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.