundado pelos irmãos Stephens na Marinha Grande, um dos mais acarinhados projetos industriais de Pombal), como os 55 «copos de vidro para Agoa» e as 12 «galhetas jaspiadas e ordinarias», encomendados em agosto de 1775[54], os «24 copos de quartilho atrombetados» e os «23 copos de calice lapidados», pagos em abril de 1776, a que acresceram «12 copos pequenos com asa», no mês seguinte[55]. E o mesmo pode ser afirmado sobre as compras de louças à Real Fábrica do Rato, documentadas desde 1772, algumas delas compradas para os jantares que tiveram lugar em Oeiras. Uma das encomendas mais significativas, pelo seu valor (48$780 réis) e pela variedade de peças, foi feita em dezembro de 1772 e compreendeu terrinas de diferentes tamanhos, pratos compridos, redondos, triangulares e quadrados, pratos de sopa e de fruta, «pratos de guardanapo» de bordos recortados, saladeiras, mostardeiras, «soceiras» [molheiras], manteigueiras de tampa e saleiros[56].



Fig. 11
Terrina em faiança com as armas de Sebastião José de Carvalho e Melo, conde de Oeiras, Fábrica do Rato
Fonte: Museu Nacional de Arte Antiga, MNAA6750

[54] BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, maço 120, fl. 376.
[55] BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, maço 120, fls. 358, 352.
[56] BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, maço 97, fls. 481, 482.

A descrição da já mencionada «real merenda», servida a D. Maria I no palácio de Oeiras em agosto de 1783, dá-nos alguns pormenores interessantes para a reconstituição do ambiente das salas de que temos vindo a falar. A casa de jantar encontrava-se alcatifada e era iluminada por «hum competente numero de Luzes». Vários aparadores serviram de apoio à merenda, que constou de uma «coberta em *ambigu*» — ou seja, com apenas um serviço, incluindo todos os tipos de pratos, quentes e frios, da sopa à sobremesa[57]. O morgado de Oliveira, João de Saldanha Oliveira e Sousa, cunhado de Henrique José de Carvalho e Melo, descreveu também a mesa, coberta por «toalha com guardanapos irmaons, cor de roza e branco», servida por «linda louça de Sève» [Sèvres] e decorada com «diferentes figuras de bom gosto e muitos vazos com flores do campo»[58].

Embora não seja referido o tipo de iluminação da casa de jantar, é provável que a principal fonte fosse o «lustrim» [lustre] que em julho de 1775, no âmbito dos preparativos para a instalação em Oeiras da família real, foi de novo dourado e acrescentado com «cinco dirandelas» de folha de Flandres[59].

Quanto à louça de Sèvres usada na merenda, é bem possível que seja aquela que foi enviada para Oeiras pelo 2.º conde, a 12 de dezembro de 1781, e aí recebida pelo feitor José Pedro Martins, que a descreveu como um «aparelho de louça francesa branca com ramos e borda dourada». Composto por 128 peças, este serviço compreendia pratos de guardanapo, pratos covos oitavados, saladeiras redondas e compridas, baldes com as suas salvas, uma tigela com tampa e prato, manteigueiras, mostardeiras, pratos pequenos de conservas e «24 chicaras de asa de feitio de vaso»[60].

A decoração da mesa do palácio de Oeiras foi certamente também uma preocupação do anfitrião (ou do seu copeiro, a quem tal incumbência cabia), como se constata pela descrição da «real merenda». Mas já a 1 de maio de 1775, para o jantar oferecido ao ministro de Inglaterra (o embaixador), a mesa tinha sido guarnecida com «huma Receita de flores feitas em Santa Joana», pelo elevado valor de 48$40[61], certamente por intermediação de soror Madalena de Mendonça, irmã do marquês de Pombal e abadessa neste convento. Para a mesa do jantar da «função da ermida», a 5 de novembro desse mesmo ano, a Real Fábrica do Rato realizou «Hum chafariz para ornato da meza», «hum lago com seus vidros», «24 arcos para o mesmo efeito» e «24 columnas irmans dos arcos», um invulgar centro de mesa que custou 23$120[62].

---

[57] A «coberta em *ambigu*», assim designada pela sua ambiguidade na distinção entre entradas e entremeios, foi muito usada em refeições no campo, ou em intervalos de bailes (Pereira 2000, p. 170).
[58] BNP. Secção de Manuscritos, *Coleção Pombalina*, PBA 697, fl. 101v.
[59] BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, maço 162, fl. 64. Segundo Bluteau e Silva (1789, tomo I, p. 440), «dirandela» é uma «peça de metal que se embebe no bocal dos castiçais para aparar os pingos».
[60] BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, maço 84, fl. 140.
[61] BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, maço 101, fl. 345.
[62] BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, maço 162, fl. 367.

6. A BAIXELA DO MARQUÊS DE POMBAL

Da mesa do marquês de Pombal fazia parte uma baixela de prata, encomendada na sua quase totalidade ao ourives lisboeta António Rodrigues Leão.

Mestre prateiro desde 1734, ourives da Casa Real a partir de 1755, morador em Belém, na Quinta do Meio, Rodrigues Leão foi membro do Cartório da Nobreza, participando como Passavante na cerimónia de aclamação de D. José, e como Rei de Armas Portugal na aclamação de D. Maria I — funções que lhe valeram o hábito da Ordem de Cristo, a 11 de julho de 1777 (Sousa 2004, pp. 58-61, 107-111; Fonseca 2016, pp. 454-461).

A sua colaboração com o marquês de Pombal acentuou-se a partir de janeiro de 1771[63], quando António Rodrigues Leão avaliou a prata de serviço da sua casa, no âmbito do «inventário de partilha e adjudicação amigável» com a marquesa e os seus filhos e genros[64]. A partir daí, várias foram as encomendas ao mestre ourives, entregando-lhe quase sempre o marquês pratas usadas, como forma de diminuir o custo das novas peças. Por exemplo, a 1 de janeiro de 1773, Leão recebeu 57 colheres, 64 garfos e 62 cabos de facas de prata usada, fornecendo 10 dúzias de colheres,



Fig. 12
Talheres de um faqueiro outrora pertencente ao marquês de Pombal
Fonte: Câmara Municipal de Estarreja, Casa-Museu Egas Moniz

[63] Antes dessa data existem referências a obras feitas por António Rodrigues Leão para as casas de Oeiras e da Ajuda e para Paulo de Carvalho (BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, maço 144, fls. 114 e 117; BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal,* maço 99, fl. 94).
[64] ANTT. *Chancelaria de D. José*, livro 88, fls. 341-354 (Galvão-Telles 1999, p. 42).

10 dúzias de garfos e 10 dúzias de cabos de facas com as armas do marquês, tudo devidamente acondicionado em seis caixas[65]. A 25 de setembro de 1774, o ourives entregou «huma corvelha[66] grande de prata com seos pes, guarnesida toda de Molduras com entradas, no meio hum richol[67] e tres pes donde asenta huma cafeteira grande», recebendo para abatimento da conta «huma salva de prata grande de gomos antiga e coatro colheres e coatro garfos e coatro cabos de facas»[68].

Um mês após a morte de D. José, Sebastião José de Carvalho e Melo dirigiu, do seu exílio em Pombal, uma carta à rainha D. Maria I, defendendo-se das acusações de que fora alvo, entre as quais a posse de uma «grande, custoza e delicada baixella». Assim se justificava o deposto secretário de Estado, a 29 de março de 1777:

> *Não teve alguma daquellas grandes, Custozas, e delicadas baixellas, que sempre tiveram os Ministros que occuparão os importantes Lugares, que o Suplicante servio: Somente conservou a de que tinha uzado nas Cortes Estrangeiras, com alguns tão insignificantes acrescimos, com alguns, que na sobredita partilha foi avaliada toda a sua prata — em onze mil cruzados com pouca differensa —, de sorte que em tantas occaziões, que o Suplicante era obrigado a dar algum jantar, foi preciso o seu Mordomo pedir porçoens de baixellas emprestadas ao Cardeal da Cunha, e aos Secretarios de Estado D. Luis da Cunha, e Martinho de Mello e Castro*[69].

Provavelmente para esconder os factos, o marquês de Pombal ordenou de imediato ao conde de Oeiras, seu filho, que se desfizesse das peças da baixela. Algumas foram vendidas avulso e outras acabaram por ser fundidas, mas a família ainda conservou várias na sua posse. Na relação final do montante apurado, no valor de 6054$244, explicavam-se, em nota, as opções tomadas:

> *Fundio-se a prata de Ordem do Illustrissimo e Excelentissimo Senhor Conde, porque muitos a querião somente pelos preços da Ley, de 5$600 reis, e 6$400 réis o marco, e como não chegavão a dar nada por feitios, pareceu tambem que se não devião Lograr della em pessas* […]. *Os Faqueiros, Cafeteiras, Richó do chá, e os Castiçaes de Germen* [Germain] *e a Grande Cafeteira* […] *se ha de conservar*.

---

[65] BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, maço 97, fls. 317-321.

[66] «Corvelha» ou «corbelha»: um pequeno cesto ou tabuleiro onde se apresentavam doces, frutas e ornamentações (Monteiro 2002, p. 60).

[67] Do francês *rechaud*, o mesmo que escalfador (Pereira 2000, p. 57).

[68] BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal,* maço 121, fl. 224. Do acervo da Casa-Museu Egas Moniz, em Avanca, Estarreja, fazem parte vários talheres, adquiridos em 1920 à Casa Leitão & Irmão (Fig. 12). Os «24 talheres de meza e 24 de sobremeza», vendidos no leilão do palácio Foz em 1901, tinham inicialmente pertencido ao marquês de Pombal. Em 1920 existiam ainda exemplares idênticos, repartidos entre a Casa Pombal e a Casa dos marqueses de Castelo Melhor. Agradeço as informações e a fotografia dos talheres à Dra. Rosa Maria Rodrigues, conservadora da Casa-Museu Egas Moniz.

[69] BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, maço 102, fl. 3v.

A 23 de abril de 1777 foram pesadas e fundidas na Casa da Moeda várias peças, transformadas em onze barras de prata, que renderam 2250$059 réis, depois de retiradas as despesas da fundição:

> *Quatro pratos compridos ouvados com duas tampas e dous remates/Quatro ditos menores sem tampas/Dous ditos menores/Dous pratos redondos com suas tampas e remates/Quatro ditos menores, com duas tampas, e remates/Quatro ditos menores, com duas tampas, e remates/Quatro pratos de figura Triangular/Duas Terrinas com seus ferros, tampas e remates/Seis Saleiros antigos/Sesenta pratos de guardanapos/Quatro castiçaes grandes de Meza/Quatro ditos menores/Huma salva antiga, grande com seu pé/Duas colheres de sopa*.

Uma segunda relação de peças foi vendida ao ourives António Rodrigues Leão «pelo mayor preço que por ella se dava», que correspondeu a 1882$112 réis:

> *Sessenta pratos de guardanapo, redondos, molduras com entradas/Outo flamengas, redondas com as mesmas molduras, e entradas, que são 4 mayores, e 4 menores/Outo pratos ovados com o mesmo moldurado, que são 4 mayores, e 4 menores/Quatro pratos quadrados, com entradas/Quatro ditos de figura triangular, com entradas/Quatro baldes para garrafas com 2 azas cada hum, e seis tiquetas com Letreiros/Duas Salvas à Ingleza, grandes, molduras com entradas, e de 4 pés cada huma/Duas manteigueiras com seus pés*.

A 11 de maio, um terceiro lote, composto por várias peças não discriminadas, foi transformado em cinco barras de prata, com o valor de 1242$603.

A 2 de junho foi fundido o «Sortû[70] da Baixella». Composto por «1 Bandeja forrada por baixo de madeira, 4 Pés de entrada da mesma, 1 Trempe de 4 pés, 1 Cesta, 4 Dirandellas e 3 Açucareiros», rendeu duas barras de prata, correspondendo a 341$870 réis.

Finalmente, um conjunto de «peças avulsas» foi vendido a diversas pessoas, não identificadas, pelo montante de 336$900 réis:

> *Hum par de Rechóz/Seis Castiçaes, e suas dirandellas/Duas Salvinhas à Ingleza/Seis salvas piquenas com seus péz para chícaras/Dous Castiçaes mayores/Dous ditos menores/Hum prato comprido/2 colheres, para sopa*[71].

[70] *Surtout* ou sobretodo — peça ou conjunto ornamental para o centro da mesa (Monteiro 2002, p. 86).
[71] BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal,* maço 102, fls. 81/1-12.

Como atrás referimos, da baixela de prata do marquês de Pombal apenas permaneceram na família as peças aparentemente consideradas mais valiosas: os faqueiros, as cafeteiras, o escalfador para o chá e a «grande cafeteira», do ourives António Rodrigues Leão, e «os castiçais de Germain» — uma referência clara à oficina de Thomas Germain e de seu filho, François-Thomas Germain, os dois famosos ourives parisienses responsáveis pela baixela da Casa Real portuguesa, antes e depois do terramoto de 1755.

Fundida ou vendida na sua quase totalidade entre abril e junho de 1777, a baixela de prata do marquês de Pombal era certamente uma «grande, custoza e delicada baixella», ao contrário daquilo que o mesmo sustentou na carta que dirigiu à rainha. Pelo número e variedade de peças que a compunham, identificadas no documento que acabámos de transcrever, parece bem adequada ao «serviço à francesa», codificado na corte de Luís XIV em finais do século XVII e divulgado em toda a Europa como «paradigma de requinte e civilidade» (Monteiro 2002, p. 39)[72].

O próprio Sebastião José de Carvalho e Melo encomendara, um ano antes do terramoto, ao rico negociante judeu Tobias Boas, residente na Haia[73], uma outra baixela de duas cobertas para 25 pessoas. A nova encomenda foi feita através de Martinho de Melo e Castro, então embaixador na Legação da Haia, nos Países Baixos. Dela constaram doze dúzias de pratos de guardanapo, oitavados, encomendados em carta enviada a 29 de novembro de 1754, recomendando o secretário de Estado que os mesmos fossem «fortes e capazes de aturar serviço»[74]. O acabamento destes pratos não agradou a Sebastião José, que explicou na carta seguinte, dirigida ao embaixador a 16 de maio de 1755, ter sido forçado a mandá-los desmanchar, por terem apenas «hum debrum» e não uma «borda proporcionada» como pretendera. Apesar deste contratempo, encomendou a Tobias Boas mais 24 pratos maiores, «compridos como outavados», um «sobretodo», quatro pratos quadrados para colocar em seu redor, pratos triangulares ou «Chapeos» para os cantos da mesa e «quatro boas Terrinhas [*sic*, por Terrinas] com seus pratos e Coberturas». Sebastião José advertia ainda que as «cobertas ou Cloches» dos pratos do primeiro serviço deveriam ter remates condizentes com «as das Terrinhas, para servirem com ellas sem deformidade». Para agilizar a obra da prata (e certamente torná-la menos dispendiosa…) enviaria «huma boa porção deste Metal»[75].

A 7 de setembro de 1755 a encomenda estava já entregue em Lisboa, «pela via mais breve com seguro», tal como fora recomendado por Sebastião José. O secretário de Estado pediu então a Martinho de Melo e Castro que sacasse uma letra sobre

[72] O «serviço à francesa» compreendia três ou quatro «cobertas», sendo em cada uma a mesa posta de novo e coberta de novas iguarias: na primeira o cozido, na segunda o assado, na terceira os entremezes e na última a sobremesa ou *dessert*; o assado e os entremezes podiam ser reunidos numa única coberta (Monteiro 2002, pp. 42, 43, 85).
[73] Sobre Tobias Boaz veja-se https://www.joodserfgoeddenhaag.nl/bankier-tobias-boas-1696-1782 [consult. 2025-06-08].
[74] ANTT. MNE, livro 119, doc. 3 (carta de 29 de novembro de 1754).
[75] ANTT. MNE, livro 119, doc. 4 (carta de 16 de maio de 1755).

António José Galvão, para assim saldar o resto da dívida a Tobias Boas. Nesta última carta deixou ainda uma frase enigmática: «E em outra occasião participarei a Vossa Senhoria o que se deve obrar a respeito da grande baixella»[76]. O terramoto de 1755, ocorrido cerca de dois meses depois, viria ditar outras prioridades…

Nas cartas trocadas entre os dois estadistas nunca aparece o nome do ourives a quem o comerciante judeu encarregara a execução da baixela do secretário de Estado, embora a historiografia portuguesa, com base na transcrição da carta de maio de 1755, publicada no *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, repita sempre ter-se tratado de uma «encomenda a Germain»[77].

É conhecido o apreço que Martinho de Melo e Castro teve por esta oficina parisiense, à qual por volta de 1763 voltaria a adquirir um par de terrinas para completar a sua própria baixela (Penalva e Magalhães 2019-2020, p. 133). Por esclarecer ficam as circunstâncias que envolveram a aquisição dos «castiçais de Germain», poupados em 1777 à fundição e conservados na posse da família do marquês de Pombal. Fariam parte da baixela «que tinha uzado nas Cortes Estrangeiras», como se desculpou perante a rainha ao cair em desgraça?

BIBLIOGRAFIA

FONTES MANUSCRITAS

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

ANTT. *Arquivos Notariais*, 11.º cartório, ofício A, livro 28, caixa 5, fls. 16v-18; livro 33, caixa 6, fls. 29-31.
ANTT. *Chancelaria de D. José*, livro 88.
ANTT. *Ministério dos Negócios Estrangeiros*, livro 119 (docs. 3, 4 e 5); livro 148.
ANTT. *Real Fábrica das Sedas*, livro 422.

Biblioteca Nacional de Portugal

BNP. Secção de Manuscritos, *Arquivo Pombal*, Maços 8; 14; 52; 63; 71; 74; 84; 97; 99; 101; 102; 114; 120; 121; 127; 144; 150; 162. Livros AP257 (cota topográfica provisória); BN/AP/GF/01/Lv01; BN/AP/GF/01/Lv02; BN/AP/GF/01/Lv03.
BNP. Secção de Manuscritos, *Coleção Pombalina*, PBA 697, fls. 98-103v.

Fundação Calouste Gulbenkian

FCG. Biblioteca, *Casa Pombal, Inventário dos Móveis Que contem o Palacio, Quintas, e Officinas do Illustrissimo e Excelentissimo Senhor Marquez de Pombal na sua Villa de Oeiras, antigo Solar dos Senhores Carvalhos Em o anno de 1805*; Documentos avulsos.
FCG. Museu, 04250, *Obras de conservação e Restauro do Palácio de Oeiras*.

[76] ANTT. MNE, livro 119, doc. 5 (carta de 7 de setembro de 1755).
[77] *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes: Documentos relativos à ourivesaria francesa encomendada para Portugal*, I, 1935, doc. CII, pp. 59-60. A encomenda a Germain foi referida, creio que pela primeira vez, por Ana Marques Pereira (2000, p. 66), e desde então várias vezes repetida (Penalva e Magalhães 2019-2020, p. 131).

FONTES IMPRESSAS

BLUTEAU, Padre D. Rafael, 1712-1721. *Vocabulário Português e Latino, Áulico, Anatómico, Arquitectónico, Bélico, Botânico, Brasílico, Cómico, Critico, Químico, Dogmático, etc., autorizado com exemplos dos melhores escritores portugueses e latinos, e oferecido a el-rei de Portugal D. João V.* Lisboa: Pascoal da Silva. 8 vols.

BLUTEAU, Padre D. Rafael, e António de Moraes SILVA, 1789. *Diccionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro.* Lisboa: Simão Tadeu Ferreira. 2 vols.

Boletim da Academia Nacional de Belas Artes: documentos relativos à ourivesaria francesa encomendada para Portugal. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1935, vol. I, doc. CII.

MACHADO, Cirilo Volkmar, 1823. *Collecção de Memorias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal, recolhidas e ordenadas por Cyrillo Volkmar Machado, Pintor ao serviço de S. Magestade o Senhor D. João VI.* Lisboa: Imprensa de Victorino Rodrigues da Silva.

Memorial Histórico ou Colecção de Memórias sobre Oeiras. Oeiras: Câmara Municipal de Oeiras, 1982. 2 vols.

THOMASSIN, Simon, 1694. *Recueil des Figures, Groupes, Thermes, Fontaines, Vases, et autres Ornemens tels qu'ils se voyent à present dans le Chateau et Parc de Versailles, gravé d'après les originaux par Simon Thomassin Graveur du Roy. À Paris Chez S. Thomassin Graveur du Roy rue St. Jacques vis à vis la rue du Plastre, à l'enseigne de l'Annonciation et de l'Ésperance*.

OBRAS DE CONSULTA

BARROS, Fátima Rombouts de, 2018. Abundância e Arte. Deambulações pela Casa do Marquês de Pombal, em Oeiras, ao encontro das obras finais e dos tectos pintados por Pedro Alexandrino de Carvalho. *Revista História-Cultura-Património*. Oeiras: Espaço e Memória – Associação Cultural de Oeiras, (2), 44-75. ISSN 2184-0288.

CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da, 2009. Cerimonial por ocasião da presença do conde de Bachi na corte de D. José I. *Revista de Artes Decorativas*. Porto: CITAR, Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, (3), 345-349. ISSN 1646-8759.

FARIA, Miguel, 2008. A Biblioteca de Machado de Castro. Em: Miguel FARIA. *Machado de Castro (1731-1822) – Estudos*. Lisboa: Livros Horizonte, pp. 119-177. ISBN 978-972-24-1611-5.

FONSECA, Rita Carlos da, 2016. *Os ourives da prata em Lisboa no período Rococó – os mestres e as obras.* Tese de doutoramento, Universidade Católica Portuguesa, Porto.

FRANCO, Carlos José de Almeida, 2014. *Casas das elites de Lisboa: objectos, interiores e vivências (1750/1830)*. Tese de doutoramento em Estudos do Património, Escola das Artes, Universidade Católica, Porto.

GALVÃO-TELLES, João Bernardo, 1999. Memória Genealógica. Em: João Bernardo GALVÃO-TELLES, e Miguel Metelo de SEIXAS, dir. *Sebastião José de Carvalho e Melo, 1.º Conde de Oeiras, 1.º Marquês de Pombal. Memória Genealógica e Heráldica nos trezentos anos do seu nascimento (13 de maio de 1699 – 13 de maio de 1999)*. Oeiras: Câmara Municipal de Oeiras; Universidade Lusíada, pp. 15-51. ISBN 972-8508-24-7.

MANGUCCI, António Celso, 2020. *História da Azulejaria Portuguesa, Iconografia e Retórica*. Tese de doutoramento em História da Arte, Universidade de Évora.

MECO, José, 2014. O recheio desaparecido do palácio do Marquês de Pombal, em Oeiras. Em: Marize MALTA, e Isabel MENDONÇA, coord. *Casas senhoriais Rio-Lisboa e seus interiores: Estudos luso-brasileiros em arte, memória e património*. Lisboa: Instituto de História da Arte – Faculdade

de Ciências Sociais e Humanas; Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro, pp. 105-125. ISBN 978-989-99192-0-4, 978-85-87145-60-4.

MECO, José, 1984. O Palácio e a Quinta do Marquês de Pombal, em Oeiras (algumas notas sobre a arte no tempo de Pombal). Em: Maria Helena Carvalho dos SANTOS, coord. *Pombal Revisitado*. Lisboa: Editorial Estampa, vol. II, pp. 159-171.

MENDES, Rui Manuel Mesquita, 2018. Companhias de azulejadores e de pintores de azulejos activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no período pombalino. *ARTis ON*. (6), 46-59. ISSN 2183-7082.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho, 2019-2020. Estuques decorativos em Portugal e a divulgação do Rococó. *ARTIS. Revista de História da Arte e Ciências do Património – Rococó.* Lisboa: Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, (7-8), 106-113. ISBN 978-989-658-690-4.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho, 2014a. Estuques decorativos em palácios da região de Lisboa: encomendadores, artistas e fontes de inspiração. Em: Marize MALTA, e Isabel MENDONÇA, coord. *Casas senhoriais Rio-Lisboa e seus interiores: Estudos luso-brasileiros em arte, memória e património*. Lisboa: Instituto de História da Arte – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas; Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro, pp. 175-201. ISBN 978-989-99192-0-4, 978-85-87145-60-4.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho, 2014b. João Grossi e a sua «companhia». Estucadores estrangeiros na Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora de Jesus. *Rossio*: *Estudos de Lisboa*. (3), 168-179. ISSN 2183-1327.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho, 2014c. O que Cirilo não sabia sobre Giovanni Grossi e os outros estucadores suíços em Lisboa. Em: *Actas do IV Colóquio Internacional de História da Arte em homenagem a José-Augusto França*. Lisboa: Associação Portuguesa dos Historiadores da Arte, pp. 490-498. ISBN 978-989-20-4815-4.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho, 2009. *Estuques decorativos: a viagem das formas (séculos XVI a XIX)*. Lisboa: Nova Terra; Principia. ISBN 978-989-8131-59-1.

MONTEIRO, Inês Líbano, 2002. Uma Baixela para servir a quatro Cobertas. Em: Isabel Silveira GODINHO, coord. *A Baixela de Sua Majestade Fidelíssima. Uma obra de François Thomas Germain*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, pp. 38-91. ISBN 972-8736-20-7.

PENALVA, Luísa, MAGALHÃES, João, 2019-2020. A Arte dos Germain: a baixela real e influências francesas na ourivesaria rococó em Portugal. *ARTIS. Revista de História da Arte e Ciências do Património – Rococó.* Lisboa: Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, (7-8), 124-133. ISBN 978-989-658-690-4.

PEREIRA, Ana Marques, 2000. *Mesa Real. Dinastia de Bragança*. Lisboa: Inapa. ISBN 9789728387754.

SANTOS, José Gomes dos, 2017. A consagração da capela de Nossa Senhora das Mercês do Palácio Marquês de Pombal, em Oeiras. *Revista História-Cultura-Património*. Oeiras: Espaço e Memória – Associação Cultural de Oeiras, (1), 52-57. ISSN 2184-0288.

SENA, Maria Teresa, 1982. Reconciliação de D. Maria I com a casa de Oeiras. *História*. Lisboa: Publicações Projornal, (49), 12-22.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, 2004. *A ourivesaria da prata em Portugal e os mestres portuenses. História e Sociabilidade, 1750-1810*. Porto: Ed. de autor. ISBN 972-9119-93-7.

THORNTON, Peter, 1993. *Authentic decor. The domestic interior (1620-1920)*. Londres: Seven Dials.

VELOSO, Carlos, 1992. *A alimentação em Portugal no século XVIII, nos relatos dos viajantes estrangeiros*. Coimbra: Minerva Histórica.

CENOGRAFIAS DE APARATO: CONVERGÊNCIAS ENTRE A MESA DE ALTAR E A PALACIANA

MARIA ISABEL ROQUE*

Resumo: *A liturgia cristã apropriou-se da materialidade da vida civil e dos objetos de uso quotidiano, conferindo-lhes uma funcionalidade cultual. Do ponto de vista formal, a mesa do altar corresponde à mesa doméstica, sem prejuízo das particularidades que derivam da função religiosa e do sentido espiritual que lhe está intrínseco. Na sequência da Reforma Católica, pontificada no Concílio de Trento, e a par do desenvolvimento do protocolo barroco nas cortes palacianas, o ritual religioso torna-se mais complexo, adotando novos critérios de solenidade e aparato. Numa lógica barroca, o esplendor dos objetos e paramentos litúrgicos e a teatralidade do ritual contribuem para a emoção e a exaltação dos sentidos aconselhadas pela tratadística pós-tridentina e descritas nos cerimoniais religiosos da época. A referência ao tesouro da capela de São João Batista, na igreja de São Roque, em Lisboa, pretende confirmar a convergência com o aparato palaciano, no quadro conceptual da cultura setecentista.*

Palavras-chave: *altar barroco; capela de São João Batista (igreja de São Roque, Lisboa); mesa de altar; serviço de missa; serviço de banqueta.*

Abstract: *Christian liturgy appropriated the materiality of civil life and everyday objects, conferring upon them a cultic functionality. From a formal perspective, the altar table corresponds to the domestic table, without prejudice to the particularities that derive from its religious function and intrinsic spiritual meaning. Following the Catholic Reformation, pontificated at the Council of Trent, and alongside the development of Baroque protocol in palatial courts, religious ritual became more complex, adopting new criteria of solemnity and apparatus. In a Baroque logic, the splendour of liturgical objects and vestments, as well as the theatricality of the ritual, contributes to the emotion and exaltation of the senses, as advised by post-Tridentine treatises and described in the religious ceremonials of the time. The reference to the treasure of the chapel of Saint John the Baptist, in the church of São Roque, in Lisbon, aims to confirm the convergence with palatial apparatus, within the conceptual framework of 18th-century culture.*

Keywords: *baroque altar; Chapel of Saint John the Baptist (Church of São Roque, Lisbon); altar table; mass service; altar garniture.*

INTRODUÇÃO

Os primeiros tempos do cristianismo, num contexto de clandestinidade, implicaram um fenómeno de hibridização face a «preexisting cultural understandings, such as kinship systems, social class structures, languages, gender norms, and everyday cultural practices», ou seja, «[i]f they were going to practice Christianity in their everyday lives, it had to be linked with their own culture» (McGuire 2008, p. 191).

* Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades (CIDEHUS-UÉ). Email: miroque@uevora.pt. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2258-8904.

É neste contexto e tal como acontece noutras religiões que se compreende a apropriação de objetos domésticos, das suas formas e funções quotidianas, para o ritual católico, associando-lhe um sentido teológico. Tendo como propósito analisar as convergências entre a mesa de altar e a mesa palaciana no Barroco, propõe-se uma leitura diacrónica desta apropriação, acompanhando a evolução do altar e do serviço divino[1] até à fixação normativa ocorrida na sequência do Concílio de Trento (1545-1563). Por outro lado, considerando que esta evolução acompanha as mutações da sociedade e das mentalidades ao longo do tempo, introduz-se a busca do luxo e da ostentação como uma componente relevante da cultura do Barroco, suscitando outras tais como o exagero, o excesso e a encenação, o que se reflete quer no refinamento da etiqueta, quer no uso de baixelas e na utilização de materiais nobres nas mesas palacianas, com o intuito de observar as analogias com o culto religioso. A análise do processo de encomenda da capela de São João Batista, na igreja de São Roque, em Lisboa, pelo rei D. João V, visa confirmar o quadro teórico precedente e avaliar a execução de uma obra religiosa como demonstração, material e simbólica, do poder régio na amplitude da sua ligação ao divino.

Este trabalho resulta, em grande parte, de investigações anteriores (Roque 2004; Roque 2011). Os textos de Inocêncio III (século III), Gregório de Nissa (século IV), Guillaume Durand (c. 1286-1291) e Carlo Borromeo (1577), acerca do altar, da missa e do serviço divino, permitem sustentar a informação relativa à contextualização histórica até às normas tridentinas que fundamentam o serviço divino no Barroco, mas a fonte mais relevante neste âmbito é a obra *Suppellettile Ecclesiastica* (Montevecchi e Rocca, eds., 1988), enquanto a designação e descrição dos termos relativos às alfaias segue a nomenclatura do *Thesaurus: Vocabulário de objetos do culto católico* (Rocca et al. 2004). O enquadramento da cultura do Barroco segue o pensamento de José Antonio Maravall (1975), enquanto a obra seminal *The court society* (Elias 1983) permite avaliar a utilização, na época, da etiqueta e do luxo como instrumentos de poder e de hierarquização e legitimação social. O estudo da capela de São João Batista socorre-se dos trabalhos de António Pimentel (Pimentel 2000; Pimentel, coord., 2008; Pimentel, coord., 2013) e Teresa Vale (Vale 2008; Vale 2010; Vale 2014; Vale 2015), bem como dos catálogos do *Museu de São Roque* (Oliveira, coord., 2008) e das exposições *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo* (Rocca e Borghini, eds., 1995) e *A Encomenda Prodigiosa: Da Patriarcal à Capela Real de São João Batista* (Pimentel, coord., 2013).

[1] Nos séculos XVII e XVIII, o conjunto de ações e funções públicas do culto dizia-se «serviço divino» ou «culto divino». O termo «liturgia», com o mesmo sentido, só começou a ser usado posteriormente (Hameline 2000).

1. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

O altar cristão, elemento fulcral e o mais sagrado do espaço litúrgico, mantém a tradição veterotestamentária ligada ao rito sacrificial e à oferenda. Nos primórdios do cristianismo quando, num contexto de clandestinidade, as celebrações ocorriam em residências privadas ou em locais improvisados, a mesa da ágape era um móvel doméstico, portátil, trazido para o centro da celebração para partilhar o pão e o vinho, transubstanciados no corpo e sangue de Cristo, convertendo-se em altar apenas durante a celebração do mistério eucarístico (Roque 2004, p. 22), cujo ritual estava estritamente ligado à narrativa evangélica da Última Ceia (Montevecchi e Rocca, eds., 1988, p. 99). A mesa era coberta por uma toalha de cânhamo ou linho que, então, envolvia as oblatas (o pão, o vinho e a água), numa analogia com a mortalha que envolveu o corpo de Cristo.

A partir do século III, começou a reservar-se uma mesa exclusivamente para o ritual eucarístico. Mantendo a semelhança formal com as que eram utilizadas nas casas privadas, era também colocada junto ao celebrante no momento da cerimónia e retirada logo após a função à qual ficava exclusivamente ligada. A dimensão do tampo não ultrapassava as exigências da funcionalidade, isto é, da colocação das oblatas (Roque 2004, p. 26).

Com a liberdade de culto propiciada pelo Édito de Milão, promulgado em 313 pelos tetrarcas Constantino e Licínio, imperadores romanos, respetivamente, do Ocidente e do Oriente, e dada a sacralidade associada ao altar, colocado sobre as relíquias de um mártir, foi adotado o modelo de *mensa* pétrea, tendencialmente quadrangular, sustentada por colunas ou por um bloco maciço, cuja centralidade era marcada pela presença do cibório que lhe era sobreposto (Roque 2004, pp. 27 e ss.). Gregório de Nissa (335-395 d. C.) reconhecia que «este altar sagrado, ao qual assistimos, é uma pedra comum que não se distingue das placas de mármore com que se adornam as paredes e os pavimentos das casas» [tradução livre (TL) do latim] (Gregório de Nissa 1863 [século IV, 2.ª metade], col. 582). Sobre o altar, de tampo quadrado ou ligeiramente retangular, coberto por uma toalha branca, de linho ou cânhamo, o evangeliário juntava-se às oblatas (Roque 2004, p. 34). A presença da luz junto ao altar remonta, também, aos primeiros tempos do cristianismo, sendo referidos os candelabros de grande dimensão, em ouro e bronze, colocados no chão a ladear o altar nas basílicas constantinianas (Montevecchi e Rocca, eds., 1988, p. 47).

O texto *De Sacro Altaris Mysterio*, composto por Lotário de Segni antes da sua eleição como papa Inocêncio III (1198-1216), constitui uma das fontes medievais mais relevantes para a compreensão histórica e simbólica do altar cristão. Embora não se trate de um texto normativo, a sua difusão e prestígio tornaram-no uma referência para a disposição do altar e para a dimensão espiritual do serviço divino, registando

a conceção medieval do altar como centro visível e espiritual da Igreja. Refere a introdução do serviço de banqueta, afirmando que «entre os dois castiçais do altar coloca-se, ao centro, uma cruz, pois Cristo, na Igreja, permanece como mediador entre judeus e gentios» [TL do latim] (Igreja Católica. Papa, 1179-1180 (Inocêncio III) 1855 [século XII, 3.º quartel], col. 811).

Cerca de um século depois, Guillaume Durand (c. 1230-1296), na obra *Rationale divinorum officiorum* (1853 [c. 1286-1291]; *vd.* ed. anotada de Thibodeau e Davril, eds., 2013), tece um longo comentário acerca do altar, com frequentes alusões à presença do cálice sobre o corporal (e.g. p. 217 [IV, 29: 4]), o qual recupera o sentido de mortalha de Cristo que havia sido atribuído à toalha, da patena (e.g. p. 223 [IV, 30: 23]), e do evangeliário colocado sobre uma almofada (p. 170 [IV, 11: 9]).

As alterações ocorridas ao longo da Idade Média e, em particular, a colocação de relíquias sobre o altar levaram à progressiva transformação da mesa, adquirindo a forma de um bloco poliédrico retangular (Braun 1924, pp. 125 e ss.) cada vez mais alongado e afastado para o fundo da abside (Roque 2004, p. 41) até à fixação do modelo dominante no ocidente latino de altar fixo e integrado no conjunto retabular, perdendo a similitude com a mesa doméstica. Por seu turno, a dimensão simbólica e dogmática do altar em sentido cristológico, mantendo a analogia com a mesa da Última Ceia, enquanto mesa sacrificial e de comunhão, mas também à manjedoura e ao túmulo de Cristo (Braun 1924, p. 751), acentua a diferença em relação aos modelos profanos.

No que se refere às alfaias religiosas, o processo de apropriação do quotidiano é idêntico e mais constante. Nos primeiros tempos do cristianismo, os objetos domésticos eram igualmente utilizados no serviço litúrgico, com eventuais variações de nomenclatura das peças em função do uso (Caillet 1996, p. 12). A taça, ou copo com pé, foi transformada em cálice e o prato em patena (Roque 2004, p. 11). Apenas no século VII, foram estabelecidas orientações específicas para o fabrico dos vasos para a eucaristia (Montevecchi e Rocca, eds., 1988, p. 99). Se inicialmente não havia prescrições relativas à forma ou ao material, o contacto direto com as espécies sagradas, isto é, com o corpo e sangue de Cristo, determinou que os vasos eucarísticos fossem submetidos a um prévio ritual de consagração e que fossem feitos de metais nobres. No entanto, enquanto a patena evolui no sentido da ausência decorativa e simplicidade formal, o cálice sofreu maiores transformações, mantendo a estrutura em forma de taça, sobre pé e haste com nó para uma maior estabilidade. A partir do século XIII, a reserva eucarística para a comunhão dos fiéis passou a ser feita em píxides, em geral, idênticas ao cálice do ponto de vista formal e decorativo e com o qual faziam conjunto (Montevecchi e Rocca, eds., 1988, p. 100).

Também os restantes utensílios ao serviço do ritual provêm da apropriação de tipos profanos e a sua utilização decorre das práticas da vida civil: do saleiro à píxide; da bacia e gomil ao serviço de lavabo; de componentes da baixela doméstica à salva

e galhetas para o vinho e a água; juntamente com outros com uma função essencialmente simbólica ou de aparato, como castiçais, jarras, salvas, toalhas e revestimentos de altar (Caillet 1996, p. 12; Roque 2004, p. 11; Roque 2011, p. 197). As semelhanças entre os objetos usados entre os ambientes profano e religioso mantêm-se ao longo do tempo, assumindo particular evidência durante o Barroco.

2. AS NORMAS TRIDENTINAS E O USO DAS ALFAIAS NO SERVIÇO DIVINO DURANTE O BARROCO

O Concílio de Trento constituiu um marco determinante para a fixação do modelo de altar e do serviço divino vigente durante o Barroco. Ao reafirmar o carácter sacrificial da Missa e a presença real de Cristo na Eucaristia, conforme ficou explícito nos dois primeiros cânones da XXII Sessão (Igreja Católica. Concílio de Trento 1781, pp. 103-105), a Igreja exigiu clareza simbólica e dignidade formal do espaço religioso. Nesse sentido, a Reforma católica constituiu um processo de uniformização das práticas litúrgicas, incluindo a disposição do altar e o uso de alfaias, de forma a garantir a dignidade do culto, enquanto propunha um cerimonial elaborado que envolvesse emocionalmente os fiéis, recorrendo a elementos visuais e sensoriais idênticos aos do quotidiano profano e palaciano.

As determinações do Concílio de Trento em relação ao espaço e aos objetos do culto foram esclarecidas de forma pioneira e minuciosa por São Carlo Borromeo, que abordou a normativa sobre a arquitetura religiosa e a arte que lhe é inerente na obra *Instructionum Fabricae, et Supellectilis Ecclesiasticae*, escritas pouco depois de 1572 e publicadas em 1577, ganhando grande relevância ao longo dos séculos seguintes. Conforme se lê no Prólogo: «Neste conjunto de disposições, abordamos não apenas a edificação de templos, capelas, altares, oratórios, batistérios, sacrários e outras estruturas semelhantes, mas também a execução de paramentos, ornamentos, vasos sagrados e de todo o aparato litúrgico» [TL do latim] (Carlo Borromeo 1577, fl. 3r). Em oposição à Reforma protestante que rejeitava o carácter mundano das cerimónias romanas e a pompa exterior do culto, Carlo Borromeo, refletindo os princípios tridentinos, defendia que as igrejas e o culto religioso deviam mostrar a maior imponência e majestade, não só porque tal era devido a Deus, como também para que o esplendor do sagrado pudesse causar forte impressão a quem os observasse, na convicção do poderoso efeito emocional que uma grande cerimónia religiosa podia exercer sobre uma assembleia de fiéis. Sustentava, por conseguinte, que os cálices, os castiçais e outras alfaias ao serviço no altar fossem feitos de ouro ou prata e que os paramentos tivessem incrustados os mesmos materiais preciosos (Carlo Borromeo 1577, fl. 3v-4r e passim).

As reservas eucarísticas consubstanciam o sacro entitativo católico e, por conseguinte, o sacrário, enquanto tabernáculo de Deus, colocado num plano mais elevado

atrás do altar, na banqueta colocada entre a mesa e o retábulo, torna-se o centro simbólico do templo. Esta foi a mais relevante alteração tridentina introduzida na estrutura do altar, confirmada pelo *Ritual Romano* de 1614: «Este tabernáculo, devidamente coberto com um conopeu e livre de qualquer outro objeto, deve estar no altar-mor ou noutro altar que pareça mais conveniente para a veneração e culto de tão grande Sacramento» [TL do latim] (Igreja Católica 1617). No ambiente excessivo do Barroco, o sacrário pode atingir um carácter monumental, surgindo como uma microarquitetura e justificando a execução de um risco específico (Lameira e Serrão 2004, pp. 263-264).

No que respeita à mesa de altar e pese embora a existência de outras soluções, predominam os modelos em forma de paralelepípedo adossados à parede sob o retábulo, tornando inviáveis as primitivas toalhas caídas à frente. O frontal, que não tem paralelo na mesa profana, constitui a parte mais visível da mesa e, por conseguinte, a mais propícia a soluções de grande aparato decorativo (Lameira e Serrão 2004, p. 263). Sendo geralmente uma peça móvel que se substituía consoante as épocas litúrgicas, a solução mais frequente era a utilização de frontais têxteis, em veludo, seda ou damasco. Como alternativa, usavam-se frontais de madeira entalhada em baixo-relevo com ornatos mais próximos do vocabulário utilizado nas restantes partes do retábulo, em azulejo imitando a estrutura têxtil, ou em mármore e pedras ou metais preciosos.

Sobre o altar, o conjunto de sacras tornou-se comum após o Concílio de Trento. Carlo Borromeo já o referira no Quarto Sínodo de Milão, em 1576, mas é nas *Instructionum Fabricae* que o detalha mais explicitamente. Inicialmente, apenas foi prescrita uma (Carlo Borromeo 1577, fl. 177v) com o texto *Gloria in excelsis Deo*, a que se seguem as fórmulas do Cânone da missa e do ofertório (Montevecchi e Rocca, eds., 1988, p. 63). As duas laterais foram introduzidas ainda no século XVII: a da Epístola com o texto do Lavabo e a fórmula da bênção da água; a do Evangelho, abre com o início do Evangelho de São João (Montevecchi e Rocca, eds., 1988, p. 63).

A banqueta, com origem no degrau que desde o século XIII servia de ligação entre o altar e o retábulo, destinada à colocação da cruz e dos dois castiçais, adota uma estrutura cada vez mais complexa, escalonada em dois ou mais degraus que, em ocasiões de maior solenidade, servia de suporte a objetos litúrgicos e de aparato, como vários pares de candelabros, jarras para flores, relicários e estátuas de santos. Surge, assim, uma nova tipologia de retábulo escalonado em forma de trono, no topo do qual o Santíssimo Sacramento, resguardado em magníficos ostensórios de ourivesaria e joalharia e rodeado por uma maior profusão de castiçais e flores em jarras de metais nobres, era exposto à adoração dos fiéis. Do ponto de vista material, o esplendor deste aparato diminui a importância da mesa de altar coberta com toalhas brancas e já de si parcialmente ocultada pelo celebrante

na missa *versus absidem*, dirigindo a atenção para a estrutura que se ergue atrás. Enquanto a ocultação da mesa corresponde à intangibilidade associada ao sagrado e à transubstanciação teofânica do mistério eucarístico, acentua e sublinha a presença constante do divino nas espécies consagradas e guardadas no tabernáculo (Roque 2004, pp. 55-56).

O Barroco desenvolveu ao limite esta conceção cénica e teológica do altar. O serviço divino católico transformou-se num autêntico teatro sagrado, onde arquitetura, escultura, pintura, ourivesaria e mobiliário concorriam para criar um aparato de esplendor que comovesse os fiéis. A gramática barroca em torno do altar privilegiou o uso de materiais raros e preciosos (mármores policromos, talha dourada, pedras duras, bronzes lavrados), numa linguagem visual próxima das cenografias de corte. Tal como nas salas de aparato de palácios e residências aristocráticas, onde as mesas e consolas competiam na ostentação da riqueza de materiais e de virtuosismo técnico, também o espaço do altar e as alfaias litúrgicas incorporavam o vocabulário formal e a intencionalidade ostensiva das suas congéneres profanas.

O *Cæremoniale episcoporum* (Igreja Católica 1713), na parte relativa à Missa Pontifical e aos rituais de ablução, incensação, bênção, consagração e comunhão, estipula a utilização das alfaias e constitui uma fonte indispensável para a compreensão do ritual religioso no século XVIII. Além do texto, as gravuras elucidam acerca do uso e da função litúrgica dos objetos. Na Figura 1, nos quadrantes superiores, estão representados os rituais da ablução das mãos, à esquerda, e da incensação do altar, à direita; nos inferiores, à direita, o ritual eucarístico, sendo visíveis o cálice e a patena sobre o altar e, à esquerda, a bênção pontifical, onde, na credência, estão o turíbulo, a naveta e o conjunto de galhetas. Observa-se, também, nas várias composições, o serviço de banqueta atrás do altar.



Fig. 1
Rituais da ablução, da incensação, da consagração e bênção pontifical. Em: *Cæremoniale episcoporum* (Igreja Católica 1713, pp. 209, 212, 215 e 219). Paris: Bibliothèque nationale de France, RES-2400

A ablução das mãos é um ritual purificatório cuja tradição remonta ao Antigo Testamento e é transversal a outras religiões. Na missa pontifical, é feito com água benta e antecede a consagração, altura em que as mãos do oficiante entram em contacto com as espécies. O serviço de lavabo é composto pela bacia e gomil, os quais, a partir do século XVI, constituem um conjunto unitário que se reflete na respetiva decoração (Montevecchi e Rocca, eds., 1988, p. 60). Fora da circunstância litúrgica da ablução, o serviço era exposto na credência, replicando o uso civil.

A incensação tem, igualmente, raízes veterotestamentárias relativas ao costume, registado no Livro do Êxodo (e.g. Ex 30, 1), de queimar incenso frente ao altar no Templo de Jerusalém, mas deriva também do uso profano de perfumar o ambiente doméstico. Durante a missa, a incensação, feita no início da preparação dos dons no ritual eucarístico, nos momentos da consagração e do ofertório, tem o valor simbólico de oração, que, tal como o fumo, se evola em direção às alturas. As alfaias intervenientes são o turíbulo e a naveta.

O uso da toalha a cobrir a mesa de altar mantém-se inalterado como fator de proteção e sinal de reverência, enfatizando simbolicamente o sacrifício eucarístico confirmado por Trento, sem obliterar a função inerente à toalha doméstica que cobria a mesa da Última Ceia.

As alfaias primárias, indispensáveis e em permanência sobre o altar, são os castiçais e a cruz de altar. Devido à preocupação do concílio tridentino em erradicar qualquer vestígio de superstição, o *Cæremoniale* estipula que o número de castiçais seria de seis para a missa cantada, quatro para a rezada e sete para a pontifical (Montevecchi e Rocca, eds., 1988, p. 60). No ritual da consagração, as alfaias principais são o cálice e a patena, mantendo-se a prescrição do fabrico em ouro ou prata dourada, e são secundadas por outras como a píxide e o conjunto de salva e galhetas, usando os mesmos materiais e gramática decorativa.

Em consonância com as determinações do Concílio de Trento e com as indicações de Carlo Borromeo, o *Cæremoniale* confirma que o serviço divino em torno do altar implica a utilização de alfaias em consonância com a sua solenidade.

3. O LUXO E A OSTENTAÇÃO NO BARROCO: CONFLUÊNCIAS ENTRE A MESA PALACIANA E A MESA DE ALTAR

O catolicismo era uma religião cada vez mais ritualizada e exteriorizada que, durante o Barroco, culminou nos ritos e encenações do espaço religioso e do serviço divino, num processo simultâneo à complexificação da etiqueta palaciana e à progressiva ostentação do luxo.

O Barroco é aqui tomado em sentido amplo, como conceito histórico, compreendido genericamente entre os séculos XVII e XVIII, com expressões morfológicas e estilísticas que refletem uma forma de estar. É nesse sentido que José Maravall (1975)

fala na cultura do Barroco, indo muito além do movimento artístico que preconizou, e que se reflete no fascínio pela novidade, pela extravagância, pelo exagero, pela teatralidade e pela aparência. «Tal carácter pragmático del Barroco […], da lugar a un modo de comportamiento […] que cultiva la ostentación, la disimulación y otras formas a las cuales, desde un punto de vista de moral tradicional, se calificarían de insinceras, incluso de falsas» (Maravall 1975, p. 398). Assim, no contexto da cultura barroca, as festas e as cerimónias, sejam profanas ou religiosas, tornam-se extraordinárias manifestações públicas do poder monárquico absoluto e do poder religioso.

Sénac de Meilhan, no século XVIII, considerava que o luxo conferia prestígio ao monarca e ao Estado e, como tal, era indispensável, distinguindo entre o luxo vivido de forma privada e o fausto, exibido publicamente. «La magnificence extérieure qui ajoutoit [*sic*] au respect des vassaux, tout ce qui tient à la pompe, ce qui constitue le faste, caractérisent les dépenses des grands» (Meilhan 1787, p. 93). Assim, ao fausto, próprio do Barroco, associam-se os conceitos de pompa, esplendor, magnificência e grandeza (Saisselin 1992, p. 40).

A etiqueta e o luxo constituíam elementos estruturantes da vida de corte, funcionando como instrumentos de poder e de afirmação social. Num tom crítico face à historiografia dominante na época, Norbert Elias (1983) defende que a etiqueta não teve início nas cortes italianas ou francesas do Renascimento, remontando-a à corte papal de Avinhão, no século IV, onde a natureza religiosa do poder exigia um rigoroso controlo dos comportamentos quer dos cortesãos, quer dos visitantes nobres. Porém, os mecanismos cerimoniais foram amplamente consolidados e ampliados na época barroca, atingindo o auge na corte de Luís XIV, e funcionavam como um flexível instrumento de poder e prestígio real, sustentado pela forma e decoração dos aposentos (Elias 1983, pp. 89-90). Da mesma forma, Sombart (2019) sustenta que os modelos do luxo barroco têm como precedentes medievais os altos dignitários da Igreja. Os mecanismos de ostentação têm, assim, uma origem eclesiástica, que se alarga aos ambientes sumptuários da corte, em convergência com o que ocorre nos espaços de culto.

É neste quadro cultural que se compreende a mesa palaciana dos séculos XVII e XVIII, peça de aparato por excelência. Para além da função utilitária, a mesa assumia um valor de representação, integrando-se numa gramática visual que articulava mobiliário, têxteis, prataria, porcelanas e pintura num conjunto coeso, destinado a impressionar e a afirmar o estatuto do anfitrião. O cerimonial do banquete é parte integrante da encenação do poder. O mesmo princípio pode aplicar-se, por analogia, ao altar barroco: a disposição simétrica, a hierarquia visual dos elementos e a preciosidade material dos objetos em uso, tudo concorre para afirmar não apenas a glória de Deus, mas também a magnificência do poder eclesiástico ou temporal que patrocina o culto.

Esta interpenetração material e formal é particularmente visível na iconografia barroca do festim sacrílego de Baltasar, último rei da Babilónia. Segundo a narrativa bíblica (Dn 5, 1-4), Baltasar ordena que se utilizem, num banquete de ostentação e excessos, os vasos e utensílios sagrados trazidos do Templo de Jerusalém, subvertendo a sua função litúrgica e integrando-os no espaço profano da mesa do festim. As representações desta cena (Fig. 2) mostram uma mesa coberta com toalha, iluminada por castiçais, com pratos e, presumivelmente, copos; criados transportam travessas ou enchem gomis; na credência, junto à mesa, dispõem-se jarros, frascos, salvas, caixas e castiçais acesos. A presença destes elementos confirma a partilha de um léxico formal entre utensílios domésticos e alfaias litúrgicas. A transposição de um contexto para outro adapta-se às circunstâncias do uso, enquanto a carga simbólica, num tempo de exaltação do poder real absoluto e de inspiração divina, também encontra confluências, ressalvando a sacralidade dos cálices e patenas e a reserva das restantes alfaias religiosas.



Fig. 2
Martin de Voss inventor, *O festim de Baltasar*; Crispin van de Passe caelator excudit, Crispijn van de Passe, c. 1565-1637, a partir de Maarten de Vos, 1532-1603. National Gallery of Art, Washington DC Creative Commons Zero (CC0)

Por outro lado, as semelhanças com a mesa de altar barroca não são fruto de mera coincidência estilística, mas o resultado de um efetivo cruzamento de oficinas, mestres e repertórios ornamentais: marceneiros, entalhadores e lapidários trabalhavam para encomendas civis e religiosas, aplicando idênticas soluções formais e privilegiando os mesmos materiais, como a predileção pelo mármore policromo e pelas pedras duras, aproximando os tampos das mesas civis aos frontais dos altares, e, sobretudo pelos metais preciosos, que se refletem nas baixelas profanas ou nas alfaias do culto religioso.

4. O TESOURO DA CAPELA DE SÃO JOÃO BATISTA NA IGREJA DE SÃO ROQUE EM LISBOA

A corte de D. João V, cuja política cultural e artística esteve profundamente ligada à Igreja, atuou como centro impulsionador de gosto, promovendo uma uniformização estética entre o palácio e a igreja. A convergência entre o palácio e a igreja atingiu o seu auge durante o reinado de D. João V (1706-1750), quando o influxo de ouro e diamantes do Brasil permitiu um programa artístico de escala e riqueza sem precedentes. O monarca, herdeiro de uma conceção sacralizada do poder régio, utilizou o patrocínio religioso como extensão do cerimonial de corte. Oficinas régias e mestres estrangeiros, especialmente italianos, criaram espaços religiosos que se configuravam como obras-primas de arte total, fundindo o sentido teológico do serviço litúrgico com a estética do aparato régio.

Entre as suas mais emblemáticas encomendas destaca-se a capela real de São João Batista (Fig. 3), a primeira do lado do evangelho na igreja de São Roque, anexa à casa professa dos padres da Companhia de Jesus em Lisboa. Esta encomenda



Fig. 3
Capela de São João Batista,
na igreja de São Roque, em Lisboa
Foto: M. I. Roque, 2024

inscreve-se no contexto programático de exaltação da realeza protagonizada pelo rei D. João V, do qual também fazem parte a construção de Mafra e a transformação da antiga capela manuelina no Paço Real em Basílica Patriarcal — cujo protocolo litúrgico seguia o usado no Vaticano, incluindo o privilégio atribuído ao patriarca com insígnias, alfaias e paramentos exclusivos do papa (Vale 2014) — e no quadro das negociações para a concessão papal do título de Majestade Fidelíssima aos soberanos portugueses, conseguida em 1748. Por seu turno, a dedicação da capela a São João Batista reflete o propósito de glorificação do rei associando-o ao sagrado através da ligação ao último dos profetas, precursor de Cristo e santo onomástico de D. João V.

A pretexto da reforma integral da capela, até então dedicada ao Espírito Santo, quis «Sua Magestade se faça logo um desenho pelo melhor architecto que presentemente se acha em Roma» (carta de Giovanni Battista Carbone, padre jesuíta em Lisboa, dirigida ao comendador Manuel Pereira de Sampaio, embaixador de Portugal em Roma, cit. in Viterbo e Almeida 1997, p. 105).

A encomenda constituiu um projeto de excecional riqueza material e simbólica, realizado em Roma pelos mais reputados artistas e oficinas e transportado para Portugal como um verdadeiro manifesto do fausto barroco. O tesouro associado a esta capela, reunindo peças litúrgicas de ouro, prata e pedras preciosas, inscreve-se na mesma lógica de magnificência e ostentação que caracterizou o reinado joanino, aliando a encenação do poder régio ao aparato litúrgico. «Forse è la capella più ricca mai costruita. E lo diventa nel senso pieno soltanto se consideratta con tutti i suio paramenti e suppeletti con i quali forma un'entità ideale» (Garms 1995, p. 113).

A encomenda da capela foi entregue a Nicola Salvi (1699-1751) e Luigi Vanvitelli (1700-1773), sendo este último, recentemente nomeado arquiteto oficial do papa Clemente XII, o responsável pela maior parte do projeto. A obra, concebida e executada integralmente em Roma, mobilizou numerosos artistas e artífices recrutados na órbita da Cúria papal. No entanto, a concretização do projeto estava sujeita à apreciação prévia e à aprovação do encomendador, com o concurso crítico (e até antagónico) do ourives e arquiteto régio João Frederico Ludovice, que enviou sucessivas propostas de alteração (Pimentel 2000, pp. 148-149, 157 e ss.).

Apesar de ainda não estar concluída, a capela foi consagrada pelo papa Bento XIV, a 15 de dezembro de 1744, na igreja de Santo António dos Portugueses, em Roma. Foi depois desmontada, tendo sido embarcada, com o respetivo tesouro, para Lisboa, em 1747. Instalada *in situ*, foi inaugurada a 13 de janeiro de 1751, meses depois da morte de D. João V, que apenas pôde visualizar o aspeto da obra final através de uma maqueta.

A capela foi provida com uma excecional coleção de alfaias de prata «di valore incalcolabile sia per ricchezza di materia che di perfezione di stile e di técnica» (Candiago 1965, p. 61) e um conjunto igualmente notável e completíssimo de paramentos

para celebrações quotidianas, festivas e solenes, em todas as cores litúrgicas, constituindo um exemplo prototípico da convergência entre o cerimonial do altar e o aparato da corte.

Por altura da consagração da capela em Roma, fora decidida a dotação de um esplêndido tesouro detalhado na *Relação das pessas de Ouro, e prata, etcª, que se mandam vir de Roma para Serviço da nobilissima Capella*, expedida para Roma em março de 1744[2] e à qual se juntaram outras encomendas adicionais. A Relação menciona, entre outros, a banqueta composta por seis castiçais e respetiva cruz, dois castiçais de credência, o par de tocheiros, três lâmpadas de prata, trinta castiçais, oito relicários, uma custódia processional de ouro, um cálice e uma píxide também de ouro, dois purificadores, sendo um de prata branca e outro de prata dourada, um par de galhetas e a respetiva salva em prata dourada, uma lavanda, um turíbulo e uma naveta com colher, um outro par de galhetas em prata branca, uma campainha, uma caixa de hóstias, uma cruz processional, quatro lanternas, seis varas de pálio e um frontal de altar[3], com a recomendação de que «Todas as pessas que contem esta encomenda se ordena sejão obradas na ultima perfeição, e com a maior brevidade»[4].

O Álbum Weale[5], compilado por ordem do embaixador em Roma, Manuel Pereira de Sampaio, que, a pretexto de responder às acusações de gestão danosa dos dinheiros régios de que era alvo, dava a conhecer o que estava a ser feito, complementa esta informação (Mandroux-França 1996) e constitui a fonte iconográfica mais importante para esta coleção, além de registar peças entretanto desaparecidas.

Tal como acontecera com a sagração da capela, também este tesouro foi apresentado em Roma, por iniciativa do Manuel Pereira de Sampaio, primeiro, em 1747, no palácio Capponi-Cardelli e, depois, em 1749, na residência do embaixador, considerando o «grande benefício para a difusão da ideia de riqueza e, por inerência, de poder, do rei de Portugal, a exibição de algumas dessas notáveis peças, aos olhos romanos, sempre apreciadores de coisas belas» (Vale 2015, p. 204).

Entre os desenhos incluídos no Álbum Weale, encontra-se o piso da capela, com um painel em mosaico, tendo ao centro uma esfera armilar oval, numa óbvia referência ao poder real e à sua dimensão universal, implementada durante o reinado de D. Manuel I e incrementada no século XVII com a crença de que preconizava o império português como o quinto e último império do mundo. Neste lugar de transição para o espaço consagrado do altar, revela-se a intenção de D. João V de associar o poder real ao poder divino, confirmada pela presença do escudo real

[2] BA. Ms. 49-VIII-29, doc. 8, pp. 45-52; transcrição integral em Vale 2010, p. 535.
[3] Cf. BA. Ms. 49-VIII-29, doc. 8; *vd*. Vale 2008, pp. 203-204.
[4] BA. Ms. 49-VIII-29, doc. 8, p. 50.
[5] O Álbum Weale, designação derivada do nome do editor inglês John Weale que o teve em sua posse, foi localizado em 1995 por Peter Fuhring e Marie-Thérèse Mandroux-França (Mandroux-França 1996), nos fundos da Biblioteca da École Nationale Supérieure des Beaux Arts de Paris (cota Ms. 497).

e do seu monograma, no enquadramento horizontal da mesa altar, e das armas de Portugal, no arco exterior da capela. Com o mesmo sentido, o brasão de armas encontra-se no coroamento do painel retabular preenchido pela representação do *Batismo de Cristo*. De resto, o programa iconográfico da capela corresponde ao seu triplo orago, acentuando a relação entre o rei e o santo onomástico. Nos três painéis, todos de Mattia Moretti a partir de cartões do pintor Agostino Massucci, além do *Batismo de Cristo*, encontram-se, nas paredes laterais, as cenas da *Anunciação* e do *Pentecostes*, os episódios que marcam o início e o epílogo da narrativa evangélica e em que pontificam as representações do Espírito Santo e da Virgem, enquanto na abóbada os relevos em mármore de Carrara figuram a *Pregação do Batista no Deserto* e a *Visitação*, respetivamente, de Bernardino Ludovisi e Carlo Marchionni.

Entre a profusão de ornatos e a riqueza dos materiais, onde o bronze dourado, a profusão de mármores, alabastros e lápis-lazúli, o cromatismo dos mosaicos, os embutidos de madeira e marfim se conjugam num esplendoroso efeito de cor e brilho que apenas encontraria eco nos mais luxuosos espaços de corte setecentistas, a mesa de altar confunde-se com a estrutura em que se integra. Porém, simultaneamente, o seu carácter sagrado era sublinhado pelo conjunto de adornos colocados em torno,



Fig. 4
Exposição museográfica do baldaquino, do serviço de banqueta e do frontal de altar da capela de São João Batista, no Museu de São Roque em Lisboa
Foto: M. I. Roque, 2024

como é possível observar na encenação cenográfica feita no Museu de São Roque (Fig. 4), anexo à igreja, a partir de elementos-chave, como o par de tocheiros, o baldaquino e, no altar, o frontal e o conjunto de banqueta.

O baldaquino, projetado por Vanvitelli, segue o risco inicial de Ludovice enviado para Roma com a indicação explícita para seguir o modelo do baldaquino de São Pedro feito por Bernini, substituindo as abelhas da heráldica dos Barberini por conchas, em consonância com o tema do batismo de Cristo por São João Batista, e tendo a face interior da cúpula preenchida pela representação simbólica do Espírito Santo, a pomba inserida num resplendor raiado entre nuvens. Foi executado pelo metalista Felice Sciffone, que o deixou concluído em 1749.

No chão, a ladear o altar, estava o par de tocheiros monumentais, mencionados na *Relação das pessas* como «Duas Toxeiras de prata dourada para estarem junto ao degráo inferior do altar, feitas de bom gosto, e proporcionadas pela grandeza da Capella e alta»[6]. Em prata e bronze, são da lavra dos ourives Giuseppe e Leandro Gagliardi, pai e filho, segundo modelos do escultor Giovanni Battista Maini. Também aqui se misturam motivos alusivos à heráldica régia e a iconografia religiosa dos Doutores da Igreja com respetivos atributos: num, São Jerónimo, São Tomás de Aquino e Santo Ambrósio; no outro, São Gregório Magno, São Boaventura e Santo Agostinho. Estes elementos convivem com motivos profanos, como os *putti* que dominam por entre a profusa decoração de elementos arquitetónicos, vegetalistas e zoomórficos; na base, a sustentar o fuste, encontram-se figuras da mitologia grega, sentadas e aos pares.

Também o frontal de altar *muta nobili*, realizado em prata e lápis-lazúli, o mais aparatoso dado que se destinava a ser usado nos dias de maior solenidade, é referido na *Relação das pessas*: «Para o altar se fará hum frontal ou palioto de prata ou toda dourada ou parte dourada, e parte na sua propria cor, que servirá nos dias de maior festividade, e para que o seu ornato seja grave, caprixozo, e do melhor gosto»[7]. A encomenda foi entregue ao ourives Antonio Arrighi, que incorporou os modelos dos escultores Agostino Corsi (cena central), e Bernardino Ludovisi (anjos laterais à cena). A cena do Apocalipse, segundo o relato de São João Evangelista, igualmente onomástico do rei, refere-se à *Adoração do Cordeiro Místico* (Ap 5-7), cujo tema salvífico se relaciona com o anúncio proferido por São João Batista: «Ecce Agnus Dei [Eis o Cordeiro de Deus]» (Jo 1, 36).

O conjunto de banqueta de aparato é constituído pela cruz de altar, colocada ao centro, ladeada por três pares de castiçais, em simetria e com alturas canonicamente decrescentes. É este conjunto que abre a *Relação das pessas*: «Huma muta de seis castiçaes de altar com sua Cruz de prata dourada em tamanho proporcionado

[6] BA. Ms. 49-VIII-29, doc. 8, p. 45.
[7] BA. Ms. 49-VIII-29, doc. 8, p. 50.

com a grandeza do altar da Capella», advertindo que sejam «todos de excelente idéa e o mais bem feitos, que seja possivel, e com muita especialidade a Imagem da Cruz, que reprezentará o Senhor Morto e será por modello do mais Insigne escultor que se reconheça»[8]. O autor do projeto foi o ourives Angelo Spinazi, à exceção da figura de Cristo Crucificado, do escultor Giovanni Battista Maini, mas a execução foi confiada a outros ourives igualmente ativos em Roma. A cruz, com a representação, em vulto, de Cristo crucificado faz conjunto com os castiçais. Entre as figurações de *putti* e pares de anjos com palmas, flores e tochas, a cruz tem figurações das três virtudes teologais (Fé, Esperança e Caridade), enquanto, nos castiçais, encontram-se as representações dos Evangelistas e Apóstolos.

A solenização do culto ao Santíssimo Sacramento, muito impulsionada na sequência do Concílio de Trento, transformava este esquema da banqueta, ampliando-o num aparato de luzes e brilhos. «Como neste altar se hão-de fazer expozições do Santissimo Sacramento com banquetas sobre que estejão castiçaes com vellas […] se farão trinta castiçaes de prata dourada» com o propósito de «se fazer a expozição referida com toda a nobreza, e ostentação que permitir a Capella»[9].

O conjunto das sacras não consta da referida *Relação das pessas*. Carlo Borromeo distinguiu entre as sacras de uso quotidiano e as usadas em cerimónias solenes que se distinguiam pela moldura mais rica e trabalhada (Borromeo 1577, fls. 177r-177v), categoria em que se inclui o conjunto em prata branca e dourada feito pelo ourives Antonio Vendetti. Sendo peças de grande dimensão e aparato, permitem inserir iconografia religiosa. A sacra central apresenta na arquitrave sustentada por pilastras um medalhão com a representação da *Instituição da Eucaristia*, rodeado pelas alegorias das virtudes teologais (Fé, Esperança e Caridade). No topo das pilastras laterais inserem-se alegorias ao Papado e à Igreja, enquanto os fustes têm adossadas as figuras de Melquisedeque e Aarão. A base apresenta, ao centro, as Armas Reais Portuguesas, sustentadas por anjos tenentes. As duas sacras laterais obedecem ao mesmo esquema decorativo: a do Evangelho apresenta, na arquitrave, a figura de São João Batista rodeado pelo Cordeiro de Deus e por uma alegoria da Providência, nas pilastras, representações de Patriarcas e, na base, a figuração da Fénix renascida; a da Epístola tem, na arquitrave, o Senhor da Cana Verde encimado por um lavabo (referência a Pilatos) e uma alegoria da Intemporalidade, nas pilastras, anjos e arcanjos e, na base, o motivo cristológico do pelicano a alimentar as crias.

Antonio Vendetti fez também o conjunto de sacras para uso quotidiano com as molduras em bronze dourado e os textos em pergaminho. Ao centro da arquitrave da sacra central, abre-se a cena de Moisés conduzindo o povo no regresso à Terra

[8] BA. Ms. 49-VIII-29, doc. 8, p. 50.
[9] BA. Ms. 49-VIII-29, doc. 8, pp. 46-47.

Prometida. O movimento das figuras que sobressaem nos cantos da arquitrave e o ritmo da alternância de perfis contracurvados conferem a este conjunto uma estética acentuadamente barroca.

A *Relação das pessas* indica que «Para as funções festivas em que se quizer o altar com mayor pompa se querem outo ostensorios ou reliquiarios de prata dourada do melhor gosto, e com variedade na idéa, assim do Ornato como da forma», recomendando que «sejão não somente insignes, mas tãobem de sufficiente tamanho, para que se Conheça que houve igualmente empenho na especialidade das reliquias, e na grandeza do ornato»[10]. A encomenda era de oito relicários, representados no Álbum Weale, mas dos quais apenas subsistem quatro, executados em prata dourada pelo ourives Carlo Guarnieri com a colaboração de Giovanni Battista Maini na realização dos modelos da componente escultórica. Um par, em forma de urna, contém as relíquias de São Valentim e São Próspero e tem, na base cenas da vida de São João Batista. O outro par, em forma de templete, com as relíquias de São Félix e Santo Urbano, apresenta, nas faces laterais das edículas, nichos com as alegorias da Caridade e da Igreja Triunfante, apresentando nas bases cenas da vida de São João Batista e dos santos respetivos. Os quatro restantes, atualmente desaparecidos, de prata branca, eram de autoria do ourives Giuseppe Gagliardi.

No que respeita ao ritual litúrgico, foram encomendas alfaias para a ablução e incensação e o serviço de missa para a preparação dos dons e para a comunhão.

A *Relação das pessas* inclui «[h]um prato e jarro de prata dourada para dar agoa às mãos ao Selebrante nas Missas Solennes»[11]. A encomenda refere-se provavelmente ao serviço de lavabo em prata dourada, de grandes dimensões e riqueza decorativa, executado pelo ourives Vincenzo Belli. Com um tratamento decorativo homogéneo de volutas, grinaldas e *putti*, cuja profusão aponta para um serviço de aparato, pouco compatível com o ritual da ablução, o conjunto distingue-se dos seus congéneres profanos pela iconografia religiosa que apresenta: na salva, quatro medalhões com a representação das cenas de São João Baptista a pregar no deserto, São Pedro a receber as chaves, o milagre da multiplicação dos pães e a aparição de Cristo ressuscitado a Maria Madalena; no gomil, com asa em forma de torso, medalhões com figurações da Cristo e da Virgem e alegorias da Paixão, Pureza, Fé e Justiça.

Para a incensação, foi encomendado «[h]um Turibulo e Naveta com culher para ministrar o incenço de prata dourada para as Missas Solennes»[12]. O turíbulo, ou incensário, de estrutura arquitetónica, é profusamente decorado com folhas de acanto e cabeças de anjo. A tampa é coberta por conchas, folhas de acanto e cabeças de anjo. Equivalente aos queima-perfumes domésticos, a decoração corresponde ao

[10] BA. Ms. 49-VIII-29, doc. 8, p. 50.
[11] BA. Ms. 49-VIII-29, doc. 8, p. 49.
[12] BA. Ms. 49-VIII-29, doc. 8, p. 49.

formulário barroco, sem referências religiosas. Faz conjunto com a naveta para guardar os grãos de incenso e com a colher utilizada para pôr o incenso sobre as brasas do turíbulo. Tal como este, a naveta é desprovida de referências religiosas, à exceção da figura alegórica da Fé, na parte fixa do tampo.

Dada a conveniência de homogeneidade em todo o conjunto, o serviço de missa em prata dourada e composto por galhetas, cálice, vaso de comunhão, campainha e purificador foi encomendado a um único ourives, Antonio Gigli.

Foi encomendada «[h]uma muta de galhetas de prata douradas por dentro e por fora com seu pratinho para servir às missas Solennes»[13]. Com uma decoração de volutas, aletas e cabeças de anjo, as galhetas apresentam na tampa as letras relevadas A e V, conforme prescrito para permitir a identificação da água e do vinho. Segue, portanto, o modelo de galheteiro usado nas mesas profanas. Foi igualmente encomendada «[o]utra muta de galhetas de prata branca com seu prato de menor lavor para uzo cotidiano»[14].

Da mesma forma, foi encomendado «[h]um caliz de Ouro para os dias festivos Segundo as medidas que prescreveu S. Carlo Borromeo, cuja copa e patena seja de ouro fino de 24 quilates; e outro caliz pellas dittas medidas de prata dourada para uzo Cotidiano»[15]. Não obstante a encomenda, o cálice executado por Antonio Gigli é de prata dourada, mantendo-se em conformidade com as prescrições relativas aos vasos eucarísticos. Embora siga um programa decorativo idêntico ao das restantes alfaias deste conjunto, com cabeças de anjo, flores e grinaldas, destacam-se os símbolos da Paixão na haste e na falsa copa. Tanto a copa como a patena são lisas, em conformidade com as recomendações para as superfícies em contacto direto com as espécies sagradas.

A encomenda de «[h]uma picide de Ouro de grandeza proporcionada, que possa servir no sacrario do Altar desta capella, quando houver nella Comunhões, assim esta Picide como o Calize Custodia de Ouro serão ornados no ultimo primor»[16] corresponde à píxide em prata dourada feita por Antonio Gigli. Assim, em ambos os casos, houve uma alteração do material, mantendo a conformidade com as prescrições, mas, no que respeita à ornamentação, a recomendação foi cumprida, com cabeças de anjo, flores e volutas, a que se juntam espigas e cachos de uvas, símbolos eucarísticos. Esta peça, uma taça de pé, falsa copa, copa e tampa, é referida como píxide, ou vaso de comunhão por se destinar a conter as hóstias pequenas a serem distribuídas na comunhão. Porém, as dimensões da copa, alta e relativamente estreita, tornam-na pouco adequada à função e à morfologia corrente das píxides com a copa

[13] BA. Ms. 49-VIII-29, doc. 8, pp. 48-49.
[14] BA. Ms. 49-VIII-29, doc. 8, p. 49.
[15] BA. Ms. 49-VIII-29, doc. 8, p. 48.
[16] BA. Ms. 49-VIII-29, doc. 8, p. 48.

baixa e larga, enquanto a aproximam da morfologia do cálice com tampa, reservado ao uso papal.

Ainda no âmbito do rito da comunhão, foi encomendado um «Purificatorio de prata dourada para o Sacerdote purificar os dedos depois de dar a comunhão, e Purificatorios tãobem de prata dourada para o Selebrante purificar os dedos nas Missas do Natal» e um outro «vazo de lavatorio, ou purificatorio de prata para as pessoas que comungarem à imitação dos melhores que Lá se uzarem»[17]. O vaso purificador feito por Antonio Gigli mantém um formulário barroco de elementos vegetalistas, conchas e volutas, rematado no topo por um par de querubins, sem nada que o distinga dos congéneres profanos.

Do conjunto faz ainda parte «[h]uma cãpainha de prata dourada»[18], profusamente ornamentada com medalhões, folhagens e conchas no corpo e na peça rematada por uma cabeça de anjo.

Para a celebração da missa, foi também encomendada «[h]uma caxa de hosteas tãobem de prata dourada para uzo cotidiano das missas rezadas»[19], cuja feitura coube a Francesco Smiti. De forma cilíndrica e decoração de entrelaços sem qualquer referência religiosa, por ser usado para guardar as hóstias não consagradas, este hostiário não se distingue das caixas de uso profano.

Se a arquitetura da capela se inscreve nos princípios estilísticos da cultura barroca, também o tesouro das alfaias corresponde ao esplendor e aparato das ricas baixelas domésticas, confirmando a convergência entre a mesa de altar e a palaciana.

NOTA CONCLUSIVA

A análise das convergências entre a mesa palaciana e a mesa de altar no barroco português demonstra que ambas se inserem num mesmo universo de representação e de aparato. A similitude das formas, a partilha de materiais preciosos e a aplicação de técnicas análogas evidenciam a permeabilidade entre o cerimonial da corte e a solenidade do culto divino. O Barroco construiu uma estética unificada do poder, em que o esplendor temporal e a magnificência litúrgica se reforçam mutuamente, promovendo uma experiência sensorial total de afirmação política e religiosa. A capela de São João Batista, da conceção formal à riqueza excecional do tesouro litúrgico e em convergência com o fausto da mesa palaciana, evidencia a pragmática joanina acerca do poder régio absoluto e pretensamente divinizado.

[17] BA. Ms. 49-VIII-29, doc. 8, p. 48.
[18] BA. Ms. 49-VIII-29, doc. 8, p. 49.
[19] BA. Ms. 49-VIII-29, doc. 8, p. 49.

BIBLIOGRAFIA

FONTES MANUSCRITAS

Biblioteca da Ajuda

BA. *Relação das pessas de Ouro, e prata, etc[a], que se mandam vir de Roma para Serviço da nobilissima Capella*, Ms. 49-VIII-29, doc. 8, [pp. 45-52].

ESTUDOS E OBRAS DE REFERÊNCIA CONSULTADAS

BRAUN, Joseph, 1924. *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*. Munique: Alte Meister Guenther Koch, vol. I.

CAILLET, Jean-Pierre, 1996. Le Trésor de l'Antiquité à l'Époque Romane: Bases de la Recherche Actuelle et Éléments de Problématique. Em: Jean-Pierre CAILLET, ed. *Les Trésors de Sanctuaire de l'Antiquité à l'Époque Romane*. Paris: Picard, pp. 5-18. ISBN 9782708405158.

CANDIAGO, Ana, 1965. Un Tesoro di Oreficeria Romana del Sec. XVIII a Lisbonna: Gli Argenti di S. Rocco. *Estudos italianos em Portugal*. Lisboa: Istituto Italiano di Cultura in Portugallo, (24), 61-79.

CARLO BORROMEO, Santo, 1538-1584, 1577. *Instructionum Fabricae, et Supellectilis Ecclesiasticae Libri II*. Mediolani [Milão]: Apud Pacificum Pontium.

DIDEROT, Denis, e Jean Le Rond d'ALEMBERT, 1751-1765. *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*. À Paris: Chez Briasson, David, Le Breton, S. Faulche. Tome quatrième: Conjonctif-Discussion.

DURAND, Guillaume, 2013. *Rationale Book Four: On the Mass and Each Action Pertaining to it*. Ed. anotada de Timothy M. THIBODEAU, e Anselme DAVRIL. Turnhout: Brepols Publishers. ISBN 978-2-503-54879-1.

DURAND, Guillaume, 1853 [c. 1286-1291]. *Rationale Divinorum Officiorum*. Neapoli: Apud Josephum Dura Bibliopolam.

ELIAS, Norbert, 1983. *The Court Society*. New York: Pantheon Books. ISBN 9780394532820.

GARMS, Jörg, 1995. La Cappella di S. Giovanni Battista nella Chiesa di São Rocco a Lisboa. Em: Sandra Vasco ROCCA, e Gabriele BORGHINI, eds. *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo* [catálogo de exposição]. Roma: Àrgos, pp. 113-128. ISBN 88-85897-44-4.

GREGÓRIO DE NISSA, 1863 [século IV, 2.ª metade]. In Baptismum Christi. Em: Jacques-Paul MIGNE, ed. *Patrologiæ cursus completus, series græca*. [Paris]: Apud J.-P. Migne, cols. 572-600. Vol. XLVI: *S. Gregorius Nyssenus*.

HAMELINE, Jean-Yves, 2000. De l'usage de l'adjectif «liturgique», ou les éléments d'une grammaire de l'assentiment cultuel. *La Maison-Dieu, revue d'études liturgiques et sacramentelles*. Paris: SNPLS; Les Éditions du Cerf, (222), 79-106.

IGREJA CATÓLICA, 1713. *Cæremoniale episcoporum, Clementis VIII Primum Nunc Denuo Innocentii Papae X*. Antverpiae: Apud Henricum & Cornelium Verdussen.

IGREJA CATÓLICA, 1617. *Rituale Romanum, Pauli V. Pont. Max. Jussu editum*. Ulyssipone: Ex Officina Petri Craesbeeck.

IGREJA CATÓLICA. Concílio de Trento, 1545-1563, 1781. *O Sacrossanto e Ecuménico Concílio de Trento em Latim e Portuguez*. Lisboa: Officina patriarc. de Francisco Luiz Amendo, t. 2.

IGREJA CATÓLICA. Papa, 1179-1180 (Inocêncio III), 1855 [século XII, 3.º quartel]. *De Sacro Altaris mysterio*. Em: Jacques-Paul MIGNE, ed. *Patrologiæ cursus completus, series latinæ*. S. l. [Paris]: Apud J.-P. Migne, cols. 773-916. Vol. CCXVII: *Innocentius III pontifex romanus*.

LAMEIRA, Francisco, e Vítor SERRÃO, 2004. O Retábulo em Portugal: O Barroco Pleno (1668-1713). *Promontoria: Revista do Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve*. Faro: UAlg, **2**(2), 251-284. ISSN 1645-8052.

MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse, 1996. Rome, Lisbonne, Rio de Janeiro, Londres et Paris: Le Long Voyage du Recueil Weale, 1745-1995. *Colóquio: Artes: Revista Portuguesa de Artes Visuais, Música e Bailado*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, série 2, ano 38, (109), 5-22. ISSN 0870-3841.

MARAVALL, José Antonio, 1975. *La Cultura del Barroco: Análisis de una Estructura Histórica*. Esplugues de Llobregat, Barcelona: Ariel, imp. ISBN 84-344-8314-9.

MCGUIRE, Meredith B., 2008. *Lived Religion: Faith and Practice in Everyday Life*. Oxford, RU: Oxford University Press. ISBN 9780195368338.

MCNEIL, Peter, and Giorgio RIELLO, 2016. *Luxury: A Rich History*. Oxford, RU: Oxford University Press. ISBN 9780199663248.

MEILHAN, Gabriel Sénac de, 1787. *Considérations sur les richesses et le luxe*. Amsterdam: [s.n.].

MONTEVECCHI, Benedetta, e Sandra Vasco ROCCA, eds., 1988. *Suppellettile Ecclesiastica I*. Firenze: Centro Di. Dizionari terminologici, 4. ISBN 8870381420.

OLIVEIRA, Maria Helena, coord., 2008. *Museu de São Roque* [catálogo]. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia – Museu de São Roque, pp. 236-259. ISBN 978-972-8761-30-1.

PIMENTEL, António Filipe, coord. 2013. *A Encomenda Prodigiosa: Da Patriarcal à Capela Real de São João Batista* [catálogo de exposição]. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga; Santa Casa da Misericórdia de Lisboa – Museu de São Roque. ISBN 978-972-27-2195-0. Vol. 2: [Museu de São Roque].

PIMENTEL, António Filipe, 2008. A Capela de São João Baptista: Política, Ideologia e Estética. Em: Maria Helena OLIVEIRA, coord. *Museu de São Roque* [catálogo]. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia – Museu de São Roque, pp. 236-259. ISBN 978-972-8761-30-1.

PIMENTEL, António Filipe, 2000. Uma Jóia em Forma de Templo: A Capela de São João Baptista. *Oceanos*. Lisboa: CNCDP, (43), 146-164.

ROCCA, Sandra Vasco, e Gabriele BORGHINI, eds., 1995. *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo* [catálogo]. Roma: Àrgos. ISBN 88-85897-44-4.

ROCCA, Sandra Vasco, et al., 2004. *Thesaurus: Vocabulário de objetos do culto católico*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa; Fundação da Casa de Bragança.

ROQUE, Maria Isabel, 2011. *O Sagrado no Museu*. Lisboa: Universidade Católica Editora. ISBN 978-972-54-0297-9.

ROQUE, Maria Isabel, 2004. *Altar Cristão: Evolução até à Reforma Católica*. Lisboa: Universidade Lusíada Editora. ISBN 972-8883-05-6.

SAISSELIN, Rémy Gilbert, 1992. *The Enlightenment against the Baroque: Economics and Aesthetics in the Eighteenth Century*. Berkeley and Los Angeles, CA; Oxford, Inglaterra: University of California Press. eISBN 978-0-520-37758-5.

SOMBART, Werner, 2019. *Modern Capitalism: A Systematic Historical Depiction of Pan-European Economic Life from its Origins to the Present Day.* Albany, Nova Zelândia: K A Nitz. ISBN 9780473496500. Vol. 1: *The Pre-Capitalist Economy*.

VALE, Teresa Leonor, 2015. Do Carácter Único da Coleção de Ourivesaria da Capela de São João Baptista. Em: Teresa Leonor VALE, coord. *A Capela de São João Baptista: A Encomenda, a Obra, as Coleções*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 201-247. ISBN 978-972-27-2354-1.

VALE, Teresa Leonor, 2014. Entre Castiçais, Vasos, Bustos de Santos e Estátuas de Apóstolos: Cerimonial e Aparato Barroco do Altar da Patriarcal Joanina. *Cadernos do Arquivo Municipal*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, série 2, (1), 223-249. ISSN 2183-3176. DOI https://doi.org/10.48751/CAM-2014-1309.

VALE, Teresa Leonor, 2010. Eighteenth-Century Roman Silver for the Chapel of St John the Baptist in the Church of S. Roque, Lisbon. *Burlington Magazine.* Londres: The Burlington Magazine Publications, **152**(1289), 528-535. ISSN 0007-6287.

VALE, Teresa Leonor, 2008. [Capela de São João Baptista]: Do Carácter Único da Coleção de Ourivesaria. Em: Maria Helena OLIVEIRA, coord. *Museu de São Roque* [catálogo]. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia – Museu de São Roque, pp. 236-259. ISBN 978-972-8761-30-1.

VITERBO, Sousa, e Rodrigo Vicente de ALMEIDA, 1997. *A capella de S. João Baptista: Erecta na Egreja de S. Roque*. Lisboa: Livros Horizonte.

INVITED TO THE DEVIL'S FEAST: BANQUETS FROM WITCHCRAFT SCENES IN EARLY MODERN ART

PIERRE TCHEKHOFF*

Abstract: *This paper is partially based on a chapter from a PhD dissertation titled* Magie et magiciennes dans l'art de la première modernité. Sabbat, nigromancie et culture de la magie *(Magic and sorceresses in early modern art. Sabbath, nigromancy, and the culture(s) of magic). The successful completion and defense of this thesis took place in 2024, under the supervision of Professor Philippe Morel, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne. This dissertation's primary objective was to examine a substantial yet undervalued corpus of early modern paintings, engravings, and drawings depicting magical practices, both high and low, in the Northern Realms and Italy from the late 15th to the 17th century. This paper will build on this foundation by exploring the connections between early modern demonological discourse and witchcraft iconography, specifically in relation to the theme of sabbath feasting. Banquets are a key motif in early modern magic scenes that still need to be highlighted and studied further. This project aims to delve deeper into the subject, focusing on the social aspect of the sabbath as depicted in artworks such as Jan Ziarnko's frontispiece for the* Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons *by Pierre de Lancre from 1613.*

Keywords: *witchcraft iconography; devil worship; banquets; Blocksberg; Michael Herr.*

Resumo: *Este artigo baseia-se, em parte, num capítulo da tese de doutoramento concluída e defendida com êxito em 2024, sob a orientação do Professor Philippe Morel, na Université Paris 1 Panthéon Sorbonne. Um dos objetivos da tese foi estudar um extenso e pouco valorizado* corpus *de pinturas, gravuras e desenhos da Idade Moderna, que giram em torno da representação da magia, produzidos nos Reinos do Norte e na Itália entre o final do século XV e o século XVII. Parte-se dessa premissa para explorar as relações entre o discurso demonológico do início da Idade Moderna e a iconografia da feitiçaria, focando-se especificamente no tema do banquete do sabá. Os banquetes são um motivo central nas cenas de magia desse período que ainda necessita de maior destaque e estudo. Este projeto tem como objetivo aprofundar o assunto, concentrando-se na dimensão social do Sabá conforme é retratado em obras de arte, como o frontispício de Jan Ziarnko para o* Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons *(1613), de Pierre de Lancre.*

Palavras-chave: *iconografia de bruxaria; adoração ao demónio; banquetes; Blocksberg; Michael Herr.*

Food, wine, and banquets are topics that can easily be found throughout the medieval and early modern conceptualizations of magic. Marvelous, enchanted banquets are also a recurring motif in accounts of ceremonial magic. According to these accounts, mages would summon feasts for their guests, thanks to demonic servants. They capture the performative, festive, and almost worldly nature of these rituals. In this context,

* Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Email: pierretchekhov@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0009-0008-6410-0410.

we are referring to authentic and documented practices of magic, as examined by scholars such as Richard Kieckhefer and Jean-Patrice Boudet (Kieckhefer 1997, pp. 208-212; Boudet 2006, pp. 137-138). For instance, the sixth *experimentum* of the *Codex Latinus Monacensis 849*, a 15th century book of magic preserved in the Bayerische Staatsbibliothek of Munich, details the process of conjuring a magical feast:

> *When you want them* [the spirits] *to come to you, in secret or openly, or in whatever place, gaze at the above-written circles and figures in the book, and in a quiet voice read the names found in them. When you have read them once while thus gazing, read this conjuration once: «Oymelor, Demefin, Lamair, Masair, Simofor, Rodobail, Tentetos, Lotobor, Memoir, Tamafin, Zeugaber, Tatomofon, Faubair, Belutabel, Rimasor and Sirama, I ask, conjure and adjure you by the true majesty of God to make your subordinates come here and bring dishes, first of all so-and-so and so-and-so, and make a grand banquet, with games, singing, music-making and dancing, and in general all those things that can gladden the hearts of those standing about* [cf. Ps. 103:15 Vulg.]». *When you have read this* [conjuration] *once, splendid pages will come and prepare beautiful tables. When these are set up, you will hear trumpets, harps and an untold multitude of songs. When you call out loudly, «Bring water», it will be brought forth at once. Likewise, «Bring forth the meal», and at once it will be brought. And there will be butlers and stewards serving excellently, and handsome pages, and players providing countless entertainments. And you can have a thousand types of dish brought, if it pleases you, and those who eat them will find them uncommonly delicious. You must know that no matter how much they eat, they will be all the more hungry, because they will seem like dishes but they will not exist, so that if a famished person were to gorge himself, believing them to be real, he would no doubt die just as if he ate nothing* (Kieckhefer 1997, pp. 208-212).

An intriguing connection between these practices and the fascination for magical, sometimes demonic and hellish feasts, can also be found in Giorgio Vasari's biography of Giovan Francesco Rustici. Established in 1512 in Florence, La Compagnia della Cazzuola — or the Brotherhood of the Trowel — was famous for its extravagant and themed banquets. One such banquet was led by Matteo da Panzano and took inspiration from an infernal feast organized by the god Pluto in honor of his new bride Proserpina (Morel 2008, pp. 284-304). The guests were invited to enter a room adorned with depictions of the damned. A giant serpent was mounted on the wall, serving as a gateway to the room. Within, a devil oversaw the banquet:

> *The viands of that infernal supper were all animals vile and most hideous in appearance; but nevertheless within, under the loathly covering and the shape of the pastry, were most delicate meats of many kinds. The skin, I say, on the outer side, made it appear as if they were serpents, grass-snakes, lizards large and small, tarantulas, toads, frogs, scorpions, bats, and other suchlike animals; but within all were composed of the choicest viands. And these were placed on the tables before every man with a shovel, under the direction of the Devil, who was in the middle, while a companion poured out exquisite wines from a horn of glass, ugly and monstrous in shape, into glazed crucibles, which served as drinking-glasses. These first viands finished, which formed a sort of relish, dead men's bones were set all the way down the table in place of fruits and sweetmeats, as if the supper, which was scarcely begun, were finished; which reliquary fruits were of sugar* (Vasari 1981-1989 [1550], book 8, p. 396; Merieux 2010, pp. 11-12).

This story is sprinkled with the recurring use of macabre and witty devices that play with the guests' senses. The atmosphere oscillates between revulsion and terror, eventually giving way to a sophisticated appreciation of each dish. Such morbid playfulness can be found throughout the Renaissance, such as the Orti Oricellari, a garden acquired by Bianca Capello, the wife of Francesco I de' Medici, where Florence's intellectual elite frequently gathered. During one of these soirees, a *negromante* (a mage) would greet guests under the cover of the night and would perform for them, transforming the gardens into a liminal realm, a place between pleasure and terror, paradise and hell (Battisti 1962, pp. 133-134; Bartoli and Contorni 1991, pp. 21-24; Brunon 2001, pp. 287-288)[1].

Parallel to the joyous notion of a magical banquet, one can find an increasingly varied and enriched conceptualization of the sabbath throughout the early modern period, as reflected in both texts and visual art. The sabbath is a fiction born from the distortion of various magical practices and beliefs. It is essential to distinguish it from the cultural reality of magic that we have just described. During the 14th and 15th centuries, there was a drastic shift in the perception of magic. Practitioners of both popular and scholarly magic came under suspicion of heresy and of allying themselves with demons to acquire knowledge and power. This development led to the emergence of a theoretical discourse aimed at demonstrating the existence of a dangerous community of devil worshippers. According to theoreticians such as Jean Nider who wrote the *Formicarius* in 1438, followers of the devil would assemble (typically at night and in a clandestine location) to cast spells and hatch sinister plots

[1] The recounts of this event can be found in *l'Avvenimento ridicoloso in materia di spiriti succeduto nel giardino della Signora Bianca Cappello*, from a series of short stories by a Venetian imitator of Boccaccio named Celio Malespini.

(Klaniczay 2007 [2003], pp. 10-13). They would summon storms to decimate crops and livestock, brew potions to bewitch and kill, and sign pacts with demons while blaspheming Christianity. They would also dance, feast, and enjoy all kinds of worldly pleasures at these gatherings. Each gathering was said to involve various forms of devil worship. The sabbath was portrayed as a manifestation of hell on earth, and as an inversion of Christian society and of the heavenly court. Treatises on demonology also describe banquets where food and drink are abundant, along with other carnal pleasures. In a Western world beset by armed and religious conflicts, as well as a devastating climate, the allure of the sabbath seems almost irresistible (Kieckhefer 1976, p. 6; Ginzburg 1989, p. 7; Stephens 2002, pp. 9, 197-206).

The sabbath celebration provides an ideal field for studying the staging of the table during this period, thanks to the many feasts and banquets depicted in early modern witchcraft imagery. Numerous scenes produced between the end of the 15th century and the first half of the 17th century show witches and demons sharing meals, drinking, and even embracing at a table. The way the table is depicted captures how the sabbath, as theorized by demonologists, parodies and inverts Christian society with its rules and sacraments. The artworks that will be analyzed in this essay adhere to this theoretical framework. One central inquiry that we will attempt to resolve is how, in visual art from the witch trials period, the banquet functions as a crystallizing motif through which a demonic reality is evoked. We will demonstrate how feasts are portrayed in scenes of witchcraft as sinful and overindulgent events that facilitate the worship of the Devil, serving as a prelude to carnal pleasures. How they oscillate between alluring and revolting images of the sabbath, warning against the dangers of selling one's soul to the Devil. Finally, how they allow for a physical, visual representation of an event that is purely fictional and experienced only through secondary accounts, thereby contributing to its conceptualization during the witch trials period.

SOCIAL GATHERINGS AND SUSPICIOUS DISHES

At its core, the myth of the sabbath is centered around excess and decadence. The *Malleus Maleficarum* (The Hammer of Witches), first published in 1486, links bacchanals, carnivals and witch gatherings to the theme of debauchery and the absence of rules. Its authors claim that witches use local Christian celebrations such as fairs and festivals to recruit new members. The festive atmosphere of these celebrations would foster links between different members of the sabbath, both newcomers and experienced practitioners. This would facilitate the transmission of sinister knowledge.

> *Just as bad Christians already imitate these bacchanals — though they have transferred their debaucheries to carnival time, when they parade with masks, jokes, and other «superstitions» — so too now do witches, through these inventions of the devil, practicing their malefica for their own gain around the New Year (during worship services), around Saint Andrew's Day, and around Christ's Nativity* (Institoris and Sprenger 2017 [1486], pp. 280-281).

The social aspect of the sabbath mentioned in this literature is already visible in the earliest scenes of witchcraft. In the 1489 Johann Zainer's edition of the *De lamiis et pythonicis mulieribus* (On witches and female oracles) written by Ulrich Molitor appears an illustration depicting several witches gathered around a table, conversing and eating (Fig. 1). However, if one were to ignore the demonological context, this woodcut could easily be misinterpreted as a typical meal shared by three women, all of varying ages, gathered around a meat-based dish (Molitor 1495, fl. 18r). The one on the left bears features of an old woman, the youngest is seated in the middle, while the woman to the right is explicitly middle-aged. Without access to the original text, one would hardly identify this scene as a lesson of witchcraft, set against the backdrop of a leafy tree. One must remember that the *De lamiis* was commissioned by Archduke Sigmund of Austria following several investigations into supposed witchcraft-related incidents on his land. It is as a response to the discussion in the *Malleus Maleficarum*, which insists that witches pose a threat to society, detailing the powers that devils grant them and advocating for their prosecution. On the contrary, Ulrich Molitor maintains throughout his text that witchcraft practices are based on illusions, putting into perspective the highly misogynistic discourse in the *Malleus Maleficarum*. Jane Davidson has argued that the absence in this woodcut of any reference to the usual unappealing diet associated with witches can be interpreted as a reflection of the author's critical views on devil worship: «While it was generally agreed that sabbat meals were comprised of rotten bones, corpses of unbaptised babies, poisonous herbs and the like, these were not shown here. This may be [due] to the fact that Ulrich taught that witches did not attend sabbats in actuality. These celebrations were merely illusions of the Devil» (Davidson 1987, p. 16; Kwan 2012, pp. 493-527; Warfield 2013, pp. 207-208). Indeed this scene lacks any reference to magical practices. It rather resembles a gathering rooted in popular religious cults and feminine social practices, including the revival of pagan deities such as Ceres, Diana, and Venus (Zika 2003, pp. 257-258)[2].

[2] On the resurgence of religious practices regarding pagan deities, see Wind 1992 [1968], pp. 15-18, 179.



Fig. 1
Witches around a table in Ulrich Molitor, ca. 1489. *De lamiis et pythonicis mulieribus*, ed. Johann Zainer, woodcut, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, p. 60
© Bayerische Staatsbibliothek München, Res/4 H.g.hum. 16 n, p. 60, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00033852-2

However, as Charles Zika points out in his work *Exorcising our demons*, this portrayal of a gathering of women in the *De lamiis* transforms into a surreal setting for all manners of excess in subsequent illustrations. In a woodcut printed by Jakob Cammerlander in 1545 within a German translation of the *De lamiis* (Fig. 2), we can observe the evolution of the sabbath into a fictitious realm inhabited by witches and demons, gathered around a feast. Once again, at first glance this image appears to be nothing more than an ordinary gathering of men and women around a table laden with food. However, upon closer inspection, one will notice that beneath the table the legs of the male guests end with raptor claws and webbed feet. By concealing the demonic nature of these men, the etcher alludes to numerous tales of demons who disguise themselves to seduce their victims at popular festivals and turn them into witches. On September 20, 1587, a midwife named Walpurga Haussmännin was executed in Dillingen for allegedly causing the deaths of forty-one children, and two pregnant women while they were giving birth. After she became a widow, Walpurga began a romantic relationship with an employee named Hans Schlumperger. However, during a night of passion, she discovered that her lover was not human, but a demon in disguise. She noticed that one of his feet was hooved and one of his hands was

«made of wood». According to her confession, Hans then became Walpurga's demonic partner and helped her commit numerous heinous acts. The woodcut in the *De lamiis* follows a similar narrative to this account, but it also subtly reveals the true nature of this celebration by incorporating zoomorphic limbs. Thanks to the intimate gestures of the couples — one devil is touching his lover's chest for instance — it also explicitly refers to the sexual union between women and demons. Despite the text's attempt to adopt a more skeptical stance on the alliance between men and demons, Charles Zika highlights how its illustrations often express an exact opposite view of witches, contradicting Ulrich Molitor's efforts (Monter, ed., 1969, pp. 75-81; Stephens 2002, pp. 13-17; Warfield 2013, pp. 124, 208).



Fig. 2
Witches and demons around a table in Ulrich Molitor, 1545. *Hexen Meysterey*, ed. Jakob Cammerlander, woodcut, Strasbourg, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel
© Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: 190.14 Quod. (5)

Upon examining the culinary offerings depicted in the *De lamiis* illustrations, one is struck by the uncannily humanlike appearance of the meat dishes. This introduces the themes of magical infanticide and anthropophagy. However, as Abaigéal Warfield previously noted, the noticeable absence of bread on the tables in most sabbath banquet scenes is particularly striking. On this subject, Reinhard Lutz, a preacher from Sélestat in Alsace, reported in a pamphlet from 1571 the confessions of four witches who described their experience of the sabbath. The last of them, named Barbel, described the main activities of the sabbath, stating that they «dance, eat, drink, and live well without bread». Since bread commonly symbolizes the sacraments and the body of Christ, it should be excluded from the sabbath table[3].

Subsequently, and throughout the early modern period, exchanges between witches and demons become one of the most prominent elements in depictions of witchcraft banquets, especially in etchings illustrating treatises from the first half of

[3] «Haben sie getanzt/gessen vnnd getruncken/vnd ohn Brot/wol gelebt», Reinhard Lutz, Warhafftige Zeittung/Von Gottlosen hexen/Auch ketzerischen vnd Teuffels Weibern/die zu Schlettstadt/deß h. Römischen Reichstadt in Elsaβ/ auf den XXII. Herbstmonat deß, 1570. Jahrs/von wegen ihrer schändtlichen Teuffelsverpflichtung/rc. sindt verbrennt worden (S.l., 1571)». The pamphlet in question is later published in 1586 in Frankfurt as part of the *Theatrum de Veneficis* (Warfield 2013, p. 219).



Fig. 3
Jan Ziarnko, *The Witches' Sabbath*, frontispiece for Pierre de Lancre, 1613. *Tableau de l'inconstance*, etching, Paris, Bibliothèque nationale de France
© gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

the seventeenth century. In these artworks, witches are often seated in pairs. They are assigned a *paramour*, which is a demon somewhere between a sexual partner and a familiar with whom they are supposedly consummating their pact with the devil, as described in Walpurga's confession[4]. This aspect is featured in the frontispiece of Pierre de Lancre's *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*, first published in 1612 and designed by Jan Ziarnko (Fig. 3).

Here, witches and demons circle a table covered in human remains, with numerous details from an engraving by Jacques de Gheyn II scattered throughout the artwork. While De Gheyn offers a clearly skeptical and satirical perspective on witchcraft superstitions throughout his work, Jan Ziarnko uses the same motifs to promote and illustrate them (Swan 2005, pp. 123-132). One detail to keep in mind is that each group in Pierre de Lancre's frontispiece is accompanied by a short caption. These highlight the purpose of the image as an educational tool teaching about the dangers of devil worship. The table is described as follow:

[4] On similar interactions between women and the devil, see Stephens 2002, p. 16. On comparison points between the angelic and the demonic court, see Baschet 1996, pp. 190-194.

Here are the guests of the assembly, each with a demon beside her: And at this feast, no other meat is served than carrion, the flesh of hanged men, the hearts of unbaptized children, and other unclean animals, all of which are forbidden in Christian commerce and usage, all of it tasteless and without salt[5].

The text emphasizes the cannibalistic nature of the meal consumed by the guests, as well as its lack of any taste. Such a meal is not meant to be enjoyable in any way, but rather underscores the relationship between its female participants and the demons next to them. A later caption also emphasizes the nature of the meat, being either unnourishing, extremely unappetizing, or even illusory[6]. The demons then lead the witches sitting beside them to dance beneath a «cursed tree». The table itself is plain and unadorned, resembling a simple square surface flanked by benches and stones. The only visible tableware is two serving plates, one of which holds a human leg. No individual dishes or cutlery are in sight, as witches and demons hold femurs and other meaty parts in their hands. Clearly, table etiquette is not a concern at the sabbat.

A comparable table arrangement can be seen in one of the woodcuts from the *Compendium Maleficarum*, a treatise by Francesco Maria Guazzo, first published in 1608 (Fig. 4).



Fig. 4
Witches and demons at a banquet in Francesco Maria Guazzo, 1626. *Compendium maleficarum*, woodcut, Milan, 2nd ed., Paris, Bibliothèque nationale de France, p. 53
© gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

[5] «Voilà les Convives de l'assemblee, ayant chacune un Demon pres d'elle: Et en ce festin, ne se sert autre viande, que charoigne, chair de pendus, cœurs d'enfans non baptisez, & autres animaux immondes, du tout hors du commerce et usage des Chretiens, le tout incipide & sans sel». Pierre de Lancre, 1613. *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*. Paris: Nicolas Buon, frontispiece, D.

[6] «ou fugitives, ou illusoires, ou tres pernicieuses & abominables». Pierre de Lancre, 1613. *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*. Paris: Nicolas Buon, frontispiece, F.

Divided over three tables, each couple is served by demonic attendants, using an iconography that is reminiscent of medieval and early modern depictions of the heavenly court and of celestial feasts (Houdard 1992, pp. 21-22). According to Guazzo, sabbath banquets were inherently unappetizing and unenjoyable (Cardano 1557, book 25, chap. 80; Wier and Erastus 1579, pp. 203-204; Bonomo 1985, pp. 364-377)[7]. The dishes served were illusions that couldn't satisfy the guests' hunger, or even consisted of a pile of revolting victuals, «all infected, in appearance or odor, so much so that they could easily nauseate even the hungriest stomach». The wine served by demons is described as equally revolting, being «black as old, stale blood, served to revelers in a repulsive sort of drinking horn». Here we find a crystallization of the concept of a deceitful sabbath, that mocks witches with illusory gifts. On the contrary, the engraver of the *Compendium Maleficarum* chooses to emphasize the social aspect of the sabbath, with each guest engaging in conversation with their neighbor. Despite this, not one of the attendees directly lay their hands on one of the plates. Instead, most of them are preoccupied with caressing their neighbor and readying themselves for more carnal pleasures (Guazzo 2012 [1608], Book I, chap. XII, p. 37).

Drinking on the Blocksberg

Upon further inspection of our collection of witchcraft scenes, alcohol consumption appears to be significantly more prevalent at the sabbath. In this regard, the engraving by Matthäus Merian the Elder, based on a design by Michael Herr, stands as a towering example of a gathering of witches engaged in overindulgent feasting (Fig. 5).

Michael Herr was a German painter and draughtsman who after a trip to Italy settled in Nuremberg around 1620. He is particularly well known for making numerous preparatory drawings for engravings that illustrated Protestant religious tracts, including the *Sacra emblemata,* published in Nuremberg in 1624. In 1626, this ambitious design centered around the sabbath was made after one of his drawings. It was published along with a German caption and a Latin text written by the Protestant theologian Johann Ludwig Gottfried (Trendelenburg 1925; Riether 1991, pp. 38-40; Gatenbröcker 1996, pp. 463-465; Breazeale 2010, pp. 134-135; De Nile 2023, pp.144-145)[8]. The author describes the etching as a «terrifying black

[7] This understanding of the sabbath is far from being universally accepted during the period of the witch trials. We find throughout the Renaissance multiple sources developing a hallucinatory and fictitious interpretation of the sabbath, where witches are merely women victims of illusions caused by the consumption of hallucinogenic substances or humoral dysregulation. This point of view is discussed in Gerolamo Cardano's *De rerum varietate* and Jean Wier's *Pseudmonarchia Daemonum*, two important sources for the understanding of witchcraft skepticism during the sixteenth century.

[8] We can assume that the text in German was also written by Gottfried although his initials do not appear there. The etching was later added in 1638 to the Frankfurt edition of the *Die Kunstreiche Tafel de Ceves Thebanus*, before becoming a frontispiece for the *Blockes-Berges Verrichtung* of Johannes Praetorius.



Fig. 5
Matthaeus Merian, after Michael Herr, 1626.
Sabbath on the Blocksberg,
etching,
19.7 x 31.5 cm,
Nuremberg,
G. Nationalmuseum,
inv. no. HB802
© Germanisches Nationalmuseum

theater» where demons gather at nightfall. He also talks about a frightening world, trying to turn myth and fiction into reality. Like the previous woodcut in the *De lamiis*, this artwork showcases a use of pictures to perpetuate the conceptualization of witchcraft and spread demonological beliefs[9]. The etching by Jan Ziarnko is immediately striking for the presence of recurring elements, such as the flying witches above the central cauldron. Here, hundreds of witches and devils dance around a hill to the sound of violins and bagpipes. The hill where this gathering is held is identified as Mount Brocken or the Blocksberg, a notorious peak in the Harz Mountain range and a famous meeting place for witches. Such dances echo the ritualistic and celebratory dances performed on mountainous hills in ancient popular practices, which were appropriated by theoreticians of the sabbath during the early modern period. This can also be compared to the dance of the servants of Dionysos in Delphi who gathered every two years in November to dance on Mount Parnassus in honor of their god (Scholz-Williams 2006; Roper 2006, pp. 135-139; Nicklas 2020, pp. 211-223)[10].

[9] «Ist doch kein Fabel noch Gedicht/Sondern ein warhafftig Geschicht». Johann Ludwig Gottfried, 1626, text extracted from the artwork. The author speaks of what happens at the sabbath as observable and factual truth, describing witches flying through the air on pitchforks or on the back of goats: «Ettlich auff Gabeln in der Lufft/Fahrn über hohe Berg vnd klufft/Andre werden vom Bock verzuckt/An diesen schnöden Ort verruckt».

[10] In 1668, the Saxon polygraph Johann Praetorius published a treatise dedicated to the Blocksberg and titled *Blockes-Berges Verrichtung*, with an illustration explicitly inspired by Michael Herr's design.



Fig. 6
Matthaeus Merian, after Michael Herr, *Sabbath on the Blocksberg*, detail
© Germanisches Nationalmuseum

On the left corner of the foreground in Michael Herrs's design (Fig. 6), several witches lie on the ground drinking to their hearts' content, while various devils take advantage of them.

On the right side, a school of witches is devoted to the study of grimoires and the preparation of various spells. Recurring details include a witch holding a glass flask with a trapped spirit, while another, naked with a pearl necklace, is seen mixing ingredients in a jar with a book of magic in front of her. These details are inspired by numerous witchcraft scenes made by Pieter Bruegel the Elder and Hans Baldung Grien, which spread throughout the northern realms starting from the early 16th century. Their iconography was further perpetuated throughout the 17th century thanks to artists such as Jacques de Gheyn II (Brinkmann and Berthold 2007, pp. 130-139; Holger, ed., 2019, p. 330; Owens 2020, pp.1-6; De Nile 2023, pp. 120-126). Each side of Michael Herr's design, therefore, presents a different, contrasting vision of the sabbath. The left side of the engraving shows that heresy is enacted through physical union with devils and facilitated by feasts and alcohol, while the right side highlights the sharing of forbidden heretical knowledge as a less carnal, more scholarly form of heresy, and initiation into the sabbath.

This opposition between carnal heresy and scholarly erudition is further explored in the background of the image. On the right, a sorcerer is surrounded by demons while standing in a magic circle, a geometrical figure often associated with learned erudite magic (Kieckhefer 2014, pp. 159-162). On the left, a multitude of dancers form a monumental chain around the hill. Within this chain, demons and witches are already paired up, turning the dance into a prelude for the upcoming debauchery, visually represented in the foreground of the engraving. They embrace, jump into the air and spin about in what seems like utter chaos, barely restrained by the structure of the chain. In the foreground, several women are lying on the grass. One has her face buried in a tankard, while another is being approached by a demon that wraps his legs around her waist and licks her cheek, making a very explicit reference to their carnal union (Fig. 6). However, throughout this scene of debauchery, only

the witches seem to be enjoying themselves and feasting. During the early modern period, both texts and artwork depict a discourse that asserts that devils incite vices and contribute to their enactment. However, they rarely partake in them themselves, instead feeding on the impending despair and damnation of the witches (Institoris and Sprenger 2017 [1486], p. 131; Chomarat 1988, pp. 131-132).

Previously depicted banquets on the sabbath often included numerous elements that suggested the sinister nature of the guests and the meals they shared. However, they generally adhered to a certain structure, with the table acting as a central point of reference, assigning each figure to a specific seat in the sabbath world. On the contrary, Michael Herr removes the table altogether, thereby eliminating any notion of social order. His association between dance, wine, and sexual pleasure echoes Rubens's *Kermesses* (Fig. 7), which offers an especially riotous, drunken, and sexually charged interpretation of popular, rural celebrations.



Fig. 7. Pierre Paul Rubens, ca. 1635-1638. *La Kermesse, ou la fête de village*, oil on wood, 149 x 261 cm, Paris, musée du Louvre, inv. no. 1797
© GrandPalaisRmn (musée du Louvre)/Franck Raux

The dancers' hands are frequently placed on their partner's genitals or buttocks, while in the foreground couples embrace on the dirt itself as in Michael Herr's sabbath. Adriaen Brouwer, whose etchings are found in the personal collection of Rubens and Jacques de Gheyn III, features in one of his village feasts scenes a kiss and the embrace of a drunken woman that closely resembles the behavior of our demon on the foreground (Laneyrie-Dagen 2017, pp. 285-291; De Nile 2023, p. 145; Morel and



Fig. 8
Frontispiece from Johannes Praetorius, 1668. *Blockes-Berges Verrichtung, Oder Ausführlicher Geographischer Bericht, von den* [!] *hohen preislich alt- und berühmtes-Berge*, ed. Arnst Scheibe, Leipzig
Copy from Dresden, Die Sächsische Landesbibliothek

Menegaldo 2024, pp. 220-228)[11]. However, while Rubens's festive scenes may offer a relatively positive and non-moralistic perspective on such dances, Michael Herr's witch reminds us more of a demonological counterpart of the drunken women as painted by Jan Havicksz Steen (Slive 2014 [1995], p. 189)[12]. Witchcraft scenes undoubtedly take after depictions of village fairs and wedding scenes that were widely available on the German art market from the late 16th to the first half of the 17th century. And as displayed in Rubens's *Kermesses*, one key element in such scenes is music. Taking after Michael Herr's design, the frontispiece for Johannes Praetorius's treatise *Blockes--Berges Verrichtung* also depicts a chain of dancers wrapped around the hill, with a bagpipe player perched on a barrel at the top (Fig. 8).

At the heart of the chain, one finds the customary portrayal of the *osculum infame*, a kiss on the anus of a monstrous goat, symbolizing a pact with the Devil and

[11] Tania De Nile also provided an early example of a previous witchcraft scene with a similar demonic couple.
[12] The *Drunken couple* by Jan Havicksz Steen, from the Rijksmuseum in Amsterdam, is a good example of this iconography (inv. no. SK-C-232). On the wall is painted a hanged pamphlet depicting an owl next to a candle, which is a common symbol for idiocy. The drunkenness of the couple here is associated with the blind idiocy of the owl, unable to see correctly during the day. This association is also found in English and Netherlandish proverbs describing a drunk as such: «Zoo beschonken alse en uil» (To be drunk like an owl).



Fig. 9
Anonymous, after Pieter van der Borcht, 1600. *The Kermess of Saint Sebastian*, acquaforte, 22.3 x 30.3 cm, Paris, Galerie Sarah Sauvin
© Galerie Sarah Sauvin

an act of apostasy. Published in 1668, this treatise on geography describes a journey to the Harz mountains, including a stop at the ruins of Reinstein castle and Mount Brocken, during the summer of 1653. Michael Herr's artwork also features a bagpipe player seated on a barrel at the top of the composition. This image may have been inspired by the *Kermesse of Saint Sebastian* after Pieter van der Borcht, published by Jan Baptist Vrients (Fig. 9).

A German pamphlet from 1594 highlights the crucial role of music and dancing in witchcraft iconography, particularly during processions and ritualistic celebrations of the Devil. It mentions a musician who supposedly attended a gathering of witches, receiving three coins from each witch as payment for his performance (Vézilier--Dussart and Boucquey 2019, pp. 150-151; *Erschreckliche Erzelung/Unnd bekentnis der zeuberer vnd zeuberin* 1594; Warfield 2013, p. 232).

Furthermore, Michael Herr's artwork depicts the drunkenness of the witch as a reflection of her dissolute behavior and her vulnerability to vice and excess. In doing so, it also portrays a physical disturbance of her body and of the humors that govern it. It was believed that witches were particularly prone to an overabundance of black bile, which could lead to melancholy, whether caused by the Devil or used as a means for him to tempt and torment people. The *Malleus Maleficarum* asserts that «in modern times, the wickedness (of witchcraft) was found more often among women than among men». It goes on to describe the vices that women allegedly succumb to the most: infidelity, ambition, and lust. The authors argue that these vices are particularly prevalent among witches, who are portrayed as women betraying their husbands at the sabbath and engaging in sexual acts with both men and demons to fulfil their desires (Institoris and Sprenger 2017 [1486], p. 166; Herzig 2016,

pp. 20-22). The witches' actions in this engraving reflect the alleged weaknesses of a woman's physiology, believed to be more susceptible to sin and demonic allurement than that of a man. This perspective was prevalent in the profoundly misogynistic demonological texts of this era. The drunk witch on the foreground embodies the concept of excessive indulgence, representing a disruption in the humors that could be attributed to both wine and the devil. We find a similar perspective in the works of Hans Baldung Grien, who utilized the theorization of the witch's sexual desires to create numerous highly erotic etchings (Brinkmann and Berthold 2007, pp. 19-21, 36). These artworks were intended for the refined and successful circle of Strasbourg's social elite, a group that Grien counted as part of. This clientele was well versed in the medical and theological concepts surrounding female desire, sexual pleasure, and the potential risks associated with its fulfilment. Here, the body of the witch is corrupted by toxic, menstrual, and humoral vapors emanating from its various orifices. It is both an object of attraction and repulsion (Owens 2020, pp. 34-41). In Michael Herr's witchcraft scene, the carcass of a rooster, an animal known for its lustfulness and fertility, as indicated in Pietro Valeriano *Hieroglyphics*, is near the tankard. This suggests to the viewer that the union between demons and women cannot bear fruit. Finally, above the couple, a witch is knocked from her broom, mid-air, with her empty tankard about to crash to the ground along with her. This highlights the reason for the accident and the inevitable fate of witches[13].

Michael Herr's design for the banquet is striking: the table is no longer the focal point. Instead, the only table we find is devoid of dishes and used for spellcasting. The acts of feasting and drinking are now dispersed throughout the entire scene, further breaking down any sense of decorum, order and hierarchy. Rather than a table, the focus of this scene is a cauldron, an essential component of sabbath imagery. Its smoke divides the composition into two distinct parts. One area is devoted to a disorderly anti-banquet on the left, where the only guideline is to heed the music and follow the demonic leader at the head of the chain. In contrast, the right section focuses on the study of sorcery, incorporating elements from learned magic practices, as evidenced by the recurring use of grimoires and the presence of a conjuring circle in the background.

Ultimately, early modern theoreticians used the sabbath myth to justify and support complex theological discussions on the relationship between humans, demons, and the divine. Nothing reinforces a religious belief better than using those who oppose it as a warning of the risks they pose to society. Consequently, sabbath scenes of feasts and banquets, when directly connected to theological discussions on the matter, often function

[13] On the rooster's symbolism, see VALERIANO, Giovan Pietro, 1615. *Les hiéroglyphiques de Jan Pierre Valerian, vulgairement nommé Pierius.* Trad. J. Montlyard. Lyon: P. Frellon, chap. XVII, p. 299. The theoretician Henry Boguet also describes dances as an introduction into the sexually charged section of the sabbath: «les danses finies, […] viennent à s'accoupler: le fils n'espargne par la mère, ny le frere la sœur, ny le père la fille». Boguet 1603 [1602], pp. 50-51.

as artistic and visual interpretations of sermons that denounce and ostracize popular celebrations. The image functions as tangible evidence, similar to other engravings created during the 16th and 17th centuries in Germany. Known as *Zeitungen* in German, these prints were analogous to modern-day newspapers and were disseminated broadly to a widely diverse audience, not exclusively to the intellectual elite. The systematic reuse of generic details in these artworks, while reaffirming the importance of interconnections between the most famous illustrations of the sabbath, strengthens the development of a demonological discourse. Here, text and images work in tandem as a reflection of a world that is presented as real, but otherwise unobservable and using common, easily identifiable *topoi* for sin and excess. Walter Stephens emphasized in his book *Demon Lovers* that «pictorial arts were as important as philosophical speculation for reinforcing the sense of demonic reality […] They conditioned the spectator, including the illiterate one, to imagine — that is to visualize — corporeal interaction with demons as real» (Stephens 2002, pp. 106-108)[14]. However, it is crucial to also acknowledge the artistic merit of this *corpus*, as in Michael Herr's design. To create these nightmarish landscapes, artists draw inspiration from numerous sources, manipulating contrasts, shadows, and a form of visual overload with hundreds of characters contributing to the fiction of the sabbath. These intricately detailed prints almost serve as a form of *ekphrasis* of the sabbath, reenacting a fictitious event while complementing and expanding upon the theoretical discussion of its potential dangers. Our attention is directed from one element to another, leading us to the Devil's table, adorned with highly suspicious dishes that would make anyone hesitant to join him for a meal.

SOURCES

BOGUET, Henry, 1603 [1602]. *Discours exécrable des sorciers.* Paris: Binet.

CARDANO, Girolamo, 1557. *De Rerum varietate*. Basileæ: Per Henrichum Petri.

Erschreckliche Erzelung/Unnd bekentnis der zeuberer vnd zeuberin. Cologne: Nikolaus Schreiber, 1594.

GUAZZO, Francesco Maria, 2012 [1608]. *Compendium Maleficarum: The Montague Summers Edition*. Translation by Augustus Montague SUMMERS. New York: Dover Publications.

INSTITORIS, Henry, and Jacob SPRENGER, 2017 [1486]. *Le Marteau des Sorcières*. Translation by Armand DANET. Paris: Jérôme Million.

MOLITOR, Ulrich, 1495. *De lamiis et pythonicis mulieribus*. Basel: Johann Amerbach, fol. 18r.

VASARI, Giorgio, 1981-1989 [1550]. *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. Ed. and translation by André CHASTEL. Paris: Berger-Levrault. 12 vols.

WIER, Jean, and Thomas ERASTUS, 1579. *Histoires, disputes et discours, des illusions et impostures des diables, des magiciens infames, sorcieres & empoisonneurs* […] *le tout comprins en six livres (augmentez de moitié en ceste derniere edition) par Jean Wier* […] *Deux dialogues de Thomas Erastus* […] *touchant le pouvoir des sorcieres & de la punition qu'elles meritent*. Genève: Jacques Chouet.

[14] On the use of pictures in demonological treatises and as a support of theoretical argumentation, see also Behringer 2009, pp. 217-219.

BIBLIOGRAPHY

BARTOLI, Leandro Maria, and Gabriella CONTORNI, 1991. *Gli Orti Oricellari a Firenze. Un giardino, una città*. Florence: Edifir. Coll. Giardini, città, territorio.

BASCHET, Jérôme, 1996. Satan ou la majesté maléfique dans les miniatures de la fin du Moyen Âge. In: Nathalie NABERT, ed. *Le Mal et le Diable: leurs figures à la fin du Moyen-Âge*. Paris: Beauchesne, pp. 187-210.

BATTISTI, Eugenio, 1962. *L'antirinascimento*. Milan: Feltrinelli.

BEHRINGER, Wolfgang, 2009. Witchcraft and the Media. In: Marjorie Elizabeth PLUMMER, and Robin BARNES, eds. *Ideas and cultural margins in early modern Germany: Essays in Honor of H.C. Erik Midelfort*. Farnham: Ashgate, pp. 217-219.

BONOMO, Giuseppe, 1985. *Caccia alle streghe. La credenza nelle streghe dal sec. XIII al XIX con particolare riferimento all'Italia*. Palermo: Palumbo.

BOUDET, Jean-Patrice, 2006. *Entre science et nigromance: astrologie, divination et magie dans l'Occident médiéval (XII^e^-XV^e^ siècle)*. Paris: Publications de la Sorbonne.

BRINKMANN, Bodo, and Hinz BERTHOLD, 2007. *Hexenlust und Sündenfall: Die seltsamen Phantasien des Hans Baldung Grien/Witches' Lust and the Fall of Man: The Strange Fantasies of Hans Baldung Grien* (exh. cat.: Städel Museum, Frankfurt, 24 feb. – 13 may 2007). Petersberg: Michael Imhof.

BREAZEALE, William, 2010. *A pioneering collection, master drawings from the Crocker art museum* (exh. cat.: Sacramento, Crocker Art Museum, 10 oct. 2010 – 6 feb. 2011; Poughkeepsie, Frances Lehman Loeb Arts Center, Vassar College, 16 sept. – 11 dec. 2011). London: P. Holberton.

BRUNON, Hervé, 2001. *Pratolino: art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e^ siècle*. PhD thesis, HiCSA, Université Paris I Panthéon-Sorbonne.

CASANOVA-ROBIN, Hélène, 2003. *Diane et Actéon: éclats et reflets d'un mythe à la Renaissance et à l'âge baroque*. Paris: Champion. Études et Essais sur la Renaissance, XLVI.

CHOMARAT, Jacques, 1988. *Érasme et le Diable*. In: Marie-Thérèse JONES-DAVIES, dir. *Diable, diables et diableries au temps de la Renaissance*. Paris: Touzot, pp. 131-147.

CLARK, Stuart, 1997. *Thinking with Demons: The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe*. Oxford: Oxford University Press.

COHN, Norman, 1993. *Europe's inner demons: The demonisation of Christians in Medieval Christendom*. Londres: Pimlico.

DAVIDSON, Jane P., 1987. *The witch in northern European art, 1470-1750*. Freren: Luca Verlag.

DE NILE, Tania, 2023. *Fantasmagorie: streghe, demoni e tentazioni nell'arte fiamminga e olandese del Seicento*. Rome: Officina Libraria.

GATENBRÖCKER, Silke, 1996. *Michael Herr (1591-1661): Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs im 17. Jahrundert*. Münster: Lit.

GINZBURG, Carlo, 1989. *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*. Turin: Giulio Einaudi Editore.

HERZIG, Tamar, 2016. Fear and Devotion in the Writings of Heinrich Institoris. In: Laura KOUNINE, and Michael OSTLING, eds. *Emotions in the history of Witchcraft*. London: Palgrave Macmillan, pp. 19-35.

HOLGER, Jacob-Friesen, ed., 2019. *Hans Baldung Grien, heilig, unheilig* (exh. cat.: Grosse Landesausstellung Baden-Württemberg, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 30 nov. 2019 – 8 mar. 2020). Berlin: Deutscher Kunstverlag.

HOUDARD, Sophie, 1992. *Les sciences du diable: quatre discours sur la sorcellerie: XV^e^-XVII^e^ siècle*. Paris: Les Éditions du Cerf.

KIECKHEFER, Richard, 2014. *Magic in the Middle Ages*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press.

KIECKHEFER, Richard, 1997. *Forbidden Rites: A Necromancer's Manual of the Fifteenth Century*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.

KIECKHEFER, Richard, 1994. The specific Rationality of Medieval Magic. *The American Historical Review*. **99**(3), 813-836.

KIECKHEFER, Richard, 1976. *European Witch Trials. Their Foundations in Popular and Learned Culture, 1300-1500*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.

KLANICZAY, Gábor, 2007 [2003]. The Process of Trance, Heavenly and Diabolic Apparitions in Johannes Nider's Formicarius. In: Nancy VAN DEUSEN, ed. *Procession, Performance, Liturgy, and Ritual, Essays in Honor of Bryan R. Gillingham*. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, pp. 203-258. Musicological Studies, 62.

KWAN, Natalie, 2012. Woodcuts and Witches: Ulrich Molitor's De lamiis et pythonicis mulieribus, 1489-1669. *German History*. **30**(4), 493-527.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, 2017. *Rubens*. Paris: Hazan.

MERIEUX, Véronique Curvin, 2010. *L'extravagance des banquets d'artistes florentins. Une garantie de bon aloi (Florence, 1512)* [online]. Presses universitaires de Saint-Étienne [accessed 2025-06-10]. Available at: https://hal.science/hal-03612336v2.

MONTER, William, ed., 1969. *European witchcraft.* New York: Wiley.

MOREL, Philippe, 2008. *Mélissa, Magie, astres et démons dans l'art italien de la Renaissance*. Paris: Hazan.

MOREL, Philippe, and Silvère MENEGALDO, 2024. Danse bachique et danse populaire dans la peinture nordique du XVI^{e} au XVII^{e} siècle. In: Olga Anna DUHL, and Jean-Marie FRITZ, eds. *Bacchus entre Moyen Âge et Renaissance*. Dijon: Éditions universitaires de Dijon, pp. 199-228.

MULLER, Frank, 2019. *Hans Baldung Grien: entre Christianisme et Paganisme.* Strasbourg: Signe.

NICKLAS, Thomas, 2020. Confluences géographiques et démonologiques en Germanie: Johannes Praetorius (1630-1680) et l'imaginaire topique de la «Nuit de Walpurgis». In: Karin UELTSCHI, and Flore VERDON, eds. *Grandes et petites mythologies I. Monts et abîmes: des dieux et des hommes*. Reims: Éditions Presses universitaires de Reims, pp. 211-223.

OWENS, Yvonne, 2020. *Abject eroticism in Northern Renaissance Art, The Witches and Femmes Fatales of Hans Baldung Grien*. London: Bloomsbury Visual Arts.

RIETHER, Achim, 1991. *Michael Herr 1591-1661, ein Künstler zwischen Manierismus und Barock*. Metzingen: Die Stadt.

ROPER, Lyndal, 2006. Witchcraft and the Western Imagination. *Transactions of the Royal Historical Society.* **16**, 117-141.

SCHOLZ-WILLIAMS, Gerhard, 2006. *Ways of knowing in Early Modern Germany*. Aldershot: Ashgate.

SLIVE, Seymour, 2014 [1995]. *Dutch Painting, 1600-1800, The Yale University Press Pelican History of Art Series*. New Haven, CT: Yale University Press.

STEPHENS, Walter, 2002. *Demon Lovers. Witchcraft, Sex, and the Crisis of Belief*. Chicago; London: University of Chicago Press.

SWAN, Claudia, 2005. *Art, Science, and Witchcraft in Early Modern Holland, Jacques de Gheyn II*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

TRENDELENBURG, Adolf, 1925. *Bildwerke als Quellen zu Goethes Faust*. Berlin: Grützmacher, vol. 2.

VÉZILIER-DUSSART, Sandrine, and Thierry BOUCQUEY, 2019. *Fêtes et kermesses au temps des Brueghel*. Cassel: Musée de Flandre; Gand: Snoeck.

WARFIELD, Abaigéal, 2013. *The media representation of the crime of witchcraft in early modern Germany: an examination of non-periodical news-sheets and pamphlets, 1533-1669*. PhD thesis, Department of History, National University of Ireland Maynooth.

WIND, Edgar, 1992 [1968]. *Mystères païens à la Renaissance.* Translation by P. E. DAUZAT. Paris: Gallimard.

ZIKA, Charles, 2003, *Exorcising our demons, Magic, Witchcraft and Visual Culture in Early Modern Europe*. Leiden: Brill.

«POIS VÓS FALAIS EM PINTURA»: MÚSICA E DANÇA À MESA NO LARGO TEMPO DO BARROCO EM PORTUGAL

SÓNIA DUARTE*

Resumo: *A observação* in situ *e o estudo de pintura e iconografia musical em coleções públicas e privadas, que levo a cabo nos últimos anos, culminaram com a apresentação do primeiro inventário customizado e informatizado (Duarte 2024a; Neto 2025). Realizado no âmbito da tese doutoral* Imagens de música na pintura do tempo do Barroco em Portugal (1600-1750)*, nele se cotejaram mais de seis mil motivos musicais, aos quais se juntaram fontes e modelos em uso pelas/os pintoras/es e oficinas. Além disso, a tese recorre, de forma inédita em Portugal, ao uso metódico e sistemático de léxico apoiado em fontes primárias de arquivo como epistolários ou inventários* post mortem*. Deste modo, neste texto, analisarei, na iconografia veterotestamentária, hagiográfica e profana, o desfile de motivos musicais e de dança em torno da mesa — festa, trabalho e alcouce — entendida dentro da espiritualidade pessimista e moralizante barroca, aludindo à inexorável passagem do tempo (o* tempus fugit*).*

Palavras-chave: *artes decorativas; pintura; Barroco;* musique de table*; pecado/morte.*

Abstract: *In recent years, I have undertaken an extensive study and* in situ *observation of paintings that feature musical iconography within both public and private collections. This research has culminated in the presentation of the first customized and computerized inventory (Duarte 2024a; Neto 2025). This inventory is an integral component of my doctoral thesis, titled* Images of Music in Baroque Painting in Portugal (1600-1750) *and it encompasses more than six thousand musical motifs, both real and symbolic, while also incorporating sources and models utilized by contemporary painters and workshops. In addition, the thesis employs a methodical and systematic terminology, supported by primary archival sources, including letters and post-mortem inventories. In this text, I will analyze the musical and dance motifs present in Old Testament, hagiographic, and profane iconography, with a particular focus on their depiction around festive, work, and debauched tables. These motifs will be contextualized within the framework of baroque spirituality, which is characterized by its pessimistic and moralizing themes, ultimately reflecting on the inexorable passage of time (*tempus fugit*).*

Keywords: *decorative arts; painting; Baroque; musique de table; sin/death.*

*ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. CESEM – NOVA FCSH – Centro de Estudos em Música/IN2PAST. Grupo de Iconografía Musical – Universidad Complutense de Madrid. https://doi.org/10.54499/LA/P/0132/2020 e UIDP/00693/2020. https://doi.org/10.54499/UIDB/00693.
Email: soniaduarte@fcsh.unl.pt. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1192-153X.

NOTA INTRODUTÓRIA

Jorge Abraham de Almeida Lima (Lisboa, 1853-1934)[1] é o autor de uma fotografia, hoje na coleção do Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), com o seguinte tema iconográfico: «Óbidos: mesa de Josefa [de] Ayala»[2] (Fig. 1).

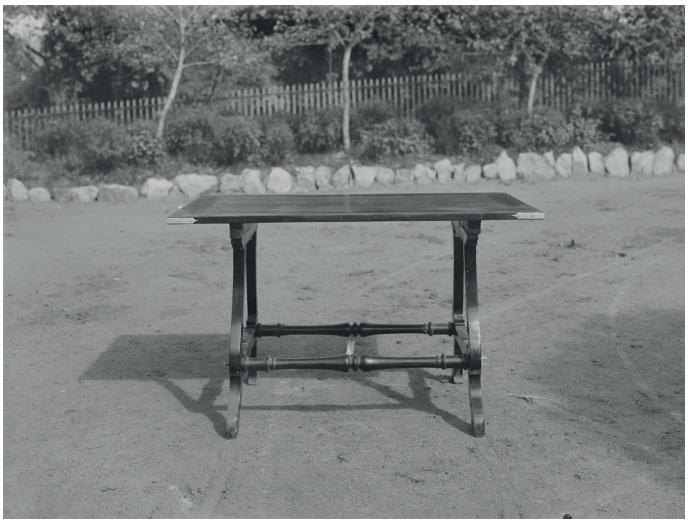


Fig. 1
Pequena mesa de madeira que pertenceu à pintora Josefa de Ayala Figueira
Fonte: Fotografia de Jorge de Almeida Lima, *circa* 1901. Jorge de Almeida Lima, cx. 18, doc. 256. PT/TT/JAL/001/000256. Imagem cedida pelo ANTT

Fotógrafo amador, na transição da centúria, Jorge Lima capta assuntos tão variegados como a apicultura, o Entrudo, os meios de transporte, as personalidades coetâneas (incluindo retratos de estúdio) e até fenómenos naturais como sismos (Mesquita, Pessoa e Reis 1997). Na descrição do objeto em apreço, consta o seguinte: «Pequena mesa de madeira que pertenceu à pintora Josefa de Ayala Figueira (1630-1684), mais conhecida como Josefa de Óbidos»[3].

Trata-se de um móvel de pousar, com tampo[4] de formato retangular e superfície horizontal, sustentado por quatro pernas que, por comparação estilística, aparenta ser do século XVII. Procurei no *corpus* da pintora obidense sinais inequívocos da representação do objeto em causa, que pode estar figurado nos seus *bodegones*.

[1] Jorge Abraham de Almeida Lima nasceu numa família abastada e residiu na Quinta do Lameiro, em São Domingos de Benfica, Lisboa. Era neto do negociante Abraham Wheelhouse, radicado em Portugal, e filho de José Joaquim de Almeida Lima e de Georgina Henriqueta Oom Wheelhouse. Foi agraciado com o título de Comendador da Ordem Militar de Cristo (1890) e o de Comendador da Ordem de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa (1892). Ostentou o título de fotógrafo amador da Casa Real Portuguesa e integrou a direção da Sociedade Portuguesa de Fotografia (1907).
[2] ANTT. *Jorge de Almeida Lima*, cx. 18, doc. 256.
[3] ANTT. *Jorge de Almeida Lima*, cx. 18, doc. 256.
[4] Termo que durante muito tempo foi designado de mesa.

A expressão que utilizo no título vem no seguimento dos elogios mútuos e panegíricos entre poetas e pintores do tempo do Barroco e da Academia dos Singulares (Sobral 1994). São disso exemplo os versos que a singularíssima figura António Serrão de Castro (1610-1684), autor rasurado de écfrases sobre a pintura de Bento Coelho da Silveira — pintor ignorado por Félix da Costa Meesen, na *Antiguidade da Arte da Pintura* de 1696, ou aviltado por Rackzynski, que o cita como artista de pincelada descuidada e medíocre — e que passarei a transcrever: «Pintar quero agora em Verso,/pois Vós falais em pintura,/mas se vosso pincel fala/será minha pena muda» (apud Moura 1986, p. 172; apud Sobral, ed., 1998, p. 100).

A pintura com iconografia musical, como tenho vindo a dar à estampa, tem-se revelado uma fonte primária inesgotável de informação relativa a instrumentos musicais coetâneos e anacrónicos contribuindo para os estudos de organologia[5] (Duarte 2024a); dos conjuntos vocais e instrumentais; da notação musical (concorrendo para os estudos de paleografia musical e identificação de determinado repertório); de ambientes musicais (espaços: procissões, igrejas, varandins ou salões); de tipologias de intérpretes (pegureiros e camponesas; compositores dignos de se lhe tirarem os retratos; hagiografias; amadores e amadoras; freira foleira; criptorretratos, retratos, *vera effigies* no feminino e no masculino) e cenas de dança. Um dos mais interessantes *trompe l'oeil* com instrumentos musicais pintados que integram o *corpus* pictórico encontra-se no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo (MNFMC-ME). Está assinado por um monograma correspondente a J. [H.] A. B., desconhecido pintor que a debuxou em 1664, conforme inscrição. Sobre um fundo neutro, encontram-se representados seis instrumentos musicais: uma corneta soprano revestida de pele negra; uma rabeca; uma charamela; e três flautas de bisel (duas de cor natural e uma negra). Cada um dos instrumentos está pendurado e preso à parede. Neste tempo, laboravam este tipo de pintura iconográfica Evaristo Baschenis, Jan de Baen, Job Adriaenszoon Berckheyde, Cornelius Norbertus Gijbrechts, Samuel van Hoogstraten, Pieter Gerrits, van Roestraeten, Edwaert Collier, entre outros, e considero, por comparação estilística, que o monogramista se situe num *limes* geográfico holandês e não luso-espanhol. Vendo as pinturas do profícuo holandês Job Adriaenszoon Berckheyde (1630-1693), ativo em Haarlem ou Amsterdão, e irmão do também pintor Gerrit Berckheyde, identifico — entre os variegados temas — cenas de mercados com mesas. Será esta a banca de um vendedor de instrumentos musicais? Entre os vários pontos de contacto que encontrei entre esta pintura e a de Berckeyde, saliento o seguinte: o *limes*

[5] *Vd.* a construção de um instrumento real a partir da pintura de Vasco Pereira Lusitano, um diálogo aberto entre mim e dois luthiers, Orlando Trindade e José Silva, apresentado com o título «Música entre Pinturas: a base de dados de iconografia musical na pintura do largo tempo do Barroco em Portugal (1600-1750)», no *7.º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical*, Alagoas, Brasil (17-21 de julho de 2023) [em linha] [consult. 2025-10-13]. Disponível em: http://www.portaleventos.mus.ufba.br/index.php/CBIM_RIdIM-BR/7CBIM2023/paper/view/421/332.



Fig. 2
Trompe l'oeil com instrumentos musicais, 1664, monogramista J. A. B. [Job Adriaenszoon Berckheyde] (at.); MNFCM-ME, Évora
Fonte: Fotografia de Sónia Duarte, 2018

cronológico; as sombras dos objetos plasmados no fundo da pintura (*vd.* a banca do pasteleiro e a banca da padeira); a minúcia descritiva; o suporte; a técnica usada ou temas de mercados e vendas. Por fim, duas notas: na década de sessenta do século XVII, Job já pintava mercados e outros temas iconográficos sobre fundo neutro. Será este o detalhe de uma loja de vendedor de instrumentos musicais? Ou seriam estes instrumentos da coleção de Job e/ou de seu irmão, ambos pintores e músicos? (Fig. 2)

E é a pintura, mais especificamente aquela com imagens de música mas à mesa concreta e definida, a *musique de table* (*tafelmusik* ou *musik zur tafel*), expressão usada desde meados do século XVI para designar uma tipologia de música tangida e ouvida em ambientes de festa e banquetes, mormente entre as classes abastadas, ou *intermezzi* pontuados de música e de gestos de dança, uma iconografia escassa na arte portuguesa, que agora se convoca[6].

Analisarei casos que foram produzidos em território nacional mas também outros que se traduzem nas relações, trocas e transferências subentendidas pelo colecionismo,

[6] Atente-se, sem carácter de exaustividade, na *Musique de table* de Georg Philipp Telemann (1733).

presentes diplomáticos, patrocínio eclesiástico ou aquisições diversas. É exemplo disso o *Banquete de casamento com a noiva*, de Pieter Brueghel *o Jovem*, assinado «P. BREVGHEL» e datado «1620», que pertence à coleção privada do Novo Banco (em depósito no MNFMC-ME). Oriundo de uma família de pintores, constando na genealogia a avó e conceituada pintora-miniaturista Mayken Verhulst (1518 – *circa* 1600) (Slater 2019); seu pai Pieter Brueghel *o Velho*, de pincel firme; ou Jan Brueghel *o de Veludo*, seu irmão, de cromatismo e formas delicadas. A pintura em apreço, de que se conhece uma mão-cheia de versões (entre elas a da coleção de pintura do Kunsthistorisches Museum, Viena). encontra-se em depósito no MNFMC-ME e é uma derivação de modelo a partir de um original de Brueghel, seu pai. Representa a mesa de um casamento onde convivas e nubente são animados ao som de duas gaitas de fole e faz-se a captação de um casamento camponês à moda da Flandres. À mesa chegam pratos de cereais que se distribuem. A música anima também o detalhe insídio no canto superior esquerdo: um casal que se beija efusivamente por entre drapeados que os ocultam vagamente. O pecado está presente.

Vejamos agora outras mesas flanqueadas por motivos de música e de dança; os espaços em que se circunscrevem; e os temas sacros e profanos.

1. A PÉRFIDA SALOMÉ APRESENTANDO A HERODES A CABEÇA DE SÃO JOÃO BAPTISTA COMO BANQUETE OU O SOM VETEROTESTAMENTÁRIO, À MESA, DE JOSEFA DE AYALA E CABRERA

Pintora rústica, periférica ou microartística, devota, piedosa, freirática, Josefa de Ayala e Cabrera, ou Josefa de Óbidos, nasceu em Sevilha, no ano de 1630, e faleceu em Óbidos, no ano de 1684 (Serrão 1985; Serrão 1991; Serrão 2013; Caetano, Franco e Carvalho 2015). Destacou-se, naturalmente, por compor naturezas-mortas onde figuram flores, compotas ou doces conventuais, executados no seio do espaço doméstico, tal como faziam outras mulheres no seu tempo (por exemplo, Clara Peeters). No entanto, é também autora destacada de iconografias sacras, miniaturas e retratos. Filha e discípula do pintor Baltazar Gomes Figueira (1604-1674), de bons recursos financeiros e artísticos, e com quem aprende o *métier* — contando-se que tenha sido músico, possivelmente tangedor de cordofones em voga, como o alaúde ou a *vihuela*[7] —, é louvada por Félix da Costa Meensen, Cirilo Volkmar Machado, Cunha Taborda, ou Damião Perym, que no seu *Teatro Heroino* a ela se dirige como uma mulher de grande virtude (Perym 1736).

[7] Na linha do expectável para um artista coevo, indo ao encontro dos manuais de civilidade em voga e das relações que mantinha em Sevilha.

Recentemente, expôs-se um pequeno óleo hagiográfico sobre cobre, alusivo a Santa Maria Madalena, na sala 733 do Musée du Louvre — ao lado de uma natureza-morta de seu pai —, obra madura da pintora assinada e datada: «Josepha em Obidos, 1679». Nela, figura um trio de seres alados que cantam por um livro de música aberto, com notação epigráfica para duas vozes mas ilegível para transcrição e um alaudista (Duarte 2024a). Do alaúde destaque-se a ornamentação quase-filigranosa do tampo harmónico, sobretudo nas fímbrias. Numa pequena pintura de Josefa de Óbidos, da coleção do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), *Salomé apresentando a Herodes a cabeça de São João Baptista, circa* 1660[8], o cordofone dedilhado confere ao momento tétrico uma ambiguidade que parece jogar com a delicadeza e o carácter lânguido e sensual inerente ao assunto iconográfico. Sobre a mesa está a cabeça de João Baptista flanqueada por três figuras: do lado esquerdo, Herodes; do lado oposto, Herodias; a figura central voltada para o observador e na linha da cabeça perecida é Salomé, que tem, ainda, diante de si, um pequeno violino, do tipo *pochette*, associado ao momento de dança que se subentende na composição (*vd.* Marcos 6, 21-29). Aqui, o tampo da mesa coberto por tecido cor de sangue serve como suporte trágico do *cogito-mori* sendo iluminado pela vela, que está, ainda, acesa (Duarte 2024a). Numa outra pintura, em coleção particular atribuível à pintora, o alaúde é representado por Josefa, como regularmente nos autorretratos de vários pintores coevos, vestidos ao gosto da corte, entre eles e sem carácter de exaustividade, Paul Bril (*circa* 1600) ou Artemisia Gentileschi (*circa* 1615-18)[9] (Cappelletti 2006). No caso de Artemisia — a *Sig.ra Artemisia* — sabe-se, por intermédio do epistolário que sobejou, que tangia alaúde, cantava e dançava na corte de Florença. Foi o que fez num evento organizado pelos Medici, datado de 1615, ao som de música composta por Francesca Caccini. E foi precisamente aqui, cerca de um ano depois e contando com aproximadamente 25 anos de idade[10], que debuxou o seu célebre retrato como tangedora de alaúde, redescoberto num leilão de 1998, reutilizando uma outra pintura com o mesmo tema iconográfico mas obedecendo a maior decoro[11].

2. HAGIOGRAFIAS OU A SINETA DE MÃO SOBRE A MESA DE TRABALHO

Sobre as mesas de trabalho nos *scriptoria* dos Doutores da Igreja, encontra-se, por vezes, a par do tinteiro, caveira ou livro, um idiofone do tipo sineta de mão. É o caso de São Gregório Magno pintado por Baltazar Gomes de Figueira (1604-1674), num dos nove caixotões enquadrados no teto da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora

[8] Número de inventário 1675 Pint.
[9] Pintura que aparece pela primeira vez em leilão no ano de 1998.
[10] Tendo como comitente Cosimo II.
[11] A pintura pode ser vista no Wadsworth Atheneum, em Connecticut.

da Ajuda, em Peniche (Duarte 2024a). Sobre a mesa, a tiara papal, uma caveira, um livro, um tinteiro e uma sineta de mão, idiofone com função sinalizadora usado para afugentar os espíritos malignos. No mesmo conjunto, Santo Ambrósio, Doutor da Igreja e arcebispo de Milão, tem sobre a mesa o mesmo idiofone de metal de pequenas dimensões, cujo som é obtido por agitamento do corpo preso a um cabo[12].

3. A MESA-TAMBOR NOS TEMAS CRISTOLÓGICOS

Os temas cristológicos aludem à infância e à Paixão de Cristo. Nos temas da *Via Crucis* aparece uma figura humana, de baixa extração social, desempenhando, simultaneamente, o papel de soldado e o de carrasco. Nalgumas vezes, sinaliza o cortejo de Cristo até ao Calvário perante uma multidão que O segue ou que assiste, insuflando um aerofone. Noutros casos, um grupo deles, em plena algozaria, lança dados sobre um tambor pousado, para repartir entre si as vestes de Cristo, como é o caso da pintura da série em Vila Viçosa (Espanca 1978, p. 688; Duarte 2024b, pp. 609-610). Neste caso, o tambor serve de móvel de pousar (Fig. 3). A palavra «tambor», como dei à estampa ao longo do Capítulo IV da tese doutoral intitulada *Música, Músicos e Músicas, Instrumentos Musicais* (ou no *Ensaio para a terminologia dos instrumentos*



Fig. 3
Os soldados repartem entre si as vestes de Jesus, século XVII. Autor desconhecido. Museu de Arte Sacra de Santa Cruz, Vila Viçosa
Fonte: Fotografia da autora, 2017

[12] Quanto ao instrumento verdadeiro, *vd.*, por exemplo, a sineta de mão, *circa* 1725, da coleção do Palácio Nacional de Mafra (inventário PNM 6167).

musicais usados no tempo do Barroco em Portugal), é usada genericamente para designar o instrumentista ou percussionista que percute o tambor e o próprio instrumento que, por si só, é já a designação geral para um bimembranofone de corpo cilíndrico alto, percutido por intermédio de duas baquetas de madeira numa das membranas (Duarte 2024b, pp. 573-711). A pele é fixa através de bordões, ou cordas, que permitem ao tangedor esticá-las e assim obter um som mais agudo (e mais curto), ou mais grave (e, naturalmente, mais longo). O tambor pode aparecer como solista ou integrado em grupos instrumentais mas o seu caráter é, mormente, coletivo, pois sinaliza para uma ação conjunta.

4. A MESA DE APOIO À ERUDIÇÃO, ONDE O MOTIVO MUSICAL ESTÁ PRESENTE

Foi em Portugal que se redigiu, ou pelo menos sobreviveu à voragem humana e do tempo, um tratado sobre a arte de perpetuar na memória aqueles que tinham tal merecimento: *Do Tirar Polo Natural,* composto no Porto em 1548 e terminado em Santarém nos primeiros dias de 1549, por Francisco de Holanda. Depois, outros se seguiram, como *El libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, de Francisco Pacheco, terminado em Sevilha no ano 1599. Aqui, mostra-se a *vera effigies* de alguns músicos, como o português de berço Manuel Rodrigues[13].

Uma das mais recuadas *vera effigies* de músico pintada em Portugal é o retrato de tamanho natural do cantor e compositor caminhense nobilitado com a Ordem de Cristo, João Lourenço Rebelo, o *Rebelinho* (*circa* 1610-1661), pelo artista régio-joanino José do Avelar Rebelo (ativo *circa* 1627-1657). O retrato, proveniente da coleção eborense de Frei Manuel do Cenáculo (1724-1814), encontra-se desde 13 de dezembro de 1947 em depósito no Paço Ducal de Vila Viçosa, para onde, aliás, originalmente deve ter sido produzido. Os motivos na composição pictórica incluem uma joia de lançar ao peito com a insígnia da Ordem de Cristo e uma partitura instrumental e vocal eximiamente debuxada, exemplar único no tempo em questão, detalhes que elencam pistas sobre o gosto musical joanino entre a corte ducal calipolense e a real olisiponense. É a mesa que sustenta a erudição do Rebelinho, o livro de música para onde ele aponta. O conteúdo foi transcrito (Duarte 2024b, pp. 141-142), à semelhança de outras pinturas do largo tempo do Renascimento — incluindo as primitivas e os primitivos portugueses —, com notação musical legível (Duarte 2012).

Num universo feminino, as mesas também servem de apoio a objetos musicais (como a lira, corneta, tambores ou livros com notação musical que apresentam sintaxe), de pintura (paleta com várias cores de tinta, pincéis e esboço) e científicos

[13] Estão em estudo os vários retratos de músicos e de músicas, amadores e profissionais, debuxados e pintados desde as primitivas portuguesas e os primitivos portugueses aos alvores do século XXI, estando a mesa presente nalguns casos (Duarte 2024a).

(globo terrestre, livros, compassos, por entre plantas de diferente tipo). Veja-se o caso do mais recuado retrato de uma mulher-música do *corpus* que tenho vindo a estudar e que se encontra na coleção do MNFMC-ME (inv.º ME 1184). Trata-se de uma pintura de ignota oficina italiana, representando uma cantora (talvez compositora, resposta que poderá ser dada com o estudo do livro com recursos laboratoriais), num ambiente cortesão, em finais do século XVI, como denuncia o traje de mangas abalonadas e um colo ligeiramente despido. Tecido luxuoso, brocados, joias, de que animal são as penas que ostenta na cabeça? Listrado, o tecido é transgressor (Pastoureau 1994). Ostenta, para além das plumas, um diadema vermelho na cabeça e olha-nos como que orgulhosa do seu *métier*. O que está refletido no colar? E no diadema? Que mulheres usavam diadema nesta transição de centúria? As de elevado estatuto social, a realeza e a nobreza. E as amantes. Cor do amor e da paixão? Pousada nos antebraços, está uma manta de arminho. O cortinado vermelho e pesado sugere-me um ambiente lascivo, idêntico ao das alcoviteiras de Caravaggio, numa composição que durante anos teve a titulação hagiográfica de «Santa Cecília?»[14]. É uma transgressora, como as mulheres cortesãs de Gerrit van Honthorst (conhecido caravagista, também chamado de Gherardo delle Notti). Santa, por certo, não seria. Na pintura de Évora, o semblante da mulher é sisudo e os lábios estão cerrados. De que voz se trata: soprano ou alto? Porque tinha D. Frei Manuel do Cenáculo Villas-Boas, arcebispo de Évora, este retrato na parte inferior da sua coleção (Espanca 1949, n.º 100)? A refletografia por infravermelhos pode dar pistas sobre o repertório representado no livro (Duarte 2024a). Como seria a moldura original? Estaremos perante uma ignota compositora autora do livro para onde circunstancialmente aponta?

5. *VANITAS VANITATUM ET OMNIA VANITAS*: A MESA DA MUNDANIDADE

Maria Madalena representa o paradigma da mulher arrependida. A sua atitude é, por isso, de penitência, meditativa ou contemplativa. Na sua vida mundana, Madalena caracteriza-se por ostentar joias, vestes opulentas ou um vaso de perfume (que na narrativa cristológica usa para lavar os pés de Cristo). Na etapa seguinte, a do arrependimento, aparece de longos cabelos e adorando o crucifixo, não faltando a presença da caveira associada ao *memento mori*, à vaidade do mundo e à inexorável passagem do tempo. *Vd.*, a título de exemplo, a pintura do Museu Carlos

[14] No inventário feito por António Francisco Barata em 1890, com o n.º 88 é referido, com reservas, «Santa Cecília?». Na relação da coleção da Biblioteca Pública de Évora feita por Gabriel Pereira, mais avisado, no ano de 1884, a pintura tem o n.º 150, aparecendo com a seguinte descrição: uma «Taboa. Retrato de dama tendo nas mãos um livro de musica. Creio que por causa do livro de musica lhe chamaram, tradicionalmente, Santa Cecilia. Parece uma dama do seculo XVI» (p. 16).

Machado, em Ponta Delgada, idêntica à de Soror Joana Baptista, mas invertida, firmada por Clemens Sanchez — «Clement Sanchez/Faciebat» — pintor ativo em Valladolid e falecido em 1620 (Collar de Cáceres 1989, p. 387; Duarte 2024b, pp. 272-275). Este *modus operandi*, tirado por *poncif*[15], indica uma das técnicas de cópia. A imagem, de carácter moralizante e pedagógico, representa o interior de um quarto de vestir, vendo-se o leito e o dossel, com Maria Madalena tirando todas as joias, renunciando, portanto, à precariedade da vida humana. Este ato parece ser claro: uma metáfora para o desprendimento de uma vida pecaminosa. Num plano fundeiro, à direita, uma paisagem frondosa. Sobre um *cassone*, o alaúde de que se veem as aduelas no tardoz, associado a ambientes luxuriantes e libidinosos, portanto, vícios, largamente debuxados por Caravaggio e seus seguidores em Haarlem e Utrecht. A pintura provém da coleção de D. Maria Francisca Borges Coutinho de Medeiros Sousa Dias da Câmara, condessa de Cuba, que a legou ao museu e foi copiada, a partir de gravados que circulavam na época, nomeadamente os de Pieter de Jode I (seguindo um original de Sebastiaen Vrancx, *circa* 1590-1632, da coleção do Rijksmuseum, inventário RP-P-1966-151), lendo-se a seguinte inscrição latina: «S. MARIA MAGDALENA spirituali certamine Deo militans, mortaliaq contemmans, nobis mortalibus inquit: Terræ spernat opes cœli qui militat oris,/Principis æterni castra sequenda tibi».

Também Soror Joana Baptista, a D. Jerónima de Meneses, filha de D. João de Meneses e D. Madalena da Silva, que deverá ter nascido em Campo Maior, segue o mesmo modelo gravado (como o faz em a *Rainha Santa Isabel*, numa coleção privada; ou *Santa Teresa e a Visão da Santíssima Trindade*, numa outra coleção privada, em Madrid, todos assinados). Depois de professar no Convento das Maltesas de São João de Estremoz, toma o nome de Soror Joana Baptista, tendo sido uma das muitas monjas-pintoras que, elogiadas pelas crónicas coetâneas, emergiram nesta época (Oliveira 1994; Serrão e Carvalho 2002; Caso 2016). Em Santa Maria Madalena renunciando às vaidades mundanas, proveniente do Convento do Salvador, hoje nas reservas do MNAA (inv.º 1058 Pint), elencam-se atributos que a identificam, como o alaúde. Esta obra representa uma *vanitas vanitatum* e descreve uma cena feminina de *toilette* associada ao luxo interior de um aposento, onde se vê um baú de joias. Sendo a personagem Santa Maria Madalena, que traja ricamente, a composição alegórica de função moralizadora e apologética narra aquele que é um dos primeiros gestos da sua conversão: o da renúncia aos bens mundanos a que se seguirá a retirada para o deserto, lugar de penitência, meditação e de encontro místico com Cristo. Madalena é, na época da Contrarreforma, um modelo de exortação à conversão e à penitência, o grande exemplo feminino de quem trocou uma vida de riqueza e prazer efémero

[15] Ou estresido.



Fig. 4
Santa Maria Madalena renunciando às vaidades mundanas*, circa* 1600, Clement Sanchez (assinada). Museu Carlos Machado, Ponta Delgada
Fotografia da autora, 2017

pela vida contemplativa, desprezando toda a precariedade das ações humanas. De destacar a presença do alaúde em cima da arca, que facilmente pode remeter para a narrativa dos vícios, entretenimento ou comportamento desviante de certas freiras. A pintura deverá ter sido levada a 22 de março de 1893 do convento bracarense e beneditino de Salvador que era relativamente despojado, como já se apontou (Serrão e Carvalho 2002, pp. 170-171).

6. A MESA DO VÍCIO E DA CONVERSAÇÃO

São várias as mesas, de interior e exterior, que servem de apoio ao vício do jogo, do amor, da frivolidade e das companhias musicais. Quem foi Christoffel Jacobsz van der Lamen e que Música pintou? Filho de Jacob van der Lamen (1584-1620), também pintor flamengo de Antuérpia, Van der Lamen (ou Laemen) destacou-se por pintar temas iconográficos intimistas (pequeno jardim ao ar livre ou interior de um palácio) onde damas e cavalheiros jogam, cantam, tangem instrumentos musicais, mormente o alaúde, em torno de uma mesa. Tecnicamente, recorre a pincéis finos para aplicar as tintas a óleo resultando numa minúcia descritiva dos elementos, como as fímbrias bordadas e acetinadas dos têxteis, as notações musicais quase ilegíveis sobre fólios, as

decorações dos alaúdes (que permitem, por vezes, identificar as oficinas e o *luthier*), as plumas nos chapéus dos cavalheiros ou as fivelas dos sapatos, como acontece nas obras do MNSR (Duarte 2024b, pp. 489-491).

Também Pieter de Hooch, com obra que entrou em Portugal por via de mercados, debuxou esta tipologia iconográfica. Filho de um pedreiro e de uma parteira, Hooch nasceu em Roterdão, a 20 de dezembro de 1629, estando documentada a sua passagem por Haarlem. Aprendeu a arte de debuxar paisagens com Nicolaes Pietersz Berchem, mas foi na pintura da intimidade do lar com músicos, lições ou conversas em torno de uma mesa que se destacou, sendo notória a proximidade com a estética de Vermeer (1632-1675). Numa pintura do MNAA (inventário 1620 Pint) pode ver-se uma cena no interior de uma sala, incidindo a luz vinda da janela à esquerda. À volta da mesa estão cinco personagens, dois casais e um violinista que parece dar o tom.

7. A MESA DEVASSA E O ALAÚDE N'*O FILHO PRÓDIGO*

A *Parábola do Filho Pródigo* aparece por quatro vezes no *corpus* de pintura com iconografia musical em Portugal, no tempo do Barroco: Lamego, Macedo de Cavaleiros e coleções particulares (Duarte 2024b, pp. 737-738). As composições num ambiente libidinoso de taberna e vinho repetem-se: um banquete em volta de uma mesa oval, em que os convivas vestidos a rigor conversam, comem e bebem, sendo servidos pelos criados. Numa tribuna, músicos animam e sonorizam o banquete que decorre no interior de uma casa. À mesa, repete-se o som do alaúde: de tamanhos e número de ordens variáveis, o alaúde é um cordofone dedilhado com caixa de ressonância de madeira em forma de meia pera; possui um tampo harmónico com uma abertura sonora circular decorada com rosácea e costas côncavas abauladas; o braço estende-se largo e curto, possuindo vários trastos móveis em tripa, sendo rematado por um cravelhame fletido na perpendicular em relação ao braço e corpo do instrumento. No *corpus* de pintura coetânea portuguesa — maioritariamente sacra — e em análise, ainda que o alaúde se represente na maioria das vezes estilizado ou com erros na sua morfologia, predomina aquele que possui seis ou sete ordens, sendo a última constituída por uma só corda mais aguda (a *chanterelle*).

8. A ÁRVORE DA VIDA. O BEM E O MAL

Por fim, escolhi uma praticamente desconhecida pintura das reservas do MNAA concebida dentro de uma espiritualidade barroca didática, moralizante e pessimista ligada à finitude da vida e diretamente relacionada com obras anacrónicas, como a *Psychomachia* de Prudêncio, um poema alegórico em que as virtudes e os vícios lutam pela alma humana (Maravall 1981; Prado Nistal 1997) (Fig. 5). A *Árvore da Vida*, raramente debuxada no contexto da arte portuguesa, mas relativamente presente nas



Fig. 5
A Árvore da vida, *circa* 1680-1690. Ignoto autor de escola espanhola. MNAA. Imagem cedida pela ADF/MMP

gravuras flamengas, associa-se, aqui, a um contexto festivo-escatológico. No Musée Carnavalet, em Paris, pude ver uma recuada representação do tema, datada *circa* 1560, mostrando um grupo que dança em seu redor e, no topo frondoso de uma árvore, músicos sopram aerofones e percutem tamboril, contando-se, da esquerda para a direita: um sacabuxa; um charamela tenor; um tamborileiro; um músico (?) — não se vendo se tange instrumento ou canta — e outro charamela. Na pintura do MNAA, já referida por Benito Navarrete Prieto, que indica, e bem, tratar-se de um seguidor de Ignacio de Ries, num tema iconográfico repetido na Catedral de Segóvia, a morte simboliza o castigo para os prazeres vividos no mundo terreno, conduzindo-nos ao arrependimento e renúncia das vanidades mundanas (Navarrete Prieto 2001, pp. 349-358). Também na recente exposição *Iconografía del mal. Tapices de los Pecados capitales*, ocorrida na Galeria de las Colecciones Reales, mormente dedicada a Pieter Coecke van Aelst (1502-1550), pude ver uma pintura de Isidro de Burgos, *circa* 1660 (inv.º 00683621), com o mesmo tema iconográfico. Em detalhe: duas mesas



Fig. 6
Ignacio de Ries, 1653.
Alegoria da Árvore da Vida.
Catedral de Segovia, Espanha
Imagem cedida pela instituição

de vícios e um monstro que com línguas de fogo engole, pungentemente, uma fila de gente, incluindo músicos — um alaudista e uma harpista —, aludindo ao mesmo tema iconográfico em merecimento.

Vendo com mais detalhe a pintura do MNAA de ignoto autor de escola espanhola, pode ver-se a representação de convivas em torno de uma mesa farta, cantando, tangendo e dançando. No registo inferior, e tal como nas pinturas já elencadas, Cristo percute um sino suspenso numa árvore, vendo-se, no lado oposto, um esqueleto com uma foice. O significado desta metade inferior alude à transitoriedade da vida humana (*o tempus fugit*). O sino percutido por Cristo advertiria o pecador, se ele fosse ouvido. A árvore, símbolo da vida, está pronta para ser ceifada pela morte que está já à espreita. No topo superior, desfilam vários vícios metamorfoseados. Da esquerda para a direita: um casal que dança e percute, cada um, um par de castanholas atadas

às mãos por fitas de cetim coloridas[16]. A jovem mulher traz, ainda, presa à cinta, mais um par desses idiofones. À mesa, um homem emplumado canta e tange uma viola de mão, parecendo ser acompanhado, no canto, por mais quatro jovens. De seguida, um ancião, que deveria estar mais avisado, solicita à criada mais uma taça de vinho que chega sobre uma bandeja. Dois homens terminam o flanqueio da mesa, vestindo-se, o último, de vermelho, junto do qual está uma faca com o espigão fora da mesa (fazendo referência ao desequilíbrio da sociedade, isto é, entre a desídia e o dever).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Num ensaio de 1984 publicado pela primeira vez em *Ein Anderes Klima: Aspekte der Schönheit in der zeitgenössischen Kunst: Städtische Kunsthalle Düsseldorf*, Jeff Wall diz fotografar «everything in perpetual close-up». Releio atualmente esse ensaio e lembro-me do quanto a fotografia (como objeto e não como técnica) me tem servido para perpetuar na memória a iconografia musical existente em Portugal, desde o tempo de Alvaro Pirez d'Évora ao de Maria de Lurdes de Melo e Castro. Levantada e analisada *in situ* e, pelo meão, revista em detalhe por intermédio da fotografia, a iconografia musical tem-se revelado, como tenho vindo a disseminar exaustivamente, uma fonte primária inesgotável de informação relativa a instrumentos musicais coetâneos e anacrónicos; conjuntos vocais e instrumentais; notação musical; ambientes musicais; tipologias de intérpretes; ou cenas de dança. O estudo destes motivos de música e de dança, incluindo os seus descritores, é auxiliado pela dissecação e entendimento de fontes secundárias como o dos instrumentos musicais coevos e anteriores; a literatura e dicionários (como os de Rafael Bluteau, Bento Pereira, entre outros) para o uso definitivo de um léxico musical correto (Duarte 2024b, pp. 573-711); fontes de arquivo como os inventários *post mortem*, epistolários, tombos de baptismo, casamento e/ou óbitos, habilitações *de genere*, processos inquisitoriais, entre outros; tratados musicais e partituras sobreviventes à voragem do tempo; outras manifestações artísticas coevas como fontes gravadas avulsas, estampas, desenhos, outras pinturas. Na presente investigação, o foco esteve nas imagens de música em temas didáticos e moralizantes veterotestamentários, hagiografias e temas profanos, em diálogo com o desfile dos pecados capitais associados à presença da mesa, de Cristo e ao sino por ele percutido, à ampulheta, à caveira e ao corpo esquelético de foice na mão. O *corpus* apresentado foi um convite à reflexão sobre a arte como veículo de ensinamento moral e expressão do poder. E qual o impacto do pecado consumado à mesa na moralidade cristã? A tradição adotou conceitos através de textos como a *Psychomachia* de Prudêncio (século IV), um poema alegórico em que as virtudes e

[16] As castanholas são um idiofone de concussão constituído por duas peças côncavas de madeira dura que, percutidas uma contra a outra, produzem um som estridente e curto. Também podem ser percutidas, quando possuem um cabo, nas pernas do próprio percussionista. A sua presença do *corpus* é rara e na literatura parca.

os vícios lutam pela alma humana. Para a sua sonorização, como se viu, predominam motivos musicais de percussão — como a sineta de mão — e cordofones dedilhados — como o alaúde — coadunando-se com o aparecimento e desenvolvimento de diferentes géneros musicais e a proliferação de músicos profissionais e amadores que acompanham a revolução da música instrumental — cujo som agora se interrompe e silencia, até porque «A pintura não tem fim, senão começo» (Holanda 1984 [1549]).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

ANTT. *Jorge de Almeida Lima*, cx. 18, doc. 256.

BARATA, António Francisco, 1890. *Biblioteca Pública de Évora.* Évora: Tipografia da Folha do Sul.

Evangelho segundo S. Marcos, 6, 21-29 [em linha] [consult. 2025-03-01]. Disponível em: https://conferenciaepiscopal.pt/biblia/prov/48_Mc.pdf [pp. 19-21].

PEREIRA, Gabriel, 1903. *A collecção de desenhos e pinturas da Bibliotheca d'Evora em 1884.* Lisboa: Officina Typographica.

PERYM, Damião de Froes, 1736. *Theatro heroino, abecedario historico, e catalogo das molheres illustres em armas, letras, acções heróicas, e artes liberais.* Lisboa: Oficina da musica de Theotonio Antunes Lima, tomo I.

PRUDÊNCIO, 1949. *Psychomachia*. Cambridge: Harvard University Press.

MONOGRAFIAS

CARVALHO, José Alberto Seabra, Joaquim Oliveira CAETANO, e Anísio FRANCO, coords., 2015. *Josefa de Óbidos e a invenção do Barroco português* [catálogo de exposição]. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga; Imprensa Nacional-Casa da Moeda. ISBN 978-972-27-2374-9.

CAPPELLETTI, Francesca, 2006. *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma 1580-1630*. Roma: Ugo Bozzi Editore. ISBN-10 8870030407.

CASO, Ángeles, 2016. *Ellas mismas. Autorretratos de pintoras.* Oviedo: Libros de la letra azul. ISBN 9788494574504.

COLLAR DE CÁCERES, Fernando, 1989. *Pintura en la antigua Diócesis de Segovia (1500- 1631).* Segóvia: Deputación Provincial de Segovia. ISBN-13 9788486789237.

DUARTE, Sónia, 2025. *Pintura, música e dança em Portugal: notas acerca do seu inventário, estudo, sonorização e salvaguarda* [em linha]. Palestra apresentada pela SPAE – Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, Portugal, e realizada, por zoom, no dia 24 de fevereiro de 2025 [consult. 2025-02-26]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3j5oS3PNMxw&t=1418s.

DUARTE, Sónia, 2024a. *Imagens de música na pintura do tempo do Barroco em Portugal (1600-1750)* [em linha] [consult. 2025-06-04]. Disponível em: iconografiamusicalemportugal.com.

DUARTE, Sónia, 2024b. *Imagens de música na pintura do tempo do Barroco em Portugal (1600-1750).* Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

DUARTE, Sónia, 2018. Vivendo de sua fazenda e da arte de pintor: relações entre as imagens de música e a vila de Borba, a partir da obra pictórica de José de Sousa de Carvalho (1741-1795). *ARTIS – Revista de História da Arte.* Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, (7), 20-32. ISSN 2183-7082.

DUARTE, Sónia, 2012. *O contributo da iconografia musical na pintura quinhentista portuguesa, luso- - flamenga e flamenga em Portugal, para o reconhecimento das práticas musicais da época: fontes e modelos utilizados nas oficinas de pintura*. Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa. 2 vols.

ESPANCA, Túlio, 1978. *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Évora (Concelhos de Alandroal, Borba, Mourão, Portel, Redondo, Reguengos de Monsaraz, Viana do Alentejo e Vila Viçosa)*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes. 2 vols.

ESPANCA, Túlio, 1949. As colecções de pintura da Livraria de D. Frei Manuel do Cenáculo e dos Conventos de Évora. *A Cidade de Évora*. (17-18), 443-498.

HOLANDA, Francisco de, 1984 [1549]. *Do Tirar Polo Natural*. Lisboa: Livros Horizonte. ISBN 9789722406529.

MARAVALL, José Antonio, 1981. *La cultura del barroco.* Madrid: Editorial Ariel. ISBN 9788434405387.

MESQUITA, Vitória, José PESSOA, e Álvaro REIS, 1997. *Jorge Almeida Lima – Fotógrafo Amador*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado. ISBN 972-8137-68-0.

MOURA, Carlos, 1986. *O limiar do Barroco.* Lisboa: Alfa. Vol. 8 de *História da Arte em Portugal*, dir. Pedro DIAS, e Dagoberto MARKL. ISBN 9789726260097.

NAVARRETE PRIETO, Benito, 2001. Iconografía del Árbol de la Vida en la Península Ibérica y América. Em: José Manuel ALMANSA, et al., eds. *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, pp. 349-358. ISBN 84-688-4049-1.

NETO, Maria João, 2025. *História da Arte Hoje: Modus Operandi*. Lisboa: Caleidoscópio. ISBN 9789896588946.

OLIVEIRA, Eduardo Pires de, 1994. *O edifício do convento do Salvador de Braga (de convento de Freiras a lar do Conde de Agrolongo)*. Braga: Oficinas Gráficas de Barbosa & Xavier. ISBN 9787719919994.

PACHECO, Francisco, 1985 [1599]. *El libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones de Francisco Pacheco*. Edição de Pedro M. PIÑERO RAMÍREZ, e Rogelio REYES CANO. Sevilha: Diputación de Sevilla. ISBN-10 8450525462.

PASTOUREAU, Michel, 1994. *O tecido do diabo.* Lisboa: Editorial Estampa. ISBN 9789723311785.

PRADO NISTAL, C. López de, 1997. Fé, razón y muerte. Em: *Speculum Humanae Vitae. Imagen de la muerte en los inicios de la Europa moderna*. Coruña: Museo de Bellas Artes de la Coruña, pp. 66-67. ISBN-10 84-453-2028-9.

SERRÃO, Vítor, 2013. *Josefa em Óbidos*. Lisboa: Quetzal. ISBN 978-989-554-693-0.

SERRÃO, Vítor, 1991. *Josefa de Óbidos e o tempo do Barroco*. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural – Galeria de Pintura do Rei D. Luís. ISBN 9789725645789.

SERRÃO, Vítor, 1985. *O essencial sobre Josefa de Óbidos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. ISBN 9789722701242.

SERRÃO, Vítor, e Maria de Lourdes Simões de CARVALHO, 2002. *Rouge et Or, Trésors du Portugal Baroque* [catálogo de exposição]. Paris: Musée André Jacquemart; Lisboa: Gabinete das Relações Internacionais do Ministério da Cultura, pp. 170-171, n.º 39. ISBN 972-758-012-2.

SLATER, Alexis D., 2019. *Mayken Verhulst: a professional woman painter and print publisher in the sixteenth-century Low Countries.* Texas: The University of Texas at Austin. OCLC 1107883340.

SOBRAL, Luís de Moura, ed., 1998. *Bento Coelho da Silveira (1620-1708) e a cultura do seu tempo* [catálogo de exposição]. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico. ISBN 972-8087-52-7.

SOBRAL, Luís de Moura, 1994. *Pintura e poesia na época barroca – a homenagem da Academia dos Singulares a Bento Coelho da Silveira*. Lisboa: Editorial Estampa. ISBN-10 9723309416.

WALL, Jeff, 1984. *Ein Anderes Klima: Aspekte der Schönheit in der zeitgenössischen Kunst: Städtische Kunsthalle Düsseldorf*. Düsseldorf: Städtische Kunsthalle Düsseldorf.

O ESPAÇO CULINÁRIO E A TRANSMUTAÇÃO DOS ALIMENTOS: UMA LEITURA ICONOGRÁFICA DE *JESUS EM CASA DE MARTA E MARIA* DE VELÁZQUEZ

TERESA LOUSA*
JOSÉ ELIÉZER MIKOSZ**

Resumo: *Analisa-se a obra do pintor Diego Velázquez (1599-1660)* Jesus em Casa de Marta e Maria *(1618), uma pintura que em primeiro plano apresenta um típico* bodegón *na esfera doméstica e em segundo plano uma cena das Sagradas Escrituras. Parte-se de uma metodologia iconográfica e iconológica que permite uma leitura dos seus elementos constituintes, do carácter simbólico dos alimentos, do contexto social com ênfase nos papéis de género, assim como o diálogo entre os dois planos: o profano e o sagrado. Neste artigo problematizam-se os territórios da história da arte, da iconografia, da filosofia e da teologia, esperando contribuir para uma maior reflexão crítica relativa a esta misteriosa natureza-morta «dividida» num dinamismo em que os ingredientes da mesa estão prestes a ser transmutados pelas mãos das mulheres. Há algo de alquímico e misterioso nesta cena, onde Velázquez insere o mundo do trabalho e da experiência sensorial culinária no âmbito da transcendência, dignificando-os.*

Palavras-chave: *Velázquez;* bodegón*; género; vida ativa/vida contemplativa; simbologia.*

Abstract: *This study analyzes the work of the painter Diego Velázquez (1599-1660),* Jesus in the House of Martha and Mary *(1618), a painting that in the foreground presents a typical* bodegón *within the domestic sphere, and in the background a scene from the Holy Scriptures. It adopts an iconographic and iconological methodology that allows for a reading of its constituent elements, the symbolic character of the foods, the social context with an emphasis on gender roles, as well as the dialogue between the two planes: the profane and the sacred. This article problematizes the domains of art history, iconography, philosophy, and theology, seeking to contribute to a deeper critical reflection on this mysterious «divided» still life, marked by a dynamism in which the ingredients on the table are on the verge of being transmuted by the hands of women. There is something alchemical and mysterious in this scene, where Velázquez incorporates the world of labor and the sensory experience of cooking into the realm of transcendence, thereby ennobling them.*

Keywords: *Velázquez;* bodegón*; gender; active life/contemplative life; symbology.*

1. APRESENTAÇÃO/CONTEXTO E FONTE BÍBLICA

O quadro *Jesus em Casa de Marta e Maria* foi pintado em 1618 por Diego Velázquez (1599-1660) quando este tinha apenas 19 anos. O contraste claro/escuro determinante numa paleta de cores neutras com tons terrosos é típico do Barroco. Pode sentir-se

* FBAUL. Email: teresa.lousa@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6574-6901.
** Unespar. Email: antar.mikosz@unespar.edu.br. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5314-0758.

certa influência do pintor Caravaggio (1571-1610). A pintura retrata a realidade quotidiana ao estilo *bodegón*.

O tema de Jesus na casa de Marta e Maria foi uma fonte de inspiração para muitos pintores do século XVII. Neste caso, Velázquez parece ter usado o tema como pretexto para retratar uma natureza-morta em todo o seu esplendor. Artistas famosos como Matthijs Musson, Jan Brueghel, Jan Vermeer e Rubens pintaram as suas versões desse evento bíblico após Velázquez. A imagem ilustra um famoso trecho do Evangelho de Lucas (10, 38-42), onde se relata como Jesus, chegando a uma aldeia, foi recebido numa casa por Marta, que estava atarefada com seu serviço, enquanto Maria, sua irmã, apenas ficou a ouvir atentamente as palavras de Jesus:

> *38 Continuando o seu caminho, Jesus entrou numa aldeia. E uma mulher, de nome Marta, recebeu-o em sua casa. 39 Tinha ela uma irmã, chamada Maria, a qual, sentada aos pés do Senhor, escutava a sua palavra. 40 Marta, porém, andava atarefada com muitos serviços; e, aproximando-se, disse: «Senhor, não te preocupa que a minha irmã me deixe sozinha a servir? Diz-lhe, pois, que me venha ajudar». 41 O Senhor respondeu-lhe: «Marta, Marta, andas inquieta e perturbada com muitas coisas; 42 mas uma só é necessária. Maria escolheu a melhor parte, que não lhe será tirada»* (*Nova Bíblia dos Capuchinhos* 1998, p. 1693).

Em primeiro plano está Marta, a trabalhar na cozinha. Ela pisa o alho no almofariz, enquanto uma idosa se aproxima e parece instruí-la. Ao fundo, há uma espécie de janela, uma pintura ou um espelho, onde aparece Jesus a conversar com Maria sentada aos seus pés. A interação entre as personagens no primeiro plano, em justaposição com as da imagem ao fundo, cria uma trama complexa e uma narrativa que convidam o observador a refletir sobre o equilíbrio entre o trabalho físico e a devoção espiritual.

Francisco Pacheco de Río (1564-1644), autor do livro *Arte da Pintura*, era defensor de uma representação rigorosa de cenas religiosas, enfatizando a ortodoxia e a precisão da iconografia sacra. Embora tenha sido mestre e sogro de Velázquez, não há registos específicos de críticas diretas de Pacheco às obras do seu genro. No entanto, é sabido que Pacheco tinha opiniões conservadoras sobre a arte religiosa, o que pode ter influenciado suas avaliações das obras de Velázquez que se afastavam dessas normas (Mazzaferro 2013). Vale a pena lembrar que Francisco Pacheco exercia funções de censor trabalhando para a Inquisição em Sevilha. O ambiente artístico espanhol do século XVII era fortemente vigiado e controlado pelas restrições impostas por esta, especialmente no que se referia à moralidade e à ortodoxia religiosa. A *Arte da Pintura,* ao estilo da tratadística da época, inclui informações biográficas sobre os principais pintores espanhóis, incluindo o próprio Velázquez.



Fig. 1. Diego Velázquez, 1618. *Jesus em Casa de Marta e Maria*. Óleo sobre tela. 60 × 103,5 cm. National Gallery, Londres. Domínio Público

2. A SECUNDARIZAÇÃO DO EVENTO DAS SAGRADAS ESCRITURAS

Embora esta obra seja muito do agrado dos gostos flamengos, a incorporação de uma natureza-morta numa cena bíblica não era algo bem visto e foi criticada pela ideologia contrarreformista, que entendia que deste modo o artista degradava o significado religioso, como se a mensagem central da obra perdesse protagonismo para a exuberância dos objetos inanimados retratados. Na perspetiva de Carl Justi, autor de um dos primeiros estudos sobre Velázquez, é notória a sua predileção pelo tema do *bodegón*, e de certo modo também deixa evidente o papel secundário a que relega a história sagrada (Justi 1953). Poder-se-ia pôr a hipótese de que Velázquez tenha tido contacto com alguma cópia ou estampa da obra homónima de Joachim Beuckelaer, pintor flamenco de temas religiosos, profanos e naturezas-mortas, já que este tem uma pintura onde recria exatamente a mesma dualidade na representação do evento bíblico análogo e deve, por isso, ter constituído uma inspiração para o jovem Velázquez. Esses tipos de obras foram espalhados por toda a Europa por meio dos originais de Aertsen e Beuckelaer, versões de oficina, cópias e gravuras e «encontraram eco na obra de um jovem pintor — Velázquez — que usou esses mesmos métodos de representação em obras que também descreviam a visita de Jesus à casa de Marta e Maria, e a ceia em Emaús» (Pérez 2015) (tradução dos autores).

Beuckelaer subverte a narrativa clássica, dando destaque a duas mulheres e a uma mesa repleta de alimentos e utensílios. Há uma tensão entre o género religioso



Fig. 2. Joachim Beuckelaer, 1568. *Jesus em Casa de Marta e Maria*. Óleo sobre tela, 126 x 243 cm. Museo del Prado. Domínio Público

e a natureza-morta, com uma profusão caótica de alimentos, carne, peixe e objetos na cozinha. A organização do espaço é anómala, sem preocupação em retratar uma cozinha realista. Essa abordagem parece ter sido influenciada pela pintura flamenga do século XVI, seguindo o estilo de Pieter Aertsen.

Velázquez também representou outros episódios bíblicos nas suas pinturas com estratégia pictórica semelhante — uso da duplicidade espacial e da composição invertida — como em *A Mulata (A Ceia de Emaús)*. N'*A Ceia de Emaús* mais ou menos da mesma época, três homens pararam numa estalagem e sentaram-se para comer. Antes de comer, um estranho abençoou o pão. Neste momento, os discípulos perceberam que se tratava de Jesus e estava a abençoar o pão tal como havia feito na Última Ceia.

A Ceia de Emaús faz parte de um conjunto de pinturas realizadas na sua juventude onde predominam os ambientes domésticos, nomeadamente a cozinha, e a mesa enquanto lugar de preparação de alimentos, dando destaque à figura da cozinheira e de pessoas comuns em atividades quotidianas (que nas suas representações ganham uma dignidade inesperada). O recurso à pintura dentro da pintura é recorrente e voltará a ser usado pelo pintor muitos anos mais tarde em *Vénus ao Espelho* (1644-1648), *As Meninas* (1656) e *A Fábula de Aracne* ou *As Fiandeiras* (1657). Curiosamente, em todas essas pinturas, Velázquez problematiza a forma como a mulher é representada e observada. Em *Vénus ao Espelho*, a deusa é mostrada diante do espelho, refletindo-se a si mesma, sugerindo uma autoconsciência da mulher enquanto objeto e sujeito do olhar. A pintura dentro da pintura (o espelho) funciona como metáfora do duplo olhar — o da mulher para si e o do espetador para ela. No artigo *Venus del espejo:*



Fig. 3. Diego Velázquez, c. 1618. *A Mulata (A Ceia de Emaús)*. Óleo sobre tela. 55 x 118 cm. National Gallery of Ireland. Domínio Público

¿Desnudo de una amante italiana?, Jesús Villanueva aborda a identidade da modelo retratada nessa pintura, sugerindo que a mulher representada poderia ser Flaminia Triva, uma pintora italiana com quem Velázquez teria tido um caso durante a sua estada em Roma entre 1649 e 1651. O espelho na obra reflete Vénus de costas e subverte a tradição do nu feminino como espetáculo frontal. Em vez disso, oferece um olhar mediado, fragmentado, mais introspetivo. Se a modelo é de facto uma mulher artista, a cena ganha outra dimensão: a artista como criadora e figura mitológica, observando-se a si mesma. Em *As Meninas*, a complexidade do olhar é ainda maior, apesar do jogo do espelho que reflete o invisível, é a infanta o centro das atenções. Em *A Fábula de Aracne*, Velázquez mistura a narrativa mitológica de Aracne com a alegoria das fiandeiras do destino, criando uma obra multifacetada que dialoga com temas como destino, tempo, arte e poder feminino.

Em todos os casos, Velázquez não pinta apenas mulheres como objetos de representação, mas expõe a sua complexidade simbólica e social: o corpo feminino torna-se uma superfície onde se inscrevem temas de poder, identidade e género. O espelho, como recurso dentro da pintura, é um símbolo-chave dessa autorreflexão e da construção social do feminino.

Parece querer convidar o espectador a reconstruir um espaço exterior, que não pertence ao plano da pintura. A opção do pintor é curiosa e ousada, pois escolhe deixar a personagem principal, Jesus, fora do enquadramento. Essa divisão de espaços sugere uma articulação entre o *quotidiano visível* e o *sagrado invisível*, permitindo que o espaço doméstico coexista com o espaço sagrado, tornando visível o invisível. A cena do segundo plano é parte de um espaço narrativo maior,

essencial para a compreensão total da pintura. A composição convida o espectador a questionar as fronteiras entre o que é visto e o que não é visto, como o sagrado se infiltra no profano, e vice-versa. Acerca dessa duplicidade, Justi afirma: «Entre os mais ilustres pintores espanhóis, há outro procedimento, muito mais subtil, de introduzir um espaço dentro de outro, um exterior dentro de um interior: o do "quadro dentro do quadro", ou seja, a presença, na parede do fundo de um interior, de outro quadro pendurado que representa algo fora dele» (Justi 1953, p. 306) (tradução dos autores).

Em sua obra *As Palavras e as Coisas*, Foucault faz uma reflexão acerca da pintura *As Meninas,* com o intuito de discutir a relação entre o visível e o invisível, mostrando como este trabalho joga com diferentes planos de realidade, conseguindo apresentar uma cena comum inserida em uma narrativa maior e muito mais complexa. Foucault observa como Velázquez desmonta a ilusão da representação clássica ao inserir múltiplos pontos de vista e camadas de significação dentro da própria pintura. A seguinte observação também se poderia aplicar à pintura em análise: «o espelho que mostra o que é representado, mas como um reflexo tão longínquo, tão imerso num espaço irreal, tão estranho a todos os olhares que se voltam para outras partes, que não é mais do que a mais frágil reduplicação da representação» (Foucault 2000, p. 424). Tanto em *As Meninas* quanto em *Jesus em Casa de Marta e Maria*, as convenções da representação clássica são desafiadas, mas fazem-se de maneiras distintas. Em *As Meninas*, explora a relação entre o visível e o invisível através de um jogo de perspetivas e reflexos, subvertendo a posição do observador e questionando a própria noção de representação, em *Jesus em Casa de Marta e Maria*, rompe com a hierarquia tradicional da narrativa ao dar destaque à dimensão habitualmente secundária: a cena doméstica. Em *As Meninas*, a complexidade reside na construção do olhar: o espectador se vê deslocado, pois as personagens parecem tanto observar quanto ser observados, e a presença do espelho e do próprio pintor autorretratado dentro da cena amplia a ambiguidade da representação. Já em *Jesus em Casa de Marta e Maria*, o artista propõe uma inversão entre o sagrado e o profano, colocando o género da natureza-morta e da cena doméstica em evidência, e o olhar de Marta, ou em diálogo direto com o espectador ou observando a cena vista através de um espelho numa outra divisão.

3. ANÁLISE ICONOGRÁFICA E ICONOLÓGICA: TENSÃO ENTRE VIDA ATIVA/VIDA CONTEMPLATIVA

Em primeiro plano, no lado esquerdo, há uma jovem mulher de expressão tensa, que parece olhar diretamente para o espectador, enquanto mói o alho num almofariz. Ao seu lado direito, uma mulher mais velha observa-a, talvez com uma expressão de instrução. Ambas estão próximas de uma mesa onde podemos ver elementos

típicos de uma cozinha, alimentos e utensílios. As cores usadas neste plano são mais terrosas e opacas, com um contraste evidente entre as figuras e o fundo da parede, destacando os elementos sobre a mesa.

Em segundo plano há uma outra cena com Jesus e duas mulheres, onde uma delas está sentada ao seu lado, enquanto a outra está de pé. A cena é como uma «pintura dentro da pintura» e é visível através de um vão de parede, destacando-se em tons mais claros e com menor contraste, como se fosse vista de longe ou refletida por um espelho. Iconograficamente, o tema é claramente identificado nesta pintura de Velázquez, onde se reconhece a história bíblica subjacente baseada no episódio do Novo Testamento.

Do ponto de vista iconológico, várias questões são dignas de reflexão: a dualidade entre as irmãs Marta e Maria vem ao encontro de um tema que se pode associar com o da «rivalidade fraterna» que está presente em diversas narrativas sagradas, mitológicas e literárias. Em estudos religiosos e antropológicos, também pode ser abordado sob essa perspetiva: lembremos Abel e Caim, Rómulo e Remo, e outros pares desavindos. No caso de Marta e Maria, e talvez pela sua natureza feminina, o embate não se dá em termos de violência física, mas sim no plano do comportamento e da espiritualidade. Marta representa a vida ativa, focada no trabalho e nas obrigações quotidianas, enquanto Maria simboliza a vida contemplativa, voltada para a escuta e a reflexão. Velázquez, ao destacar a insatisfação de Marta em primeiro plano e apresentar a cena de Maria com Cristo ao fundo, tensiona essa dicotomia, sugerindo que, assim como nos conflitos entre irmãos bíblicos, há um embate por reconhecimento e validação. Tal como Caim, que se sente preterido diante da aceitação do sacrifício de Abel, Marta parece ressentida pelo elogio que Jesus faz a Maria. Esse jogo de contrastes reforça não apenas a importância do equilíbrio entre ação e contemplação, mas também a permanência do motivo da rivalidade fraterna na tradição cristã.

Digna de destaque também é a diferença entre as roupas de Marta (traje do século XVII) e de Maria (roupa bíblica) que pode ser vista como uma ponte entre o tempo presente e o tempo sagrado. Velázquez, ao pintar Marta com vestes contemporâneas suas, aproxima o espectador da cena, colocando-o no mesmo plano temporal da personagem que trabalha, sofre e se ocupa. Maria, em contrapartida, está inserida no tempo de Cristo — o tempo da eternidade, de idealização intemporal da devoção e escuta espiritual. Acerca dessa tensão e da oposição entre a dimensão do trabalho e da contemplação, afirma Santo Agostinho, com um olhar conciliador: «Marta trabalhava; Maria estava em contemplação. Ambas eram boas, pois o trabalho de Marta servia à fraqueza dos santos, e a contemplação de Maria buscava a recompensa eterna» (Santo Agostinho 2019).

Já o historiador de arte Santiago Alcolea Blanch explora essa dicotomia no prisma de um tema muito debatido na Espanha seiscentista, ao sugerir que a escolha do pintor vai ao encontro da agenda católica e cultural da época: essa dicotomia que reflete uma meditação sobre os papéis complementares da ação física e da contemplação espiritual (Alcolea 2003, p. 62).

4. A ANCIÃ E MARTA: UM SABER QUE PASSA DE GERAÇÃO EM GERAÇÃO

Iconologicamente, há uma série de símbolos que se podem destacar, sendo a presença do espelho um elemento incontornável. Esse dispositivo que mostra a cena bíblica no fundo é uma ferramenta visual ousada. A maioria dos estudiosos, como José López-Rey, concorda que esta abertura pode ser interpretada como sendo efetivamente um espelho, o que poderia também sublinhar a ideia de que Jesus também se reflete no quotidiano, uma metáfora visual para a presença divina em todas as ações, mesmo nas mais simples e mundanas. Tratando-se de um espelho, pode também sugerir que o olhar frustrado de Marta se dirija ao próprio Jesus, na sequência da sua reprimenda. Afirma José López-Rey relativamente ao espelho:

> *A cena ao fundo pode ser interpretada como vista através de uma janela ou espelho, o que cria uma complexidade visual entre a realidade quotidiana e a dimensão espiritual. Se for um espelho, Velázquez sugere a presença constante de Cristo no mundo terreno, unindo o divino e o quotidiano* (López-Rey 1999, p. 128) (tradução dos autores).

A própria expressão de Marta também é um elemento iconológico importante. Em contraste com a serenidade de Maria, Marta parece cansada ou frustrada, o que pode ser interpretado como uma crítica velada à relegação da mulher ao trabalho físico em detrimento da vida espiritual. O seu olhar triste revela o sentimento de frustração que cala. Talvez quisesse secretamente dizer a Jesus que não esteve certo ao desconsiderá-la, e menos ainda ao elogiar a sua irmã Maria. Velázquez apresenta uma Marta humanizada:

> *A expressão de Marta, aparentemente cansada ou frustrada, pode ser vista como uma crítica subtil à excessiva dedicação ao trabalho físico em detrimento da vida espiritual. No entanto, ela também pode ser interpretada como uma figura devocional, cumprindo o seu papel dentro de uma ordem divina* (Alcolea 2003, p. 65) (tradução dos autores).

A mulher mais velha junto de Marta merece especial atenção: a interpretação mais tradicional desta pintura atribui a esta o papel de intermediária entre as duas cenas, como podendo ser uma mensageira presente nas duas narrativas, corroborando na crítica a Maria pela inatividade em relação à sua irmã, daí talvez o gesto de raiva da cozinheira, que em breve apresentará as suas queixas a Jesus.

> *Essa idosa, que aparece na cena ao fundo ouvindo a lição de Cristo (ou, melhor dizendo, não a ouvindo, mas escandalizando-se pelo facto de Maria estar sem trabalhar para poder escutá-lo), surge em primeiro plano para contar a Marta, uma jovem «galega» ou cozinheira ao estilo contemporâneo de Velázquez, o que acaba de ver, servindo como um elo, bastante tradicional, entre as duas cenas* (Mestre Fiol 1983, p. 159) (tradução dos autores).

A mulher idosa parece constituir chave interpretativa, ao mesmo tempo que estabelece uma conexão entre os dois planos, ligados pelo gesto da anciã, que estaria conduzindo o olhar do espectador para o assunto visto através do espelho, que também chama a atenção de Marta, de modo que o evento bíblico se apresenta como uma nota de rodapé a um momento quotidiano representado naquilo que poderia ser uma cozinha típica de Sevilha do tempo do próprio pintor. O mistério em torno desta personagem persiste, podemos pensar com Gallego que se tratasse de umas



Fig. 4
Diego Velázquez, 1618. *Velha fritando ovos.* Óleo sobre tela. 128 x 99 cm. Scottish National Gallery. Domínio Público

vizinhas intrometidas que foram à casa de Marta ao saber da visita de Jesus, embora nada disso seja relatado nas Sagradas Escrituras, e seja mais provável que o próprio Velázquez as tenha incluído para trazer um ambiente mais enigmático (Gallego 1972, p. 307). Esta anciã é de grande importância e pode, na nossa perspetiva, representar o saber que passa de geração em geração no espaço íntimo da casa, onde se transmitem experiências e conhecimentos de tradição oral, assim como conhecimentos empíricos ligados aos patrimónios imateriais de um saber ancestral feminino relegado por séculos ao espaço doméstico.

Relacionamos a personagem com a de *Velha Fritando Ovos*, composição do mesmo pintor: uma cena ao estilo *bodegón* que também acontece numa cozinha em Sevilha, com a presença de duas personagens: uma senhora idosa e um rapaz. A semelhança entre as anciãs em ambos os quadros permite supor até tratar-se da mesma modelo, supostamente a sogra do pintor.

Em cima da mesa surgem também vários elementos comuns. O almofariz (e o pilão) aparece como um símbolo multifacetado, frequentemente relacionado à preparação de remédios, à alquimia e à esfera doméstica. Esse objeto representa uma conexão entre o quotidiano e a ciência, servindo como um emblema do conhecimento prático, especialmente associado às mulheres curandeiras da época. Velázquez explora objetos e símbolos semelhantes para sugerir a intimidade do ambiente doméstico, onde o almofariz poderia ser visto como símbolo do papel da mulher como cuidadora e conhecedora dos segredos de ervas e medicamentos, numa época em que a caça às bruxas era uma banalidade em Espanha, assim como a consciência do valor dos seus conhecimentos de ervanária, praticamente a medicina do povo. No contexto da sua obra, o almofariz também se relaciona com o simbolismo alquímico do período, onde o processo de maceração e mistura simbolizava a transformação e o domínio sobre a matéria.

Assim, *Jesus em Casa de Marta e Maria* pode ainda ser interpretado como uma celebração do conhecimento e da importância das mulheres no ambiente doméstico, reconhecendo-as como guardiãs de saberes essenciais transmitidos através das gerações. A presença das mulheres e a representação detalhada dos alimentos e utensílios culinários no primeiro plano da pintura não enaltecem apenas a vida quotidiana, mas também atribuem uma dimensão simbólica ao trabalho feminino. Esse enfoque pode ser interpretado como uma valorização do conhecimento das mulheres sobre o poder transformador dos alimentos, associando-as a um papel quase alquímico dentro do lar, assim como na comunidade a um papel de curandeiras, atestado aqui sobretudo pelo uso do almofariz.

A justaposição entre juventude e velhice é um tema recorrente na história da pintura ocidental, carregado de simbolismo e significados diversos ao longo dos séculos. Desde a arte medieval e renascentista, essa oposição aparece como um meio

de enfatizar o contraste entre a vitalidade e a decadência. Muitas vezes, esse par é utilizado para reforçar noções morais sobre a transitoriedade da beleza e da vida, remetendo ao conceito de *vanitas*.

Lembremos aqui esse aspeto quotidiano da religiosidade exortado por Santa Teresa de Jesus, ou d'Ávila, no seu *Livro das Fundações*, V, 7-8, esse equilíbrio entre os tachos e Deus.

> «Eis, pois, filhas minhas, nada de tristeza! Quando a obediência vos trouxer empregadas em coisas exteriores, compreendei que, se for na cozinha, entre os púcaros anda o Senhor, ajudando-vos interior e exteriormente» (Jesus 1956, p. 35).

Assim, a perspetiva de Velázquez, segundo a nossa interpretação, vai muito além da visão de Santa Teresa d'Ávila, que dignificava as tarefas domésticas e reconhecia a presença divina nas atividades quotidianas, como forma quiçá de as manter motivadas para o trabalho do lar e as manter longe da frustração a que a sua condição limitante as levaria naturalmente. Ou seja, ressaltando a espiritualidade inerente ao trabalho doméstico feminino, também relegava as mulheres a não desejarem ver mais além. Velázquez, ao destacar essas figuras femininas, parece alinhar-se a essa visão, mas vai mais longe, conferindo dignidade e reconhecimento ao papel das mulheres na sociedade da sua época através da valorização de conhecimentos herméticos que muitas vezes se desenvolviam enquanto resistência feminina no silêncio de uma mesa da cozinha. Vale a pena lembrar que foi à mesa das cozinhas que a alheira foi criada, onde ingredientes e técnicas eram cuidadosamente escolhidos e adaptados para manter vivas práticas culturais e identitárias, como prática de resistência judaica à Inquisição em Portugal, surgindo como uma estratégia dos cristãos-novos para disfarçar a sua identidade religiosa e ocultarem os seus costumes. Produzindo e consumindo as alheiras, os judeus se alimentavam sem chamar atenção e passavam despercebidos pelos perseguidores, que não diferenciavam o tipo de embutido consumido por eles — se de porco ou de frango (Sousa 2019, p. 5).

O papel de Marta, envolvida no preparo dos alimentos, remete às práticas ancestrais de mulheres que, ao longo da história, detinham o conhecimento da alquimia dos alimentos e das ervas, compreendendo seus efeitos curativos e simbólicos. Essa relação entre a mulher e o saber da terra, frequentemente vinculado a rituais pagãos, enraizados na Península Ibérica, foi duramente reprimida pela Inquisição, que associava tais práticas à feitiçaria. O *Malleus Maleficarum*, tratado inquisitorial do século XV, escrito por Heinrich Kramer e Jacobus Sprenger em 1487 (Kramer e Sprenger 1976), exemplifica essa perseguição ao associar práticas femininas de cura à bruxaria. Para Ana Portugal, foram as mulheres «as principais vítimas das perseguições por bruxaria» (Portugal 2011, p. 7), se comparadas com acusações análogas dirigidas a

homens, sendo a maioria levada para os tribunais do Santo Ofício. É importante salientar que essa interpretação se fundamenta, sobretudo, em pressupostos simbólicos e contextuais, não estando corroborada de maneira taxativa por evidências históricas conclusivas.

5. OS ALIMENTOS COMO SÍMBOLOS

Uma completa análise iconológica de *Jesus em Casa de Marta e Maria* precisa de envolver o estudo detalhado dos alimentos como símbolos e ícones presentes na obra e como eles se relacionam com os significados religiosos, sociais e culturais da época. Segundo Jonathan Brown (1986), historiador da arte especializado em Velázquez, os alimentos não são meros itens de natureza-morta, mas têm um simbolismo religioso e moral. Eles podem remeter para a simplicidade e para a virtude doméstica, alinhando-se com o papel tradicional da mulher na sociedade espanhola da época, mas também possuem conotações simbólicas mais profundas no contexto religioso. A comida simples pode sugerir uma forma de vida modesta e devocional (Brown 1986, p. 45).

Nesta pintura são representados sobre a mesa quatro peixes dentro de um prato, mesmo abaixo da representação de Jesus. Ora este direcionamento não é casual: o peixe é um símbolo antigo e significativo do cristianismo, com raízes que remontam aos primeiros dias da fé cristã. Vários fatores contribuíram para a adoção do peixe como símbolo cristão, incluindo seu uso prático, teológico e histórico. O termo «Ichthys», em grego *ΙΧΘΥΣ*, é a palavra grega para «peixe» e também é um acrónimo para «*Iēsous Christos, Theou Yios, Sōtēr*» (*Ιησούς Χριστός, Θεού Υίός, Σωτήρ*), que se traduz por «Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador». Este acrónimo foi utilizado pelos primeiros cristãos para se identificarem uns aos outros em tempos de perseguição. Desenhar um peixe na areia ou numa parede era uma maneira discreta de declarar a sua fé e encontrar outros crentes. Algumas referências bíblicas reforçam essa ligação como em Mateus 4, 19, quando Jesus chamou alguns de seus primeiros discípulos, como Pedro e André, que eram pescadores, dizendo-lhes que seriam «pescadores de homens». A multiplicação dos pães e peixes, um dos milagres mais conhecidos de Jesus para alimentar milhares de pessoas (Mateus 14, 13-21). A Aparição pós-ressurreição: Jesus apareceu aos seus discípulos enquanto eles estavam pescando e realizou outro milagre, enchendo suas redes com peixes (João 21, 1-14). O peixe vive na água, o que pode simbolizar o batismo e a vida nova em Cristo. A água é um elemento essencial na cerimónia do batismo, que representa a purificação dos pecados e o renascimento espiritual. Assim como o peixe é um alimento físico, mas que também simboliza o alimento espiritual que os cristãos encontram em Cristo. Jesus referiu-se a si mesmo como o «pão da vida» e a sua mensagem e presença eram vistas como sustento espiritual.

O peixe aparece frequentemente em artefactos das catacumbas romanas e em inscrições cristãs antigas, reforçando sua importância como símbolo de fé. O símbolo do peixe ainda é amplamente utilizado atualmente, aparecendo em adesivos de carros, joias, literatura cristã e outros itens, como uma maneira de identificar a fé cristã de maneira simples e direta.

Acerca da presença dos ovos, dentro de um prato sobre a mesa, podemos interpretá-los como símbolos de renovação e fertilidade, associados ao ciclo da vida e à transformação. Na época de Velázquez, os ovos também tinham conotações de simplicidade e humildade, ligando-se ao tema do quotidiano e das tarefas domésticas, uma constante nas obras de género e na pintura de natureza-morta barroca. No contexto da Espanha do século XVII, os ovos frequentemente remetiam à natureza cíclica da vida, da morte e da ressurreição, uma ideia profundamente enraizada na iconografia cristã.

Lançados sobre a mesa, entre o almofariz e os peixes, surgem duas cabeças de alho, de uma delas foram já retirados alguns dentes, sinal de que sejam os que Marta esmaga no almofariz. Como um ingrediente básico da culinária espanhola, o alho representava a vida quotidiana e a simplicidade do lar, especialmente nas classes populares. Era um elemento de sustento, essencial e acessível, que tornava o sabor mais intenso. O alho também carregava uma carga simbólica significativa na cultura e tradição popular. Era visto como um amuleto contra o mal, acreditando-se que protegia contra doenças e espíritos malignos. Esse poder de proteção simbolizava uma defesa espiritual, o que confere um significado adicional à sua presença na pintura de Velázquez, em que a cozinha pode ser interpretada como um espaço sagrado e seguro, onde se misturam os cuidados materiais e espirituais. Encontramos esses significados em diferentes culturas. Essas diversas associações culturais ao alho evidenciam o seu papel como um elemento simbólico multifacetado, ora atuando como proteção contra forças malignas e espíritos nefastos, ora sendo relacionado à fertilidade e à prosperidade: «para os gregos, o alho, com seu cheiro forte, protegia contra os maus espíritos […] No mito europeu, um dente de alho espantava os vampiros» (Bruce-Mitford 2001, p. 47).

É importante destacar também a presença da malagueta seca, que surge em primeiro plano sobre a mesa e traz consigo uma camada de simbolismo compreensível em múltiplos níveis, tanto no contexto doméstico quanto no cultural da Espanha do século XVII. Associada ao vigor, à intensidade e ao «tempero» da vida quotidiana, a malagueta adiciona vitalidade à cena, evocando energia e fogo, elementos frequentemente ligados às paixões humanas e às emoções intensas. No período barroco, a malagueta (*Capsicum frutescens*) era considerada um ingrediente exótico e valioso devido à sua origem no Novo Mundo, podendo simbolizar riqueza e a influência das colónias espanholas. Nesse sentido, sua presença também

remete à globalização alimentar pós-colombiana, na qual ingredientes americanos passaram a integrar tanto preparações doces quanto salgadas. Entre fins do século XV e do XVI, a malagueta tornou-se uma especiaria de alto valor para os portugueses, integrando redes comerciais que ligavam a África, a Península Ibérica e, depois, as Américas. Com o declínio do controle luso sobre a malagueta africana e a ascensão do *Capsicum* americano, consolida-se um processo de globalização gastronómica, no qual sabores picantes passam a simbolizar rotas coloniais, trocas culturais e deslocamentos de poder (Santos, Bracht e Conceição 2012, p. 147). Num plano simbólico mais amplo, o sabor picante da malagueta pode ainda ser interpretado como um indício da vida dolorosa de Jesus, funcionando como metáfora sensorial do sofrimento. Simultaneamente, sua circulação transatlântica pode ser lida como alegoria de uma evangelização que ultrapassou o Atlântico. Assim, a malagueta revela a dualidade entre o comum e o extraordinário, característica recorrente na obra de Velázquez, que transforma o mundano em portador de densidade simbólica e histórica.

Não podemos deixar de refletir sobre a presença de um frasco de azeite em cerâmica, também sobre a mesa, logo abaixo da cena sagrada. Este tipo de frascos, como aparece na pintura de Velázquez, era comum nas mesas dos *bodegones* espanhóis do século XVII. O azeite é um símbolo tradicional de unção, purificação e bênção na iconografia cristã. No contexto desta pintura, o azeite pode ser um elemento de conexão entre os dois planos, como um equilíbrio, pois era usado tanto para cozinhar (atividade prática) quanto para ungir (propósito espiritual). A presença de frascos de azeite em *bodegones* pode ser interpretada como uma alusão à luz divina, à pureza e à unção espiritual. «A palavra Cristo, Christos, o equivalente grego do hebraico Messias, significa "ungido"» (New Advent [s.d.] (tradução dos autores).

Por fim, a ação de Marta ao segurar o pilão e o almofariz com as suas mãos, esmagando alguns ingredientes, mostra a sua ocupação, o seu trabalho e esse é sem dúvida um elemento importante. Com os ingredientes todos que vemos sobre a mesa, temos indícios para supor que poderia estar a preparar o famoso molho *alioli — aioli* grafado *aïoli* em francês, *aiòli* em provençal —, molho muito usado em Espanha (Catalunha), Provença e outras regiões mediterrâneas, sobretudo para temperar pratos de peixe. É preparado esmagando dentes de alho, precisamente num almofariz, até formar uma pasta homogénea, à qual se adiciona azeite de oliva em fio, ovos, emulsificando até atingir uma consistência cremosa. Algumas versões deste molho podem incluir também malagueta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pintura, que pode ser vista como uma alegoria das vidas ativa e contemplativa, representadas na tradição cristã através das irmãs Marta e Maria, problematiza os

dois territórios ambivalentes e duplamente necessários. A nosso ver, a abordagem de Velázquez afasta-se de uma simples dicotomia entre ação e contemplação, sugerindo mais: uma valorização da materialidade como espaço de transcendência. Assim, o pintor não apenas ilustra um episódio bíblico, mas convida à reflexão sobre o equilíbrio entre a devoção e o trabalho, reinterpretando o papel feminino na sociedade de seu tempo. Dessa forma, reivindica a grandeza da existência material, inserindo o trabalho e a experiência sensorial no âmbito da beleza e da espiritualidade. Concluímos que a enfatização dos alimentos em primeiro plano não reforça apenas a dimensão simbólica destes, mas também confere à cena uma dimensão sensorial e imediata que dignifica a esfera do quotidiano. Talvez por isso, a luz nesta pintura emerja misteriosamente dos próprios alimentos sobre a mesa. Assim, Velázquez ultrapassa o simples elogio à vida rotineira e além da valorização da mulher doméstica (na linha de Teresa d'Ávila), ao apresentar-nos o esplendor da dimensão de uma Marta «ocupada com muito serviço» e ressentida com a inatividade contemplativa de Maria, colocando a dignidade, a legitimidade e o mistério nas coisas da vida e nas emoções humanas.

BIBLIOGRAFIA

ESTUDOS E OBRAS DE REFERÊNCIA CONSULTADAS

ALCOLEA, S., 2003. *Diego Velázquez.* Barcelona: Ediciones Polígrafa.

BROWN, J., 1986. *Velázquez: Painter and Courtier.* New Haven: Yale University Press.

BRUCE-MITFORD, M., 2001. *O Livro Ilustrado dos Símbolos: o universo das imagens que representam as ideias e os fenômenos da realidade.* São Paulo: PubliFolha.

CHEVALIER, J., e A. GHEERBRANT, 1999. *Dicionário de Símbolos.* Rio de Janeiro: José Olympio Editora.

FOUCAULT, M., 2000. *As Palavras e as Coisas.* São Paulo: Martins Fontes.

GALLEGO, J., 1972. *Visión y Símbolos en la Pintura Española del Siglo de Oro.* Madrid: Aguilar Editor.

JUSTI, C., 1953. *Velázquez y su siglo.* Madrid: Espasa Calpe, S. A.

KRAMER, H., e J. SPRENGER, 1976. *Malleus Maleficarum.* São Paulo: Planeta.

LÓPEZ-REY, J., 1999. *Velázquez: The Complete Works.* Colónia: Taschen.

MAZZAFERRO, G., 2013. *Francisco Pacheco, Arte de la Pintura* [em linha] [consult. 2025-03-05]. Disponível em: https://letteraturaartistica.blogspot.com/2013/12/english-version-francisco-pacheco-arte.html.

MESTRE FIOL, B., 1983. «Jesús en casa de Marta y María» y el «lenguaje» de Velázquez. *San Fernando: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. (57), 153-209.

NEW ADVENT, [s.d.]. *Origin of the Name of Jesus Christ* [em linha] [consult. 2025-03-11]. Disponível em: https://www.newadvent.org/cathen/08374x.htm.

Nova Bíblia dos Capuchinhos. Lisboa; Fátima: Difusora Bíblica, 1998.

PÉREZ, J. P., 2015. *Cristo en casa de Marta y María* [em linha] [consult. 2025-03-06]. Disponível em: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cristo-en-casa-de-marta-y-maria/715d8e53-5bc0-4f63-8022-db56ba532b29.

PORTUGAL, A. R., 2011. *Feitiçaria, bruxaria e o pacto demoníaco.* Lima: Maracanan.

SANTA TERESA DE JESUS, 1956. *Obras de Santa Teresa de Jesus.* Rio de Janeiro: Editora Vozes. Tomo II: *As Fundações.*

SANTO AGOSTINHO, 2019. *Sermão 104: Marta e Maria II* [em linha] [consult. 2025-03-10]. Disponível em: https://centroculturalcampogrande.pt/sermoes.agostinho/pdf/104.pdf?utm.

SANTOS, C. F., F. BRACHT, e G. C. CONCEIÇÃO, 2012. A carreira da malagueta: uso e disseminação das plantas do gênero Capsicumnos séculos XVI e XVII. *Revista IDeAS: Interfaces em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade*. **6**(2), 134-169.

SOUSA, J. M., 2019. *Produção de Alheiras: Qualidade, Segurança e Inovação associada a este Produto Tradicional Português* [em linha] [consult. 2025-03-16]. Disponível em: https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/125094/2/372931.pdf.

VILLANUEVA, J., 2024. *Venus del espejo: ¿Desnudo de una amante italiana?* [em linha] [consult. 2025-02-17]. Disponível em: https://historia.nationalgeographic.com.es/edicion-impresa/articulos/venus-espejo-desnudo-amante-italiana_20798.



TEMPOS DO BARROCO
CENÁRIOS DA MESA

COORD.
CARLA SOFIA FERREIRA QUEIRÓS
MARIA JOÃO PEREIRA COUTINHO
SÍLVIA FERREIRA

CITCEM CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA
U.PORTO FLUP FACULDADE DE LETRAS UNIVERSIDADE DO PORTO
INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE
NOVAFCSH
IN2PAST
fct Fundação para a Ciência e a Tecnologia