

RAQUEL HENRIQUES DA SILVA

MARGARIDA ELIAS

RAQUEL MEDINA CABEÇAS

COORDENAÇÃO

**LARANJEIRAS: PALÁCIO
E OUTRAS CASAS DOS
QUINTELA-FARROBO**

*LARANJEIRAS: PALACE
AND OTHER
QUINTELA-FARROBO HOUSES*

Ficha Técnica *Datasheet*

Título *Title*

Laranjeiras: palácio e outras casas dos Quintela-Farrobo
Laranjeiras: palace and other Quintela-Farrobo houses

Coordenação *Coordination*

Raquel Henriques da Silva
Margarida Elias
Raquel Medina Cabeças

Autores *Authors*

Gabriel Marques
Hélder Carita
Isabel Mendonça
Margarida Elias
Raquel Henriques da Silva
Raquel Seixas
Sofia Braga
Susana Silvestre

Edição *Edition*

Autónoma Edições, Cooperativa de Ensino
Universitário, CLR (CEU)
Secretaria-Geral da Educação e Ciência (SGEC)
Instituto de História da Arte, Faculdade de
Ciências Sociais e Humanas da Universidade
NOVA de Lisboa (IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)

Coordenação editorial *Editorial coordinator*

Raquel Medina Cabeças

Revisão Inglesa *English Revision*

Susana Valdez

Execução gráfica *Graphic execution*

Raquel Medina Cabeças

Fotografia *Photography*

José Vicente

Capa *Cover*

Palácio das Laranjeiras, fachada tardoz,
fotografia da autoria de José Vicente (2023)

Impressão *Printing*

Editorial do Ministério da Educação e Ciência

Depósito legal *Control number*

536763/24

Agradecimentos *Acknowledgements*

Elvira Fortunato, Ministra da Ciência, Tecnologia
e Ensino Superior
Raúl Capaz Coelho, Secretário-Geral da SGEC
Tânia Diniz, Teatro Thalia
António de Lencastre Bernardo, Presidente da CEU
Fernando Martins, Administrador da CEU
Luís Baptista, Diretor da NOVA-FCSH
Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. (FCT)

Ana Paula Louro (IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)
Equipa do Arquivo Municipal de Lisboa
Equipa do Arquivo Nacional da Torre do Tombo
Equipa da Biblioteca da UAL
Equipa da Biblioteca Nacional de Portugal
Equipa da DGEMN
Equipa da Fundação Calouste Gulbenkian
Frederico Duarte (IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)
Hemeroteca Municipal de Lisboa
Idalina Nunes
José Norton
Lurdes Baptista, Museu da Cidade
Rui Mesquita Mendes
Sofia Braga (IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)
Susana Flor (IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)

CIP

Laranjeiras: o palácio e outras casas dos Quintela-Farrobo = Laranjeiras: palace and other Quintela-Farrobo houses/ coord. Raquel Henriques da Silva, Margarida Elias, Raquel Medina Cabeças – Lisboa: Autónoma Edições, 2024. – 1^o vol. - 346 p.

I – Raquel Henriques da Silva
II – Margarida Elias
III – Raquel Medina Cabeças

ISBN: 978-989-9002-39-5
DOI <https://doi.org/10.26619/978-989-9002-39-5>

CDU 728.82
745

Este trabalho foi financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projeto Estratégico do IHA, UIDB/00417/2020, <https://doi.org/10.54499/UIDB/00417/2020>. *This work was funded by national funds through FCT – Foundation for Science and Technology, I.P., under the IHA Strategic Project, UIDB/00417/2020, <https://doi.org/10.54499/UIDB/00417/2020>.*

No período compreendido entre 2002 e 2024, o Palácio das Laranjeiras foi sede dos sucessivos Ministérios que tutelaram a Ciência, a Tecnologia e o Ensino Superior em Portugal.

Como elemento integrante da Quinta das Laranjeiras, o Teatro Thalia, sob gestão das Secretarias-Gerais dos mencionados Ministérios, foi recuperado e colocado à disposição dos cidadãos como espaço museológico e de eventos.

Uma dessas iniciativas consistiu em dar a conhecer a história da Casa Senhorial dos Quintela-Farrobo, que habitámos diariamente no nosso dia-a-dia profissional ao longo dos últimos 22 anos, bem como a história do seu teatro e jardins, que fazem atualmente parte do vizinho Jardim Zoológico de Lisboa.

Foi assim que surgiu a oportunidade, em parceria com o Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa (IHA-NOVA FCSH/IN2PAST) e a Cooperativa de Ensino Universitário, CLR, entidade instituidora da Universidade Autónoma de Lisboa (CEU_UAL), de se lançar uma obra em dois volumes intitulados *Laranjeiras: o palácio e outras casas dos Quintela-Farrobo* e *Laranjeiras: o teatro e os seus jardins*.

O projeto, coordenado pela Professora Catedrática Raquel Henriques da Silva (IHA-NOVA FCSH/IN2PAST), pelo Doutor Arquiteto Luís Soares Carneiro (FAUP/CEAU) e pelas Doutoradas Margarida Elias (IHA-NOVA FCSH/IN2PAST) e Raquel Medina Cabeças (CEU_UAL; IHA-NOVA FCSH/IN2PAST), contou com uma equipa de investigadores de áreas disciplinares distintas, englobando variados Centros de Investigação, para, em parceria, elaborar um estudo que resultou num trabalho de divulgação e valorização deste património cultural e material.

Esta responsabilidade, ao ser assumida logo em 2002, manteve intacta a sua memória ao revitalizar o teatro, aproveitá-lo para a realização de espetáculos, conferências e exposições, tendo a última sido precisamente sobre o Conde de Farrobo “*Il Fanatico per la Musica*”. Foi esta exposição que deu o mote para a segunda edição do catálogo que, juntamente com os dois volumes que agora se editam, constituem obras de referência sobre a família, a música, a arte pictórica, a arquitetura e o urbanismo, nunca esquecendo aquele que foi o ambiente festivo que aqui se viveu nos saraus e reuniões patrocinados pelos Farrobo, e onde a elite da sociedade da época esteve presente.

Congratulamo-nos por ter apoiado este projeto e esperamos que constitua um exemplo para futuros apoios que reflitam aquele que é o nosso património cultural e de quem dele tem feito parte.

O Secretário-Geral da Educação e Ciência
Raúl Capaz Coelho

ÍNDICE
INDEX

INTRODUÇÃO.....	11
<i>INTRODUCTION.....</i>	<i>175</i>
QUINTA DAS LARANJEIRAS: ARQUITETURA E PROGRAMA PAISAGÍSTICO.....	19
<i>LARANJEIRAS VILLA: ARCHITECTURE AND LANDSCAPE PROGRAM.....</i>	<i>183</i>
Hélder Carita	
O PALÁCIO DAS LARANJEIRAS.....	41
<i>THE LARANJEIRAS PALACE.....</i>	<i>205</i>
Margarida Elias	
PRIMÓRDIOS DO NEOCLÁSSICO NOS ESTUQUES DO PALÁCIO DAS LARANJEIRAS: “O GOSTO DOS BELLOS ORNAMENTOS USADOS NO TEMPO DE AUGUSTO E DOS GREGOS”.....	53
<i>NEOCLASSICAL BEGINNINGS IN THE STUCCOS OF THE LARANJEIRAS PALACE: “THE TASTE OF THE BEAUTIFUL ORNAMENTS USED IN THE TIME OF AUGUSTUS AND THE GREEKS”.....</i>	<i>217</i>
Isabel Mendonça	
DOS “QUINTELAS” AOS BURNAY: OS CICLOS DE PINTURAS DE TETO DO PALÁCIO DAS LARANJEIRAS.....	81
<i>FROM THE “QUINTELAS” TO THE BURNAY: THE CYCLES OF CEILING PAINTINGS AT PALÁCIO DAS LARANJEIRAS.....</i>	<i>245</i>
Gabriel Marques, Sofia Braga	
O PALÁCIO QUINTELA-FARROBO NA RUA DO ALECRIM: ARQUITETURA E URBANISMO.....	109
<i>THE QUINTELA-FARROBO PALACE ON RUA DO ALECRIM: ARCHITECTURE AND URBANISM.....</i>	<i>273</i>
Margarida Elias, Raquel Henriques da Silva	
O PALÁCIO DO FARROBO, EM VILA FRANCA DE XIRA (1782-1874).....	131
<i>THE FARROBO PALACE, IN VILA FRANCA DE XIRA (1782-1874).....</i>	<i>295</i>
Raquel Seixas	
A GENEALOGIA DA FAMÍLIA QINTELLA/FARROBO.....	161
<i>THE GENEALOGY OF THE QINTELLA/FARROBO FAMILY.....</i>	<i>325</i>
Susana Silvestre	
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	339
<i>BIBLIOGRAPHIC REFERENCES.....</i>	<i>339</i>

INTRODUÇÃO

A iniciativa desta obra pertence à Ministra da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Prof.^a Elvira Fortunato, com o intuito de dar a conhecer, com maior pormenor, aquele que é o magnífico edifício cujo ministério que tutela está instalado. Foi também o seu Gabinete, representado pelo Secretário Geral, Dr. Raúl Capaz Coelho, que, em diálogo com a Cooperativa de Ensino Universitário (CEU), entidade instituidora da Universidade Autónoma de Lisboa (UAL), e o Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (IHA/NOVA FCSH), definiram o modelo de produção deste livro.

Desde o primeiro momento, foi aceite o desafio de esta obra ser realizada por uma equipa de investigadores pluridisciplinar que, na quase totalidade dos seus membros, há muito estudam a arquitetura palaciana e as suas diversas componentes que incluem, além do urbanismo, as artes decorativas e a arquitetura de jardins, alargando-se, neste caso, ao teatro e às práticas culturais relacionadas. O projeto pôde ainda abranger as outras “casas” da mesma família, nomeadamente o Palácio Quintela-Farrobo na rua do Alecrim, em Lisboa, e o Palácio Farrobo em Vila Franca de Xira, com o objetivo de detetar uma circulação produtiva entre estas diversas realizações que se estendem desde os anos de 1780 a 1850, atravessando a mudança do absolutismo para o liberalismo que, como se sabe, só pôde ser consolidada à custa de uma cruel guerra civil (1832-1834).

Deste modo, as práticas da história da arte mesclam-se, como não podia deixar de acontecer, com a história social, política e cultural, não só no que se relaciona com as condições de encomenda e

realização de obras vultosas, mas também, e sobretudo, porque essas obras constituem, mesmo quando alteradas ou arruinadas, imagens determinantes dos valores de uma determinada época.

Em relação ao primeiro tópico – as condições de encomenda e realização das obras –, ele relaciona-se de imediato com a história biográfica, trazendo para o primeiro plano duas personalidades notáveis. Ambos se chamaram Joaquim Pedro Quintela, pai (1748-1817) e filho (1801-1869). O primeiro, por acasos bem geridos, foi herdeiro único da fortuna reunida pelos seu pai e tios, relacionada predominantemente com atividades mercantis e industriais implementadas pelo marquês de Pombal durante o reinado de D. José. Antes de falecer, quando a história estava decididamente a mudar, instituiu um morgadio assente (como a nobreza antiga ou recente sempre fizera), em bens fundiários dentro e fora da cidade. Joaquim Pedro, o seu belo e diletante filho, beneficiou desse instituto – que foi sobrevivendo em contexto liberal, mercê de numerosas exceções à legislação –, e gastou a fortuna faustosamente até à ruína, quase total, já na década de 1860, quando a regeneração política imprimia uma nova velocidade ao processo de implementação de uma sociedade burguesa.

Agraciados com novos títulos nobiliárquicos, barão o pai e conde o filho, consolidaram o seu estatuto social entre a aristocracia portuguesa, com uma política determinada de casamentos para os seus muitos herdeiros, o que não impediu que o filho reivindicasse, contra a sua própria família e a da sua futura mulher, o direito de ser ele próprio a escolher a sua noiva, uma Lodi, filha de um dos administradores do Teatro de S. Carlos, edificado sobre terreno que pertencera a seu pai. Assim, se manifestava a personalidade do segundo Joaquim Pedro, homem de negócios, terratenente e apaixonado pelas artes e a cultura, especialmente o teatro e a música.

A verdade é que foi o primeiro Joaquim Pedro, barão de Quintela que edificou todos os palcos onde o filho se moverá com brilhantismo. Concretamente, e este foi o objeto dos nossos estudos, dois palácios: 1) o das Laranjeiras, cuja existência recua ao século XVI como prova a investigação sobre fontes documentais inéditas de Helder Carita. Ao longo da década de 1780, deixou de ser uma casa de quinta para se tornar um belo palácio suburbano, dotado de confortos modernos e decorado segundo as gramáticas vigentes, movendo-se entre o gosto barroco e os prenúncios da modernidade neo-clássica; 2) e o da rua do Alecrim, edificado de raiz, no contexto operoso do plano pombalino de reconstrução de Lisboa depois do terramoto de 1755, imponente na sua frente de rua (acrescida do largo Barão de Quintela para o movimento das carruagens que entravam e saíam do pátio fechado) e discreto nas traseiras, transformando-se numa confortável *villa* urbana, protegida por altos muros que a isolavam da rua.

O estudo sistemático destas duas grandes casas explicita os circuitos internos, a importância representativa das escadas, a distribuição dos compartimentos, dando a perceber permanências conservadoras, mas também novas utências, desde logo a sala de jantar, como também a diversidade de salões que abre a casa à representação e aos rituais exigentes do receber. As diversas funções,

sobretudo as relacionadas com aparato, exigiram qualificadas campanhas decorativas de estuques e pinturas que, pela primeira vez, são sistematicamente estudadas, incluindo a atribuição de autorias e valorização das iconografias utilizadas que, em muitos casos, tinham chaves de leitura acessíveis aos moradores e visitantes, mas que foram sendo perdidas.

Em relação ao Palácio da Rua do Alecrim, o estudo realizado permitiu confirmar que o barão de Quintela adquiriu outros lotes na mesma rua, na rua das Flores e nos arruamentos de designação então incerta que confluíam no Teatro de S. Carlos, onde mandou construir prédios, seguindo, no essencial, as orientações pombalinas. Determinou também intervenções mais estruturais em termos urbanos: não só a abertura do largo Barão de Quintela (que quebrou a uniformidade da rua, prevista pelo plano da reconstrução), mas ainda a anulação da velha travessa de S. José que atravessava em diagonal a rua do Alecrim. Manteve-se, no entanto, um dos seus troços, a atual rua dos Teatros que, em declive acentuado, ligava o tardoz do palácio à entrada lateral do Teatro de S. Carlos onde tinha camarote perpétuo.

Depois da morte de seu pai, o segundo barão de Quintela inicia, logo na década de 1820, a rededicação do palácio da rua do Alecrim, com um ambicioso programa pictórico que tornou as suas salas um dos conjuntos mais qualificados do neo-classicismo português. Foi, simultaneamente, um homem empenhado nas profundas ruturas do seu tempo, tomando partido, desde o primeiro momento, pelo liberalismo. Foi um dos mais generosos apoiantes da causa de D. Pedro durante a Guerra Civil e por isso, logo em 1833, seria agraciado por D. Maria II com o título de conde de Farrobo.

Foi conhecido em Lisboa pelo luxo e requinte das suas festas que, desde 1825, contavam com o teatro autónomo nas Laranjeiras, profundamente remodelado por volta de 1840, tema que será objeto de estudo do segundo volume desta obra. Começa também a edificar o Palácio nas suas terras do Farrobo e as festas da inauguração ficaram memoráveis, nomeadamente pela viagem que exigiam no Tejo, entre Lisboa e Vila Franca de Xira.

São ainda abordados neste volume, a mudanças de propriedade que ocorreram depois da ruína e morte do conde de Farrobo. Os novos recém-chegados, igualmente ricos e cultivados, mantiveram e em alguns casos renovaram, as casas, os jardins e a decoração, tornando-as em poderosos palimpsestos, cujos tempos sucessivos se foram enredando numa teia que cabe à história decifrar.

Hoje, encerrados os ciclos da vida aristocrática, estes sítios extraordinários têm de ser salvaguardados, nas suas obras integradas e na relação entre arquitetura e espaços públicos. Valorizá-lhes as memórias é o primeiro passo desse imperioso percurso.

Sumarizando os conteúdos deste volume, ele inicia-se com o texto de Hélder Carita, que se debruça sobre a história da quinta das Laranjeiras, recuando ao século XVI. Nele também é abordada

a arquitetura do palácio construído no final do século XVIII, e o programa de distribuição interior. Segue-se o capítulo de Margarida Elias, sobre a história do palácio e os seus proprietários, desde a sua edificação fino-setecentista, até à sua adaptação para ministério do Ultramar, em meados do século XX. Entramos depois nos dois capítulos sobre a decoração integrada do palácio, o primeiro, assinado por Isabel Mendonça, sobre os estuques, que manifestam um gosto Neo-clássico. O seguinte capítulo, de Sofia Braga e Gabriel Marques, versa sobre as campanhas de pintura mural, entregues a Cyrillo Volkmar Machado e, depois, a António Manuel da Fonseca, pintor protegido pelo conde de Farrobo.

O capítulo seguinte é assinado por Raquel Henriques da Silva e Margarida Elias, sobre o Palácio da Rua do Alecrim e a sua implantação urbana, relacionando-a com as outras propriedades que a família Quintela possuía nessa zona. Prossegue o livro com o capítulo de Raquel Seixas, sobre um tema até agora inédito, o Palácio do Farrobo, hoje, lamentavelmente, em estado de ruína. Termina este volume com o capítulo de Susana Silvestre sobre a genealogia da família Quintela-Farrobo.

O conjunto destes estudos reforça a acção extraordinária do barão de Quintela e do seu filho conde de Farrobo em prol das artes em Portugal, num ciclo longo, entre o final do Absolutismo e a lenta afirmação do Liberalismo, relacionada com a edificação e engrandecimento de três palácios que, hoje ainda, marcam profundamente os respectivos territórios de implantação. E, com a triste excepção do Palácio do Farrobo, em Vila Franca de Xira, as grandes casas de Lisboa, na estrada das Laranjeiras e na rua do Alecrim, continuam activas, enriquecendo os seus desempenhos presentes com as memórias áulicas dos tempos passados que impõem, a todos nós, a ética da sua conservação patrimonial.





CAPÍTULO I

QUINTA DAS LARANJEIRAS: ARQUITETURA E PROGRAMA PAISAGÍSTICO

Hélder Carita
(IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)

A Quinta das Laranjeiras no séc. XVI

Assinalada pelas grandes obras realizadas nos finais do século XVIII, a história da Quinta das Laranjeiras recua, no entanto, a um período muito anterior situado na primeira metade do século XVI. Deste período é, não só a sua estrutura de quinta de recreio, como o seu enquadramento paisagístico, estando voltada sobre um vale verdejante atravessado por águas cristalinas. Nesta época, a quinta era propriedade de Pedro Anes, escudeiro do Infante D. Luiz, irmão de D. João III, figura de destaque da corte, sendo a quinta já designada como: *Quintaã das Laranzeyras, freguesia de Bem fica, termo desta cidade* (ANTT, *Convento de Santa Clara de Santarém*, liv. 32, f. 153).

Este facto permite-nos concluir que tanto a sua tipologia arquitetónica como o seu enquadramento paisagístico constituem características que recuam às primeiras décadas do século XVI, período marcado em Portugal por um sentido festivo de grande pujança formal característica da arquitetura manuelina. Além da sua situação e estrutura arquitetónica, a designação, neste período recuado, como Quinta das Laranjeiras remete-nos para uma clara tipologia de quinta de recreio, dado que neste período as laranjeiras tinham uma função exclusivamente recreativa. Na realidade a laranjeira doce, com origem no sul da China só é divulgada na Europa a partir da abertura do caminho marítimo para a In-

dia, sendo difundida lentamente a partir do século XVI¹. As laranjeiras da Quinta das Laranjeiras eram as amargas, também referidas como laranjeiras-da terra que, pela sua forma, cor e perfume tiveram um lugar privilegiado nos paços reais e grandes quintas do final da Idade Média e do século XVI. As suas funções recreativas eram acompanhadas por uma forte carga simbólica, sendo associadas à árvore do paraíso, o que confere à Quinta das Laranjeiras um significado muito particular e a integra num movimento que vemos emergir nos inícios do século XVI de valorização dos espaços de recreio marcados pelo uso sistemático da laranjeira.

Neste aspeto não podemos deixar de referir que, em Portugal, o laranjal é, no XVI, sinónimo de jardim, observando-se no reinado de D. Manuel I um notável incremento desta tipologia de espaços de recreio de que a Quinta das Laranjeiras terá sido parte integrante (figs. 1 e 2). Da presença das laranjeiras nos mais importantes paços reais podemos referir, no Paço de Sintra, o “laranjal do Soll” onde, no ano de 1507, foram feitas “covas pera lamgeiras pera se porem no laranjal do soll” (ANTT, *Casa da Coroa*, Armário 26, n.º 169)². No ano seguinte e ainda na sequência das grandes obras mandadas executar por D. Manuel I neste paço, constatamos que para o “pumar da Raynha”, foram compradas “laramgeiras pera o pomar da rainha, duas que veerram da ribeira de peralonga” (*Idem, Ibidem*, 239).

Em Lisboa e na sequência da construção do Paço da Ribeira assinalamos o mesmo fenómeno, sendo o jardim construído no tempo de D. Manuel I mencionado em vários documentos como “o laranjal del Rey” (SENOS, 2002, 156), que em 1520 recebia arranjos com “ladrilhamento das ruas e forar os assentos de azulejos”.

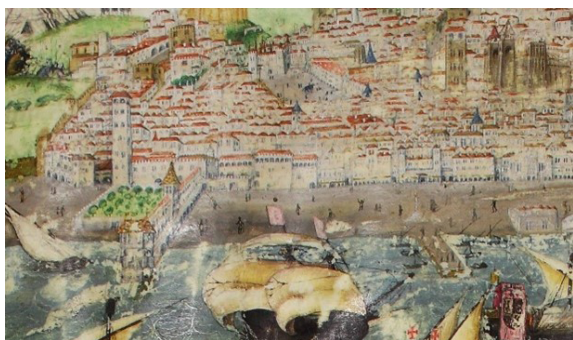


Figura 1 - Pormenor de iluminura com o Paço da Ribeira à esquerda, António de Holanda (atrib.), pergaminho, manuscrito e iluminado, Museu-Biblioteca Condes de Castro Guimarães, MCGG-4



Figura 2 - Palácio de Santos, pormenor de iluminura de Simon Bening e António de Holanda na *Genealogia dos Reis de Portugal*, f.8, British Library, Add. Ms. 12 531.

¹ É significativo que na língua turca, como nas línguas árabes, a designação de laranja doce seja “portakal” facto que evidencia a sua proveniência portuguesa.

² Livro truncado da *Receita e despesa de André Gonsalves, anno de 1508, como recebedor e vedor das Obras dos Paços de Syntra*, transcrito em SABUGOSA, 1903, 226.

Quanto à estrutura e composição formal destes espaços, sabemos que eram de dimensões reduzidas, cercados de altos muros conferindo-lhes uma ambiência reservada e intimista. O jardim dos Paços da Ribeira encontra-se representado, em duas iluminuras de Lisboa, uma na *Geneologia dos Reis de Portugal* (HOLANDA & BENING, s.d) e outra na *Crónica de D. Afonso Henriques* de Duarte Galvão (HOLANDA, s.d.). *Crónica de D. Afonso Henriques...*, inv. 14). Nas iluminuras deste espaço, cercado de altos muros e de dimensões reduzidas, vemo-lo caracterizado por árvores de fruto que sabemos serem laranjeiras, distribuídas de forma organizada.

Ainda na iluminura da *Crónica da D. Afonso Henriques* encontramos a representação do Paço de Santos com uma vasta varanda de colunas debruçada sobre um jardim descendo para as margens do Tejo, cercado igualmente de altos muros. Cruzando documentação da época com as iluminuras do Paço da Ribeira, podemos imaginar o laranjal da Quinta das Laranjeiras rodeado de altos muros dispondo-se em caminhos enquadados com sebes de canas, que vemos representadas em pormenores da pintura da época e referenciadas em documentação escrita.

Em Évora e ainda no reinado de D. João II, Jerónimo Munzer, que visitou o Paço Real em 1494, descreve: “um dia que o rei almoçava no jardim (hortus) orlado de laranjeiras ao pé do castelo...este jardim onde ele almoçava era novo, havia quatro anos que o tinham plantado e rodeado duma sebe de canas”³. Voltando mais uma vez ao *Livro de Despesas do almoxarife André Gonçalves* confirmamos igualmente o uso de canas na demarcação de canteiros, referindo o documento: “canas que comprou pera a cançada do pumar da raynha; mais abaixo: ...junco para atar a cançada do dito pomar...” (SABUGOSA, 1903, 226). Este tipo de sebe feita de canas aparece em vários pormenores de pintura quinhentista, surgindo com particular detalhe na pintura de Jesus no Horto do Mestre de Santos-o-Novo, primeira metade do séc. XVI.

Assinada pelas suas laranjeiras que lhe conferiam uma certa aura de lugar idílico, a Quinta das Laranjeiras era, ainda, provida com um *rosal* que vemos ser mencionado na declaração de bens de 1538, onde junto à casa era referida uma: “vinha que entesta no Rosal da dita quintaã” (ANTT, *Convento de Santa Clara de Santarém*, liv. 32, f. 153). O termo referido de *rosal* era a palavra usada na Idade Média (CUNHA, 2014, 2250) para roseiral e que vemos ser mencionada nas cantigas de amigo de Afonso X, mais concretamente na cantiga de Santa Maria (AFONSO X, 1959, n.º 56, 116). Pelo texto do referido documento não podemos comprovar se as laranjeiras e o rosal conformavam dois espaços diferenciados, mas a associação das laranjeiras e roseiras é, sem dúvida, muito sofisticado para a época, acentuando o carácter da casa como quinta de recreio e exemplo paradigmático de época manuelina.

Para além dos seus jardins, a Quinta das Laranjeiras revela desde a sua origem um notável enquadramento paisagístico assim como uma estratégica localização na forma como o edifício se organiza no território e, por sua vez, estrutura o território. No alto de uma vertente descendo suavemente

3 Tradução portuguesa do relato de Münzer em VASCONCELOS, 1930, 541-569.

para sul desdobrava-se um terreno atravessado por várias linhas de água de que hoje ainda resta a designação de Sete Rios. Estes terrenos aparecem registados na declaração de bens da propriedade de 1538, onde a casa surge como cabeça de um largo conjunto de outras propriedades descritas com as suas medidas e confrontações, que vemos serem mencionadas como vinhas, a par de outras parcelas, referidas como courelas e eiras (ANTT, *Convento de Santa Clara de Santarém*, liv. 32, f. 153). Na descrição destas pequenas propriedades notamos que elas desciam para sul até à Ribeira de Alcântara sendo, por sua vez, atravessadas por pequenos regos de água, mencionados no documento por “rygueyra antiga”. Como elemento de composição desta estrutura paisagística, ao fundo recortava-se ainda a colina de Monsanto que compunha este quadro de um sítio marcado por qualidades bucólicas de lugar mágico.

A tipologia de “casa com pátio de recebimento”

Facto que podemos comprovar documentalmente, é que a fachada principal do edifício localizava-se, no século XVI, ao longo da estrada da Luz, facto que vemos referida na *Descrição de 1538* ao mencionar: “o corpo da quintaõ com suas casas e çarrado parte do levante com caminho que vay pera Santa Marya da Luz”. Nesta implantação da fachada ao longo da via, que vemos permanecer até hoje, transparece uma tradição antiga e vernacular que vemos repetir-se noutras quintas da região de Lisboa com estruturas recuando aos séculos XVI ou XVII.

Embora envolvida, no seu conjunto, por altos muros, o edifício tende a apresentar uma fachada sobre a rua, transparecendo uma tendência urbana em pleno ambiente rural. Facto que observamos na Quinta das Laranjeiras, esta fachada assume uma estrutura baixa e comprida que Carlos de Azevedo, no seu texto sobre os *Solares Portugueses*, designava como tipologia de “casa comprida” (AZEVEDO, 1969, 83). Característica que se manterá na Quinta das Laranjeiras, esta fachada tende a desenvolver-se de forma aditiva numa sequência de módulos sem um eixo de simetria e uma centralidade que vemos surgir de forma tardia com a implantação da estética barroca. A esta característica muito comum, junta-se outro aspeto de tradição muito antiga que se prende com o facto da entrada principal da casa se recolher num pátio lateral. Este facto, de particular significado no nosso estudo, inclui assim a Quinta das Laranjeiras numa tipologia muito peculiar de raízes medievais, que vemos manifestar-se ao longo dos séculos XVI e XVII.

Confirmamos a existência deste pátio num período anterior às grandes reformas dos Quintela, num documento dos *Livros das Décimas da Cidade* que, ao descrever o edifício, refere: “consta de hua logea no Pateo, e duas logeas p^a a Rua” (AML, Administração, *Livro de Cordeamentos de 1760-1789*, f. 393 a 396v). Esta tipologia caracteriza-se por apresentar uma estrutura em pátio murado, agregado à casa, que desempenhava um papel fundamental na morfologia e estrutura programática destes edifícios. Com um grande portal inserido num alto muro, este espaço configura-se com um importante uso, não

só de entrada da casa, mas como espaço de sociabilização, funcionando como uma grande sala ao ar livre. Entre os mais emblemáticos desta tipologia, que nos chegaram até hoje, podemos referir o Palácio Palhavã, perto de Sete Rios, o dos Sousa de Macedo na Calçada do Combro ou o da Mitra em Marvila

Esta tipologia entrecruza-se com uma estrutura espacial muito peculiar que vemos, de forma sistemática na documentação dos sécs. XVI e XVII, referida como pátio de recebimento ou simplesmente como *recebymento*. Na consulta atenta de inventários e documentos de obras datados dos séculos XVI e XVII, encontramos a referência, em grandes casas senhoriais, a programas arquitetónicos articulados com pátios murados, sendo estes espaços denominados, de forma significativa, como *pátio de recebimento* ou simplesmente por *recebimento*. Nestas alusões que encontramos em inventários e descrições, destacam-se os *Tombos da Ordem de Cristo*, realizados nos inícios do século XVI, onde, em vários pontos do país, diversos paços e quintas, pertencentes a comendadores desta Ordem, surgem com pátios de recebimento, sendo descritas detalhadamente com as respetivas formas e medidas (fig. 3).

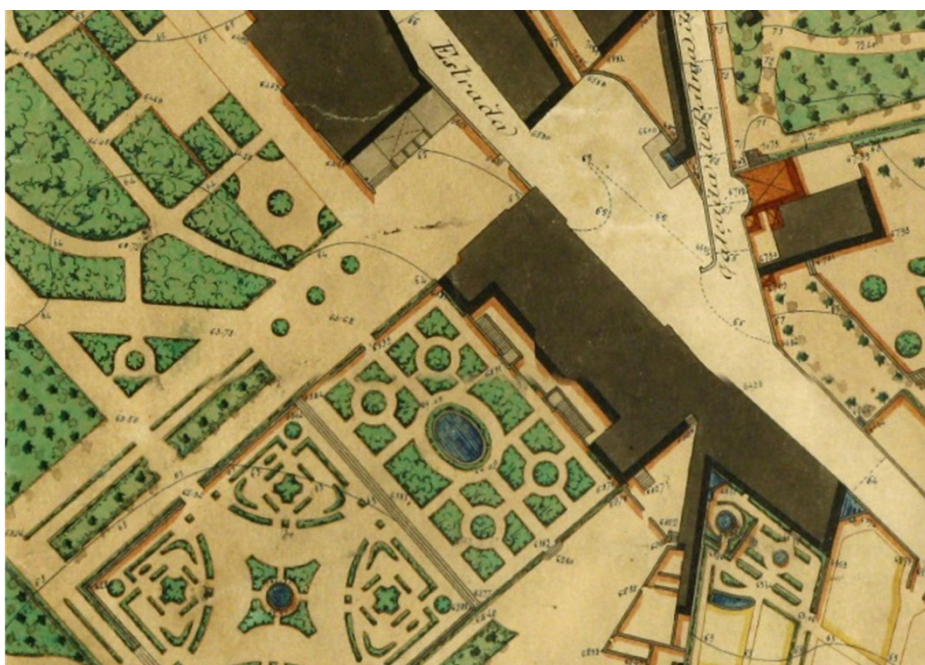


Figura 3 – Pormenor da estrutura e enquadramento urbano da Quinta das Laranjeiras, planta de Lisboa, 1904-1911, (AML, CMLSB/URBA/LT/08M).

Dos vários documentos sobre este espaço, Coelho Gasco dá-nos um interessante pormenor numa descrição do Paço dos Bispos de Lisboa, no século XVI: “a este bispo (o rei) lhe deu huas nobres cazas junto com o Priorado de Santa Cruz que fora mesquita, as quaes estão cercadas de hu alto muro com suas ameyas como os mouros edificação, tem hu pátio de recebimento muy grande em que assistem hoje alguns soldados castelhanos por guarda” (GASCO, 1924, 285).

Este elemento, que Coelho Gasco associa a uma tradição islâmica, manifesta a permanência de um entendimento cripto-mágico do espaço, marcado por forte oposição entre sagrado e profano, interior e exterior, que tende a retirar valor plástico e simbólico ao desenho e à morfologia exterior da casa. A fachada tende, assim, a recolher-se sobre um pátio murado, diluindo-se a relação do alçado do edifício com o exterior. Como o termo sugere, o “pátio de recebimento” está intimamente ligado ao facto de este espaço se constituir como um lugar onde se recebe, conotando uma dimensão ritual marcada por normas de cortesia. Na nossa investigação fomos-nos apercebendo que o chamado recebimento tinha, na Idade Média, um campo semântico alargado, ligado às formas de etiqueta e de sociabilidade. Na realidade, encontramos com muita frequência na Idade Média a menção do termo recebimento, mas entendido como ato e não como espaço, como vemos ser referido por Fernão Lopes na *Crónica de D. Fernando*: “mas este recebimento que o conde fez com ella nom foi per seu grado d’elle” (LOPES, 1966, 221). Nos finais do século XVI, Francisco Rodrigues Lobo, no seu livro *a Corte na Aldeia*, dá-nos, no Diálogo XII, um panorama muito detalhado das diferentes formas de cortesia, de que o *recebimento* era parte integrante (LOBO, 1619, 42). Na sua lógica, o autor estabelecia um conjunto de quatro espécies de cortesias, respetivamente, “encontro, visita, mesa e conversação”. Cada uma destas “espécies” de cortesia dividia-se, por sua vez, em termos de cortesia, descriminando o texto: “a visita tem três termos de cortesia, que são o recebimento, o assento e o acompanhamento da despedida. O recebimento é sair o visitado fora de casa, onde há-de tomar a visita até à salla, para na entrada dar a dianteira e melhoria ao que vem visitar” (*Idem*, 42).

Na sequência do recebimento, seguia-se: “o assento é dar o seu ao hospede e tomar outro qualquer à mão esquerda, sem ser o primeiro que se assente”. A terceira virtude da cortesia era, por sua vez, um remate da cerimónia descrevendo o autor: “o acompanhamento da despedida é sahir com elle até á casa onde o recebeu, tomando sempre a sua mão esquerda, dando-lhe neste modo a melhor na entrada, logar e passeio” (*Ibidem*, 42). A importância destas regras de comportamento e das suas implicações com o pátio de entrada são salientadas num Regimento enviado por D. António Prior do Crato ao seu filho Cristóvão. Na discriminação das várias formas de tratamento que seu filho deveria ter para com o rei de Marrocos, o pátio ocupa um lugar importante, mencionando o texto: “Quando se for, e quando vier mandareis a Thomas Cacheiro, ou a Sotomayor espera llo (o rei) a porta do pateo, ou no meio delle, e os mesmos o tornarão acompanhar atee o mesmo lugar” (SOUZA, 1739, vol. IV, 569).

A dimensão de espaço de receção e acolhimento das visitas de uma casa não esgota, porém, as tradicionais funções deste pátio. Escadarias, varandas e alpendres, que vemos sistematicamente associados a estes espaços, conferem-lhe um sentido ou apetência para encontros e reuniões mais alargadas. Afastando-se de um pátio simples, o *pátio de recebimento* tem tendência a adquirir proporções adequadas para poder funcionar como uma plateia ao ar livre, onde se possam desenrolar jogos e festividades e onde os donos da casa, da varanda ou do alpendre da escada, poderiam assistir a estas representações numa situação superior, enquadrados pelas estruturas das ditas varandas e alpendres. Vemos estes encontros ou festividades serem assinalados no caso do pátio da Quinta da Bacalhoa, onde o *Tombo de 1630* refere: “e a entrada que esta em um pateo mui grande com seus portaes cerrado de muros em que se correram e podem correr os touros” (RASTEIRO, 1885, 61-66)⁴. Em Sintra, sobre o pátio de entrada do Palácio, também o conde de Sabugosa menciona: “ao fundo deste pátio, onde em várias épocas se correram touros, se jogaram as cannas, e houve torneios, festas a que assistia a corte espalhada pelas janelas do Palácio” (SABUGOSA, 1903, 149).

Lugar privilegiado para as cerimónias de receção e despedida de visitantes, assim como espaço de festas e encontros familiares alargados, o pátio de recebimento deve ser entendido como um espaço específico e um elemento fundamental na morfologia e estruturas arquitetónicas da casa senhorial, em Portugal, sobretudo nos séculos XVI e XVII.

A Quinta das Laranjeiras nos sécs. XVII e XVIII

Ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII a Quinta das Laranjeiras vai mudando de proprietários de forma cíclica, mas continua mantendo os seus possuidores um alto estatuto social o que irá assegurar uma certa continuidade do edifício.

Vemos a quinta ser propriedade da família de Luis Serrão Pimentel, que ocupou o alto cargo de Cosmógrafo Mor do Reino, sendo ainda autor de um célebre tratado de arquitetura militar. Outro proprietário de destaque na administração régia é Manuel Fróis de Azevedo, Secretário Cônsul da Casa da Índia, cargo que correspondia ao antigo cargo de Feitor da Casa da Índia. Fundou em 1724 uma ermida dedicada a N.^a Sr.^a da Conceição na sua Quinta da Fonte Santa, aos Prazeres, freguesia de Santos-o-Velho, depois conhecida como a *Quinta do Fróis, à Boa Morte*.

Em meados do século XVIII a quinta é comprada por uma figura da mais alta aristocracia do reino: D. Mariana Rosa de Lencastre. Sendo casada com D. Rodrigo de Melo e Silva, sexto conde de São Lourenço, D. Mariana Rosa é ainda segunda condessa de Sabugosa, como filha de primeiro conde de Sabugosa e por seu irmão não ter descendência. D. Mariana une duas grandes casas, cada uma com um emblemático palácio em Lisboa. Os condes de São Lourenço tinham palácio desde finais do séc.

⁴ Transcrição do *Tombo do Morgado* realizado em 1630.

XVI a Santa Catarina e da mesma forma os Cezar de Meneses, mais tarde condes de Sabugosa, tinham palácio a Santo Amaro, que ainda se mantém na posse da família. Os condes de São Lourenço tinham em Belém uma das mais notáveis quintas de recreio de Lisboa conhecida como a Quinta da Praia; comprada por D. João V, foi mais tarde entregue ao Marquês de Marialva por D. José I.

Na conjuntura de casas de D. Mariana Rosa, pensamos que a compra da Quinta de Laranjeiras terá sido mais como quinta de rendimento e por compensação do dinheiro recebido pela venda da quinta da Praia. A quinta não permanece por muito tempo na sua posse. António Maria de Melo da Silva César de Menezes, primeiro marquês de Sabugosa venderá a Quinta das Laranjeiras no ano de 1777. Numa breve consulta verificamos que António Maria, nascendo em 1743, é batizado em Santa Catarina e em 1805 o seu falecimento é registado em Alcântara, evidenciando que a família até ao terramoto viveu no palácio de Santa Catarina tendo-se transferido depois do terramoto para Santa Amaro.

Esta situação parece explicar o facto de mais tarde a quinta aparecer mencionada nos *Livros das Décimas* com o andar nobre em mau estado, referindo o documento: “consta de hua logea no Pateo, e duas logeas p^a a Rua com seus sobrados por sima (arruinados), e quinta (...) q’ consta de vinha, orta e Pumar” (AML/Administração, *Livro de Cordeamentos de 1760-1789*, ff. 393 a 396v). Na sequência do terramoto o edifício não sofre assim grandes reformas e a quinta das Laranjeiras é, mais uma vez, vendida em 30 de abril de 1777, por um curto espaço de tempo, a Francisco de Azevedo Coutinho, Juiz do Crime do Bairro de Santa Catarina, “em nome e como Procurador bastante de seu Pay o Desembargador Antonio de Azevedo Coutinho”. Na realidade a quinta volta a ser comprada dois anos depois pelo Desembargador Luís Rebelo Quintela, não havendo indícios que os Azevedo Coutinho tenham feito obras na casa neste curto espaço de tempo.

Da investigação que temos vindo a realizar, a Quinta das Laranjeiras parece manter ao longo de séculos uma certa estabilidade como quinta de produção agrícola, evidenciando uma estrutura arquitetónica radicada na quinta quinhentista e numa tipologia de casa de pátio de recebimento que lhe confere características peculiares (fig. 4).



Figura 4 – Fachada do Quinta das Laranjeiras sobre os jardins, fotografia de José Vicente, 2023.

Projeto de Padre Bartolomeu Quintela

A antiga estrutura da Quinta das Laranjeiras sofre, nos finais do século XVIII, uma radical transformação com as obras concebidas por Bartolomeu Quintela. A responsabilidade do projeto é confirmada por Cyrillo nas suas *Memórias*, onde descreve:

“Quando Joaquim Pedro Quintela fez o seu palácio nas Laranjeiras debaixo da direcção de seu tio o Padre Bartholomeu Quintela da Congregação do Oratório, fez João Paulo a maior parte dos tectos, por desenhos do mesmo Padre. Já quasi no fim da Obra appareceo o Salla; e o seu gosto de desenho, e modo de trabalhar agradou por estremo ao dito Padre” (MACHADO, 1823, 272).

Das palavras de Cyrillo podemos concluir que Bartolomeu Quintela assumiu efetivamente a direcção das obras do palácio. Este testemunho ganha maior credibilidade pelo facto de Cyrillo ter participado nas obras de decoração da casa, realizando pinturas para os tetos do palácio. O caso foi estudado por Sofia Braga no seu doutoramento (BRAGA, 2021, 106), onde publica um desenho preparatório de Cyrillo com o tema de *O Sacrificio de Ifigénia*. Digno de nota, o desenho apresenta uma legenda inscrita no verso, onde se lê: “Del Quintela Laranjeiras na Casa Grande 1785”.

Em termos de programa geral de arquitetura, Bartolomeu Quintela vai manter o antigo corpo norte com fachada sobre a estrada da Luz, acrescentando uma nova ala voltada ao sul e aos jardins com uma proposta de grande sentido cenográfico. Com uma filiação barroca e com um forte efeito de claro escuro, este corpo organiza-se com os dois torreões salientes, colocados nos extremos da fachada, ligados entre si por uma vasta varanda terraço. Ao centro destaca-se um terceiro corpo saliente, acentuando uma clara dinâmica ao conjunto. Este torreão com uma volumetria saliente em meio octógono e rematado por frontão triangular recebe um cuidado desenho nos remates dos portais, em meio círculo, com florões constituindo um ponto de maior acentuação rítmica, muito ao gosto do barroco.

A solução de corpos torreados ligados entre si por vasta varanda, entronca numa tradição que vemos recuar aos séculos XVI e XVII e que se manifesta em exemplos emblemáticos como o Paço de Arcos, o Palácio de Belém, ou o Palácio dos condes de Óbidos. Mais próximo é a Quinta dos condes de Mesquitela, perto do largo da Luz, com a varanda unindo os torreões e desdobrando-se em dois lances opostos de ligação aos jardins.

A articulação do antigo corpo norte com o novo corpo sul vai manter o antigo pátio de recebimento, que recebe uma nova fachada mantendo uma tipologia que vemos remontar ao século XVI. A entrada principal recolhe-se assim neste pátio e o velho e alto muro que fechava o antigo pátio, também visível noutros casos, é substituído por gradeamento de ferro interrompido no portão de entrada por grandes pilares rematados por urnas de tímido gosto neoclássico (figs. 5 e 6).



Figura 5 – Fachada do Quinta das Laranjeiras sobre a estrada da Luz, fotografia de José Vicente, 2023.



Figura 6 – Fachada do Quinta das Laranjeiras sobre o pátio de recebimento, fotografia de José Vicente, 2023.



Figuras 7 a 9 – Pormenores do corpo sul virado ao jardim.



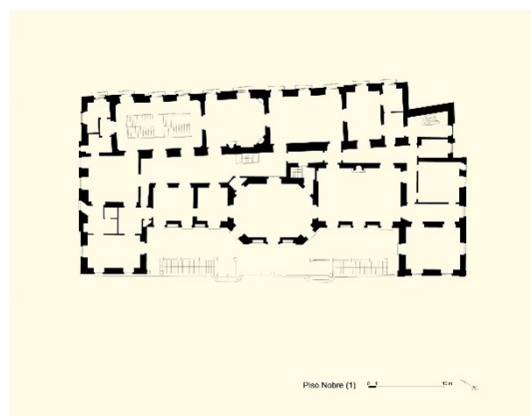
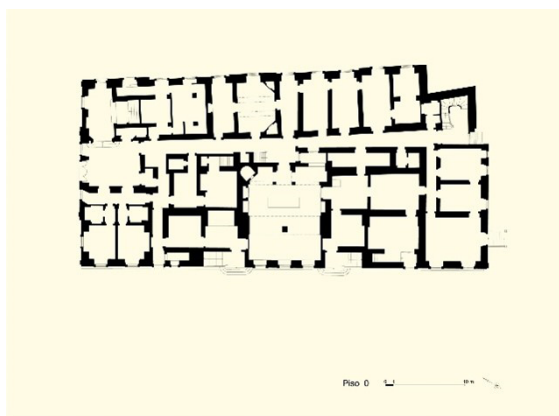
Um dos elementos mais originais deste projeto é, sem dúvida, o pequeno andar em ático que se inscreve no entablamento, onde se abrem um conjunto de pequenos óculos retangulares num largo friso de delicado desenho. Com grande impacto estético, este ático confere à arquitetura uma maior escala estabelecendo, por outro lado, uma importante ligação com o antigo corpo norte da quinta, conferindo uma nova unidade e coerência a todo o conjunto arquitetónico.

Na realidade, a sequência uniforme das onze janelas de sacada do antigo corpo norte permanece, transparecendo uma lógica seiscentista que vemos manifestar-se numa grande generalidade dos palácios deste período. Assegurando uma certa atualização desta fachada é, porém, introduzido um sistema de largas pilastras em silharia fendida que conferem um desenho e composição mais dinâmica. Neste rejuvenescimento, é induzida uma nova centralidade ao desenho da fachada, com um pano de entrada rematado por frontão ladeado por dois panos de cada lado. Respeitando a antiga sequência de janelas, o pano central manifesta-se, porém, de forma tímida que permanece relativamente monótona face à exuberância da fachada sobre os jardins (figs. 7 a 9).

O programa de distribuição interior

Como temos vindo a salientar, no projeto de Bartolomeu Quintela toda a ala norte da quinta, correndo ao longo da estrada da Luz, foi mantida na sua estrutura com pequenas alterações. Podemos comprovar este facto através da análise da planta do edifício, onde a ala norte e a ala sul apresentam geometrias e esquemas de composição muito diferentes. A ala ou corpo voltado a norte apresenta uma geometria pouco regular e assimétrica, com um esquema compositivo de tendência aditiva em contraponto com a ala sul que apresenta um desenho muito ortogonal, marcado por composição unitária e centralizada. Com o novo projeto as duas alas articulam-se entre si pela inclusão de um grande corredor que, tanto no piso térreo como no piso nobre, estabelece um eixo central de circulações, dotando o projeto de uma notória racionalidade pouco comum na época (figs. 10 a 13).

Tal como na arquitetura, o programa interior concebido por Bartolomeu Quintela vai não só adaptar como articular o antigo corpo virado a norte com o corpo sul virado aos jardins, estabelecendo, no entanto, uma nova estrutura mais adaptada às normas e regras de representação e vivência dos interiores de uma grande casa dos finais do século XVIII. Neste sentido Bartolomeu Quintela mantém, ao nível do piso nobre do corpo norte, a sequência tradicional de compartimentos que se estabeleciam a partir das escadarias nobres. Esta sucessão, que vemos repetir-se em plantas antigas dos séculos XVII e XVIII, corresponde, na nossa interpretação, às funções da “sala vaga, primeira antecâmara e segunda antecâmara”. Esta clara adaptação do novo programa às estruturas preexistentes explica o desenho invulgar, ou mesmo único, da escadaria nobre do Palácio das Laranjeiras. Como quinta de recreio do



Figuras 10 e 11 - Planta do piso térreo e planta do piso nobre da Quinta das Laranjeiras.



Figuras 12 e 13 - Patamar de entrada e escadarias nobres da Quinta das Laranjeiras, fotografias de José Vicente, 2023.

século XVI, a casa teria uma estrutura de escadas exteriores com alpendre no piso nobre⁵ ou escadas integradas na entrada, mas sem o aparato das escadarias barrocas⁶.

Da nossa análise, Bartolomeu Quintela conserva a antiga estrutura da entrada, na época designada como saguão, abrindo, no meio da antiga grande sala do piso nobre, um comprido lance de escadas, optando por uma solução a todos os níveis pouco comum. Só como reaproveitamento da antiga estrutura da casa é que se explica esta solução, com uma galeria que envolve, de cada lado, o lance das escadas, sem a grandeza e dinâmica dos palácios barrocos do século XVIII. A criação deste núcleo de escadas vai possibilitar manter os três antigos compartimentos que se estendiam no piso nobre sobre a estrada da Luz. Esta nova estrutura vai permitir assim a implantação da “salla Vaga” (ou Sala de Espera) na sequência das escadas nobres dando, por outro lado, acesso a duas antecâmaras, onde se distribuíam as visitas de acordo com as normas vigentes ao longo dos séculos XVII e XVIII. Vemos estas normas referidas pelo arquiteto José Manuel Carvalho Negreiros, na sua definição do programa de casa para um titular, ao referir: “Hum grande vestíbulo no cimo da escada principal para os lacaios com bancos. Primeira sala para esperarem as pessoas mecânicas, segunda sala para esperarem os nobilitados” (NEGREIROS, s.d., 90-94.).

Voltando à sequência da casa das escadas, da sala vaga e das duas antecâmaras, todo este conjunto articula-se entre si por grandes portas centrais ocupando, no essencial, o antigo corpo norte que se desenha sobre a estrada da Luz. Em clara conjugação com o corredor central, na ala sul vão localizar-se um conjunto de novos espaços com ligação privilegiada ao grande terraço e aos jardins. Nesta sequência, marcada em cada extremo por um pequeno torreão, destaca-se ao centro um compartimento octogonal que pelas suas características, não só funcionais como simbólicas, corresponde à “sala grande, também designada por sala principal”⁷.

Nas suas funções e significado, este espaço parece um desdobramento da antiga “salla” ou “salla grande”, que assumia ao longo dos séculos XV e XVI várias funções nas vivências do dia-a-dia, estruturando-se como um grande espaço situado junto da entrada, como ainda podemos observar na Sala dos Cisnes do Palácio de Sintra. Acompanhando uma maior racionalização da casa senhorial, as antigas funções polifuncionais da sala desdobram-se em vários espaços autonomizados, dando origem à *sala vaga* ou sala de espera, à sala de visitas ou sala grande.

A confirmar a sua relevância no programa geral dos interiores, o tema de decoração é a Apoteose de Psique, que vemos no medalhão central do teto. Como referimos anteriormente, Cyrillo fez uma

5 Entre os exemplos mais emblemáticos desta solução podemos referir a Quinta da Bacalhoa, Paço de Águas de Peixe, Paço da Sempre Noiva em Arraiolos ou o Paço dos Condes de Basto, em Évora

6 A solução de quintas ou paços do século XVI ou XVII com escadas interiores integradas na sequência da entrada, é muito mais rara, embora seja possível encontrar alguns exemplos como o Palácio dos duques de Bragança em Vila Viçosa, a Casa dos Melo Alvim em Viana, dos Matos Azambuja em Vila Viçosa.

7 Evitamos usar os termos salão ou salão de baile que remetem para estruturas e formas de habitar românticas associadas ao século XIX.

proposta para a pintura do teto desta sala, com o tema de *O Sacrifício de Ifigénia*, anotando na legenda do desenho, de forma significativa, “Casa Grande das Laranjeiras”.

Em ligação à sala grande e com acesso ao terraço voltado ao jardim, segue-se a casa de jantar que reconhecemos nos temas decorativos das pinturas e dos estuques, com cenas de caça nos medallhões do teto. Como compartimento autonomizado nos interiores portugueses, a casa de jantar surge em meados do século XVIII. Testemunho de uma abertura da casa senhorial à vida social, o aparecimento progressivo de um espaço individualizado para refeições, na sequência das salas do piso nobre, faz desaparecer uma velha tradição medieval, que perdurou pelos séculos XVI e XVII, onde as refeições eram tomadas em espaços diversos, variando conforme as circunstâncias. Das plantas antigas com nomenclatura dos interiores, com referência explícita à “caza de jantar”, podemos referir a planta do palácio de D. António Rolim de Moura, em Barcelos, no Brasil (BNP, Iconografia, Des. 202a). No período do conde de Burnay este espaço passa a funcionar como sala de jantar, acompanhando as transformações dos interiores operadas no século XIX, que dão progressivamente maior importância a este espaço.

Numa lógica de distribuição interior, os dois torreões que se destacam na fachada sul correspondem ao que em outros palácios vemos designado como *quarto*, termo que correspondia, não a um compartimento, mas a uma espécie de apartamento da casa. Bluteau, nos inícios do século XVIII, faz uma definição muito sucinta ao mencionar: “quarto de edifício de hua casa grande com serventia separada” (BLUTEAU, 1712, vol. VII, 27). Em inventários vemos a denominação de “quarto alto” ou “quarto baixo” ou ainda de forma mais personalizada como “quarto do conde ou quarto da dona da casa”. Entre os séculos XVI e XVIII, sobretudo na alta nobreza e em grandes palácios, observamos a formação de um conjunto de espaços adstritos ao dono da casa, claramente separados de um outro conjunto de espaços, por sua vez, vinculados à dona da casa. Cada um destes quartos tinha um compartimento nuclear, a camara, ou camara de dormir o que hoje chamamos quarto. No Palácio das Laranjeiras estes dois compartimentos destacam-se, em cada um dos torreões, pela decoração dos seus tetos.

No torreão poente, claramente masculino, o teto recebe uma pintura de tema amoroso e de pendor sensual aqui representado por Pã tentando seduzir Náíade. No caso da câmara de dormir da dona da casa vemos surgir uma cena de cariz igualmente amorosa e sensual com o *Rapto da Europa*, onde Zeus se disfarça de touro para que a sua ciumenta mulher Hera não suspeite das suas intenções. Junto de cada uma destes quartos associam-se normalmente um conjunto de pequenos compartimentos de apoio à vida privada destas personagens. O programa e funções destes espaços é, porém, variável correspondendo normalmente a espaços de vestir, mas por vezes para receber em privado. Mateus do Couto no seu Tratado de Arquitetura, sobre “o quarto do dono da caza”, afirma “que também terá sua saleta; hum par de guardarroupas, hũa caza para escreuer, outra para livros e papeis; hum camarim, ou hũa alcoba para dormir quando for necessario; hũa caza para fato” (COUTO, 1631, BNP, Reservados, COTA: COD 946//1, 55). Mais tarde, e já nos finais do século XVIII, o arquitecto José Manuel Carvalho

Negreiros, na sua definição do programa de casa nobre, não faz referência explícita aos apartamentos reservados ao feminino, fazendo, no entanto, tal como Mateus do Couto, uma descrição da zona reservado ao dono da casa, escrevendo: “e para o dono da casa os seguintes antecâmara, gabinete, caza para a livraria, outra para arquivo, outra grande para guarda roupa, e outra para despejos com chaminé” (NEGREIROS, *op. cit.*, ff. 90 a 94).

As *Memórias do Conde de Povolide* dão-nos um programa mais simples descrevendo que na sua casa o quarto da condessa era composto por: “uma saleta, duas antecâmaras, a câmara e o camarim onde se poz o toucador” (ANTT, *Arquivo da Casa dos Condes de Povolide, Memórias do 1º Conde de Povolide*, Vol. I, n.º 13). No caso concreto do Palácio das Laranjeiras, perto da câmara de dormir do dono da casa situa-se um compartimento que pela sua situação pensamos ser o gabinete. Os dois compartimentos junto da camara de dormir do dono da casa sugerem, pelas pinturas do teto, tratarem-se de dois camarins com funções variáveis, mas de significado social.

Voltando ao piso térreo, constatamos que este piso assegurava um vasto conjunto de funções relacionada com serviços de apoio à casa; tende a organizar-se fundamentalmente em três zonas, que, embora entrecruzando-se, adquirem uma certa autonomia em termos de programa distributivo. A cozinha organizava-se com a despensa, forno e casa das massas, demarcando-se do conjunto pelas suas maiores proporções e melhores acabamentos. Como precaução contra os incêndios, as cozinhas eram normalmente abobadadas, sendo frequentemente azulejadas. No nosso caso a cozinha surge como um espaço amplo de grandes dimensões, com uma tradicional mesa de pedra ao centro apresentando afinidades em escala e acabamentos com a cozinha do Palácio Porto Côvo. No século XVIII, nas grandes casas, junto da cozinha situava-se um compartimento para o cozinheiro, como vemos assinalado em legenda, tanto no piso térreo do palácio de D. Rolim de Moura, em Barcelos, no Brasil, como no projeto do Palácio Marialva, às Portas de Santa Catarina, em Lisboa, assinado por Eugénio dos Santos. No nosso caso pensamos que estes compartimentos se encontram junto da cozinha. Nos círculos da alta nobreza, desde a Idade Média que na envolvente da cozinha encontramos a referência a *ucharia*, ou *oucharia*, que correspondia à despensa.

Articulado com a cozinha (figs. 14 e 15), mas com uma clara autonomia, situa-se o conjunto de compartimentos referidos genericamente como *logeas*. Estes espaços serviam para guardar uma grande variedade de produtos agrícolas, tais como azeite, vinho, cereais, frutas que, colhidos durante os meses de Verão e preparados nos meses do Outono, eram consumidos lentamente ao longo do Inverno, necessitando de lugares adequados para a sua boa conservação. Bluteau, no seu *Vocabulário*, indica algumas variantes semânticas para esta palavra. Se refere que se trata de uma “officina em que se vende qualquer mercancia, também diz significar uma casa térrea que não é nobre” (BLUTEAU, *op. cit.*, Tomo V., 175). No caso das Laranjeiras estas *logeas* situavam-se, de forma clara, no antigo corpo norte que se abria sobre a estrada da Luz.



Figura 14 - Vista interior da cozinha do palácio.

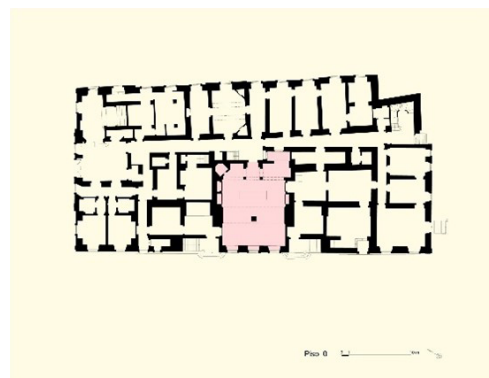


Figura 15 - Planta do piso térreo destacando-se a rosa a cozinha ao centro do programa distributivo.

Conforme a grandeza da casa, alguns destes espaços ganhavam uma designação particular relacionada com as suas funções e características específicas, tomando, por exemplo, o nome de lagar, adega, celeiro ou atafona, este último correspondendo a um compartimento onde era realizada a moagem de farinha. Além de produtos para a alimentação as *logeas* serviam para outros e variados fins, como para lenha, guarda de aves e oficina.

Pelo seu carácter polifuncional, as *logeas* serviam também para albergar criados. Em meados do século XVIII, o projeto do piso térreo do palácio Marialva apresenta várias *logeas* cuja legenda referia como: “cazas de criados graves que se desdobram com os entressolhos”. Junto vemos, ainda, uma segunda sequência de *logeas* legendadas como: “cazas de aluguel com entressolhos por cima”.

Até ao século XVIII, muitas das *logeas* com porta para a rua eram frequentemente alugadas, constituindo um apoio para a manutenção da casa. Mencionadas nos inventários, como *logeas de aluguel*, vemo-las claramente assinaladas na legenda do projeto do Palácio Marialva, situado junto às portas de Santa Catarina, em desenho assinado por Eugénio dos Santos⁸.

8 Museu da Cidade, Des. 0985, Lisboa.





CAPÍTULO II

O PALÁCIO DAS LARANJEIRAS

Margarida Elias
(IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)

O Palácio no tempo do primeiro barão de Quintela

Sendo a origem da Quinta das Laranjeiras tratada noutro capítulo, importa lembrar que nos *Livros das Décimas* (1764)¹ a propriedade foi registada no nome dos condes de São Lourenço, descrevendo-se a parte construída como “hua logea no Pateo, e duas logeas p^a a Rua com seus sobrados por cima (arruinados)”. Estas casas, que talvez estejam na origem da implantação do futuro palácio, possivelmente estavam arruinadas devido ao Terramoto de 1755. Em 1777, a quinta passou a pertencer ao Dr. António de Azevedo Coutinho (1703-1776), por compra aos Condes de São Lourenço, D. António Maria César de Mello e Silva (1743-1805), e sua mulher D. Joaquina de Menezes (1744-1783). Na escritura de venda, com data de 30 de abril, estão descritas “Cazas Nobres com varias officinas a ellas pertencentes, com seu Pateo de entrada” (ANTT/7^o Cartório Notarial de Lisboa, Of. ° A, Livros de Notas, Cx. 98, Liv. 594, ff. 36v-38). A propriedade foi depois adquirida pelo Desembargador Luís Rebelo Quintela em 7 de outubro de 1779, por compra ao Dr. Francisco de Azevedo Coutinho (1744-1814). Este faleceu em 1782, tendo nomeado Joaquim Pedro Quintela (1748-1817), seu sobrinho, como herdeiro.

A construção da casa palaciana terá ocorrido entre 1782 e 1785. Corroborando esta cronologia, num documento datado de 1783, lê-se que Joaquim Pedro Quintela é possuidor de “hua quinta sita na Estrada de Luz, aonde chamaõ as Larangeiras, em q’ está fazendo huã Caza nobre, e de muito valor” (ANTT, *Desembargo do Paço*, Estremadura, Quintela-Laranjeiras, D. Vicente Sousa Coutinho, mç. 0220, doc. 010, 1783-1784).

¹ Agradecemos a Rui Mesquita Mendes a partilha da investigação.

O traçado do edifício deveu-se ao padre Bartolomeu Quintela (f. 1785), também tio de Joaquim Pedro Quintela, membro da Congregação do Oratório, instalada no Convento das Necessidades (CORREIA, 2021, 41-42). Cyrillo Volkmar Machado refere esta autoria do seguinte modo: “(...) Joaquim Pedro Quintela fez o seu palacio nas Laranjeiras debaixo da direcção de seu tio o Padre Bartholomeu Quintela da Congregação do Oratorio (...)” (MACHADO, 1823, 272).

Segundo a *Memoria das Pessoas, que entrarão no Noviciado da Congregação do Oratorio de Lisboa*, Bartolomeu Quintela entrou nesta instituição em 23 de janeiro de 1748 (Biblioteca Nacional, Mç. 3, n.º 4, f. 7). No Arquivo Nacional da Torre do Tombo, existe um *Auto de Justificação de Joaquim Pedro Quintela, Cavaleiro Professo da Ordem de Cristo, Homem de Negócios da Corte, Herdeiro do Padre Bartolomeu Vicente Quintela, da Congregação do Oratório de São Filipe Neri*, onde se descobre alguma informação, nomeadamente que era secular da Congregação. O documento inclui um testamento, cuja “Aprovação” diz: “sitio das Laranjeiras, em a estrada da Luz, suburbio da cidade de Lisboa, na Quinta em que assiste o reverendo Padre Bartholomeu Quintella Congregado da Congregação do Oratorio desta Corte”. Entre as testemunhas estão: Luís José Vieira, mestre pedreiro, morador na rua direita da Pampulha; José António da Cruz, oficial de azulejador, morador na rua da Belavista, freguesia da Lapa e Venâncio José de Araújo, oficial de canteiro, morador na Estrada da Luz (ff. 6v-7).

A abertura do testamento fez-se pela primeira vez em 2 de setembro de 1785, por José Bernardo de Amaral, Prior da Patriarcal Igreja de São Sebastião da Pedreira. No f. 10 lê-se que Bartolomeu Quintela faleceu nessa data (ANTT, *Conselho da Fazenda*, Justificações do Reino, Letra J, Mç. 27, n.º 31), o que é confirmado por um documento da Congregação do Oratório (ANTT, *Congregação do Oratório de Lisboa*, Casa do Espírito Santo de Lisboa, liv. 9)². O documento transcrito dá a entender que em 1785 estavam a realizar-se obras nas Laranjeiras, visto que entre as testemunhas do testamento se contavam um pedreiro, um azulejador e um canteiro. Data de 1787 uma petição a solicitar a licença para murar a quinta: “Diz Joaquim Pedro Quintella, qu elle possui huma quinta nas Laranjeiras q’entesta com a estrada q’ vay de Lisboa para a Luz por huma parte e pela outra com a estrada de Lisboa para bemfica, por onde o Supplicante pertende murar a dita quinta (...)”. A vistoria realizou-se a 24 de maio desse ano, “no citio das Laranjeiras, freguezia de Sao Sebastiao da Pedreira, suburbio da Cidade de Lisboa, onde veio o Senado da Camara”. A quinta era descrita como: “cazas nobres, e quinta, a qual fazia frente para as duas estradas que vem da Cidade para Bemfica, e para o citio da Luz”. O Senado aprovou o requerimento, propondo que o muro, do lado da Estrada de Benfica, tivesse a “extensão” de “mil e cem palmos” (cerca de 242 metros), acrescentando “que por toda, e qualquer parte por onde se fabricasse o muro, se poderião assentar portões, e fazer janellas (...)” (AML, *Livro de cordeamentos de 1760-1789*, ff. 393 a 396v). Data de 1795 a edificação do Chafariz das Laranjeiras, obra de Honorato José Correia de Macedo e Sá (1754 - 1827) e Francisco Cangalhas (filho de João Ferreira Cangalhas) (ANDRADE, 1851, 186-187; VALE *et al.*, 1996-2007).

2 No f. 9, lê-se: “O Pe. Bartholomeu Quintella morreo em 2 de Setembro de 1785 pelas 7 e ½ horas da noite, jaz na Sep. N. 5».

Em 2 de novembro de 1787, o palácio foi visitado por William Beckford (1760-1784):

“O marquês quis por força mostrar-me o interior de uma deslumbrante e pomposa casa de campo, de um tal Quintela, rico negociante, e para lá nos dirigimos. Toda a frontaria é pintada de amarelo e vermelho, aos quadrados, e o jardim é uma coisa plana, morta e arenosa, tão cheia de urnas imensas e de obeliscos atarracados que parece um cemitério com as suas pedras sepulcra[sic]. Do que mais gostei, nas salas, foi dos soalhos, muito lisos e feitos com as melhores madeiras do Brasil. Era um prazer deslizar por cima deles. Gastaram-se grandes somas de dinheiro na construção deste edifício. As *varandas* são pavimentadas de mármore, os pátios cercados (?) de grades de ferro laboriosamente cinzeladas, e as paredes forradas de tafetás da Índia, cor de prata, e a abarrotar de delicadíssimas pinturas chinesas sobre vidro. As cadeiras, as camas e os sofás são os móveis mais elegantes que eu ainda vi em Portugal, mas a forma dos quartos é desagradável e as portas de proporções mesquinhas (...)” (BECKFORD, 2009, 162).

Devemos atentar no detalhe da frontaria “pintada de amarelo e vermelho, aos quadrados”, o que poderia corresponder ao estilo que se pode ver no Palácio dos Marqueses da Fronteira (em Benfca), a avaliar por uma gravura publicada n’*A Ilustração Portuguesa* (n.º 51, 5 de julho de 1886, 12).

Lembramos que data de 18 de junho de 1796 o decreto que aprova o Morgado do Farrobo; sendo de 23 de junho de 1801, a escritura de instituição desse morgado, cuja “Cabeça” era “a Grande Fazenda chamada do Farrobo”, junto de Vila Franca de Xira. Na instituição do Morgado já estava vinculada: “Huma Quinta com Casas Nobres, Jardim, e mais pertencas no sitio das Laranjeiras” no valor de “vinte e quatro contos de reis” (ANTT, *Morgado do Farrobo*, Livro 1 e Livro IV)³.

Recordemos também que, em 1801, Joaquim Pedro Quintela (primeiro Barão de Quintela desde 1805) casara com Maria Joaquina de Saldanha (n. 1774), neta do primeiro duque de Lafões, D. Pedro de Bragança (1718-1761). A 11 de dezembro, nascia o filho Joaquim Pedro Quintela, futuro conde de Farrobo – sendo que ainda antes do casamento nascera Maria Gertrudes (1797-1824). Igualmente anterior é o nascimento de outra filha de Joaquim Pedro Quintela, Joaquina Rosa Quintela (1793-1823). Em 1803, nasceu Inácio Quintela, que foi batizado no Oratório da Quinta das Laranjeiras (a 10 de outubro desse ano), mas que não terá atingido a idade adulta (SILVESTRE, 2012, Vol. I, 17). O referido oratório seria um espaço privado, do qual há um aviso do registo do breve, com data de 1787 (AHPL, mç. 749, f. 107, 21-2-1787)⁴.

Em 1811, procurando ligar os filhos à nobreza de sangue, o barão de Quintela assinou com a Casa de Cunha, um duplo enlace, da filha Maria Gertrudes com José Maria Vasques da Cunha, quarto Conde da Cunha (1793-1867); do filho Joaquim (segundo barão de Quintela) com Ana Mafalda da Cunha (1799-1840). O primeiro casamento realizou-se em 1814, mas o segundo não se chegou a concretizar, falecendo o primeiro barão de Quintela em 1 de outubro de 1817.

3 No Livro IV vem descrita a «Quinta denominada de Santo Antonio no Sitio das Laranjeiras».

4 “Breve de Oratorio na Corte e Campo com Avizo a favor de Joaquim Pedro Quintella, Cavaleiro Professo da Ordem de Christo = Pessoa que vive à Ley da Nobreza”. Informação gentilmente cedida por Rui Mendes.

Em 26 de maio de 1819, o segundo barão decidiu, contra a vontade de sua irmã, casar-se com Maria Carlota Lodi (1798-1867), filha do empresário do Teatro de S. Carlos, Francesco Antonio Lodi (n. c. 1750) (cf. SILVESTRE, 2012, vol. I, 18). Deste casamento teve sete filhos, três dos quais nascidos nas Laranjeiras: Maria Joaquina (1819-1849), em 20 de outubro de 1819 (ANTT, *Paróquia de São Sebastião da Pedreira*, Livro de Registo de Baptismos (1817-1825), f. 74 v)⁵, Joaquim Pedro Quintela (1823-1882), em 18 de Maio de 1823 (*Idem*, f. 177 v)⁶, e Maria Ana (1825-1859), em 3 de maio de 1825 (*Ibidem*, f. 251v)⁷.

O palácio no tempo do primeiro conde de Farrobo

Joaquim Pedro Quintela, segundo barão de Quintela, tomando posse da herança paterna, promoveu no palácio os “melhoramentos e embelezamentos que, pelo fausto e bom gosto, deram brado em Lisboa durante meio século” (ARAÚJO, 1946, 51), sendo a primeira festa realizada em 22 de outubro de 1820 (NORONHA, 1945, 34). Contudo, a guerra civil que opôs liberais e absolutistas acabou por ter um impacto significativo na vida de Quintela e, consequentemente, na história do palácio. Aqui será de recordar que o segundo barão de Quintela, em 1831, recusou-se a contribuir com o empréstimo forçado determinado pelo governo de D. Miguel (1802-1866), optando por declarar-se liberal, concedendo um empréstimo de 50 mil libras à causa de D. Pedro IV (1798-1834), tendo como caução a futura concessão do contrato do tabaco (PEDREIRA, 2005, 96). Esta opção política foi determinante, não só porque seria benéfica em termos financeiros, como estaria na base de ter recebido o título de conde de Farrobo, em 4 de abril de 1833 (dia de aniversário de D. Maria II).

Após a instituição da Monarquia Constitucional, Joaquim Pedro Quintela, agora conde de Farrobo, deu continuidade aos melhoramentos no Palácio das Laranjeiras e seus jardins. Entre os artistas que colaboraram na decoração do palácio estava o pintor António Manuel da Fonseca (1796-1890), que já nos anos vinte concebera pinturas para o Palácio da Rua do Alecrim, e que Quintela apoiara numa viagem de estudo à Itália (1826-1834). Importa aqui referir o Teatro das Laranjeiras, que já fora edificado em 1820, antes das Lutas Liberais, que, em 1833, foi beneficiado com a instalação de iluminação a gás, que se estendeu igualmente ao palácio. Acresce que, em 1847, começou a ser usada a “iluminação a gaz extrahido do carvão de pedra portuguez, pelo novo methodo de msr. Detry, no magnifico palacio, Theatro e quinta de S. Ex.a o Conde de Farrobo, ás Larangeiras” (*Diário do Governo*, n.º 124, 27 de maio de 1847, 3)⁸.

5 No registo de batismo, realizado no dia 29 de outubro de 1819, diz-se que este sacramento se fez “nesta Parochial de São Sebastião da Pedreira na Quinta das Larangeiras em morada do Morgado do Farrobo, no oratorio da referida casa (...)”.

6 No registo de batismo, realizado no dia 12 de junho de 1823, diz-se que este sacramento se fez “nesta Parochial Igreja de São Sebastião da Pedreira, na Quinta das Larangeiras, Palacio do Illmo. Barão de Quintella (...)”.

7 No registo de batismo, realizado no dia 31 de maio de 1825, diz-se que este sacramento se fez “nesta Paroquial Igreja de S. Sebastião da Pedreira, às Larangeiras, no Oratorio das cazas do Ill.mo Barão de Quintela (...)”.

8 Informação gentilmente cedida por Rui Mendes.

O conjunto da quinta, incluindo as três vertentes de casa nobre, teatro e jardim eram referidos num *Guia de Viajantes em Lisboa e suas visinhanças* de 1845. Para a época, relembramos um artigo do *Semanario Pintoresco Español*, de 27 de janeiro de 1856:

“Viniendo de Bemfica á Lisboa se pasa por *Quintella*, á la que llaman tambien *Las Laranjeiras*; y es la posesion magnífica de su especie que admiran los extranjeros, cuando recorren las frondosas campiñas de la metrópoli lusitana. Se ve á la izquierda del camino una gran puerta de entrada con verja de hierro, la cual flanquean dos baluartes que sostienen la coronacion del frontispicio y en ella una Q colosal, emblema del titulo del fundador y tambien de la quinta. (...) Pero lo que muestra mejor la opulencia y el refinado gusto del propietario es el hermoso palacio donde habita cuando reside en la quinta, los salones de baile y descanso donde ofrece placeres continuos á sus numerosos amigos, y mas que todo el precioso teatro (...)” (CORTE, 1856, 27).

Desde meados do século XIX, por vicissitudes várias em grande medida relacionadas com um processo legal relativo ao Contrato do Tabaco, a fortuna do conde de Farrobo entrou em decadência (cf. ALVES-CAETANO, 2020). Para a história do Palácio das Laranjeiras, o primeiro grande golpe foi dado a 9 de setembro de 1862, quando um incêndio destruiu o teatro. Ainda se procurou proceder à reconstrução⁹ e os trabalhos ter-se-ão estendido igualmente ao palácio, visto que em 1863, quando Inácio de Vilhena Barbosa (1811-1890) escreveu sobre este lugar, o edifício estava em obras, razão pela qual a gravura que foi publicada no *Arquivo Pitoresco* dizia apenas respeito ao jardim: “Não juntâmos a esta noticia uma vista d’este palácio porque o estado das obras, que n’elle se fazem no presente, obstem a que se possa tirar um desenho com perfeição”.

Na sua descrição, Vilhena Barbosa dizia: “no palacio, cujas salas são decoradas com gosto e magnificencia, existe uma boa collecção de quadros, de auctores nacionaes e estrangeiros, e outros objectos de arte” (BARBOSA, 1863, 81).

De uma descrição da Quinta, Palácio e Teatro das Laranjeiras, feita em 7 de março de 1866, a propósito da partilha de bens entre o conde de Farrobo e o seu filho herdeiro, iremos extrair as partes que respeitam ao Palácio:

“entrada para o Palacio, no vestiblo de entrada, escada de cantaria para o andar nobre e portas para o plano terreo que é devedido em vinte e tres casas, senda uma cosinha que é fechada de abobeda e arcos de canteria, duas grandes chaminés com arcos de escarção sobre penazios tambem de canteria e forno para assados, tem encanamento de agoa, que vem à referida cosinha, com torneiras de bronze, e na casa immediata forno para cozer pão, e no vestiblo mencionado, como dito fica a escada principal do Palacio que é de cantaria, e no cimo a gallaria circulada de gradeamento em roda, havendo portas para o andar nobre, que e devedido em vinte e duas casas inclusive Capella e casas de jantar que tem sahida para a varanda onde ha dois lances de escada para o jardim de cantaria, e bem assim o acrotério com vasos de marmore de Carrara, a agoa fortada é dividida em oito casas e varias acomodações para familia nos vaões dos madeiramentos, tem saguoes para luz e ventillação e cor-

⁹ Na revista *Ilustração*, no número de 1 de abril de 1928, conta-se que o restauro não chegou a ser concluído: «em 1862 (...) ardeu o teatro e não foi ainda restaurado».

redores para serventia de todo o palacio e ao lado do sul há um prolongo de casas que tem porta de comunicação para o palacio, no segundo andar, tem duas casas, e no primeiro cinco casas proprias para hospedes, e nas lojas para creados (...)” (ANTT, *Registo Notarial de Lisboa*, 12.º Cartório, Of. B, Tab. João Baptista Ferreira, Documentos dos Livros de Notas, Cx. 38, Mç 68, 12 de Agosto de 1868)¹⁰.

Este documento tem dois pontos que importa realçar: por um lado, a referência à capela no andar nobre, e nenhuma referência a esta dependência no piso térreo, o que nos leva a pensar que a capela não era a atual no piso térreo, sendo talvez a sala com cúpula oitavada, ao lado do quarto do Conde de Farrobo. Por outro, é de notar na alusão à “casa de jantar que tem sahida para a varanda” correspondendo a uma das salas voltadas ao terraço.

A 23 de julho de 1867, morreu a condessa D. Maria Carlota Lodi. Em 7 de fevereiro de 1869, o conde de Farrobo casou D. Madalena Pignault (c. 1833-1899)¹¹, natural de Nièvre (França) e que fora cantora lírica. Tratou-se da regularização da situação, pois os noivos tinham quatro filhos: Joaquim, Maria, Júlio e Carlos. Deste casamento foi testemunha o primeiro marquês da Ribeira Grande, D. Francisco Gonçalves Zarco da Câmara (1819-1872), “grande amigo de Joaquim Pedro do Farrobo” (SILVESTRE, 2012, Vol. I, 21).

Quanto à Quinta das Laranjeiras, perante a situação financeira cada vez mais difícil, ela foi sendo hipotecada ou dada como garantia em vários contratos. Em 11 de agosto de 1868, o Conde de Farrobo fez um contrato com o arquiteto Achilles Rambois (1810-1882), para reconstrução do teatro. Nesse contrato, a Quinta foi dada como garantia do pagamento (ANTT, *Arquivo Burnay*, Administração Patrimonial, Documentos relativos à Quinta das Laranjeiras, cx. 60, Docs. 8, 9 e 10, 11 de abril de 1877; Ver também: ANTT, *12.º Cartório Notarial de Lisboa*, Of. ° B, Livros de Notas, Cx. 65, Liv. 325, ff. 89-90v). Em 26 de julho de 1869, o Conde fez um contrato com Francisco Elias Reiganha, merceeiro, que lhe emprestou 10 contos de réis, tendo como hipoteca a Quinta e Palácio das Laranjeiras (ANTT, *Registo Notarial de Lisboa*, 12.º Cartório, Of. B, Tab. João Baptista Ferreira, Cx. 66, LN 330, 1869, f. 72/73). Em 6 de Setembro de 1869, outra hipoteca da Quinta das Laranjeiras para pagar os brilhantes do dote de Magdalena Pignault, usados para uma viagem de tratamentos de saúde do Conde de Farrobo, em França (*Idem*, Cx. 67, LN 331, 1869, ff. 46 e 47; ALVES-CAETANO, 2020, 393-395). O conde faleceu pouco depois, em 24 de setembro de 1869, no Palácio da Rua do Alecrim.

Do tempo do duque de Abrantes y Liñares até ao do conde de Burnay

Em 29 de março de 1870, foram leiloados os móveis e o restante recheio do Palácio das Laranjeiras (SILVESTRE, 2012, Vol. I, 110), que constavam de “quadros, lustres de crystal, bilhar, cadeiras, sofá, mesas, armários, mesa de casa de jantar e aparadores, e outros objectos” (*Diário do Governo*, n.º 95,

¹⁰ Informação gentilmente cedida por Rui Mendes.

¹¹ Faleceu em 2 de janeiro de 1899, na Freguesia de São Sebastião da Pedreira, morando no Largo da Palhavã.

de 30 de abril de 1870, 4)¹². Em 1871, fez-se um auto de penhora da Quinta, que foi vendida em hasta pública. Em 20 de janeiro de 1872, no *Diário do Governo*, pode ler-se o anúncio da venda onde se faz uma descrição dos diferentes espaços, semelhante à que fora feita na altura da partilha com o filho segundo conde de Farrobo.

A Quinta foi adquirida, em 1874, pelo duque de Abrantes y Liñares, Manuel de Carvajal y Gutiérrez de la Concha (1868-1902), que era residente em Madrid (ANTT, *Arquivo Burnay*, Administração Patrimonial, Documentos relativos à Quinta das Laranjeiras, cx. 60, Doc. 2, «Título da Quinta e Palacio das Laranjeiras e Olival anexo», 1874). Nesta época fizeram-se algumas obras de restauro, pelo que depreendemos de uma notícia do jornal *La Correspondencia de España* (de 19 de fevereiro de 1875):

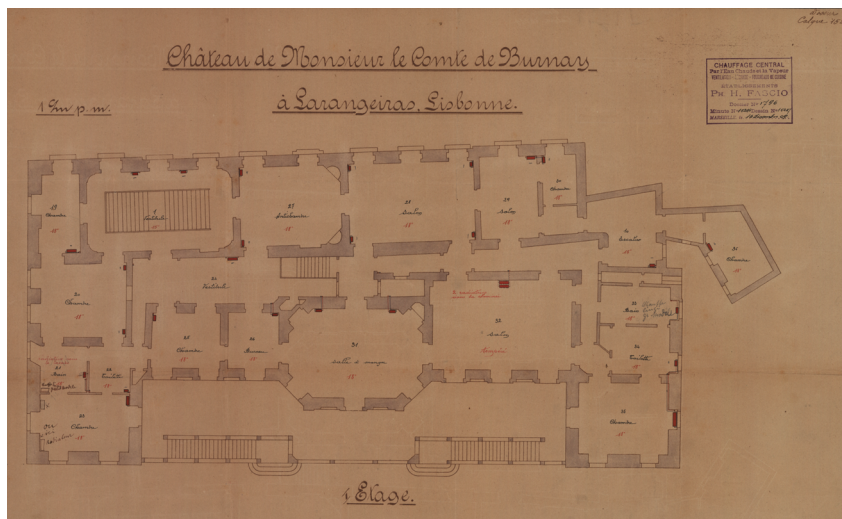
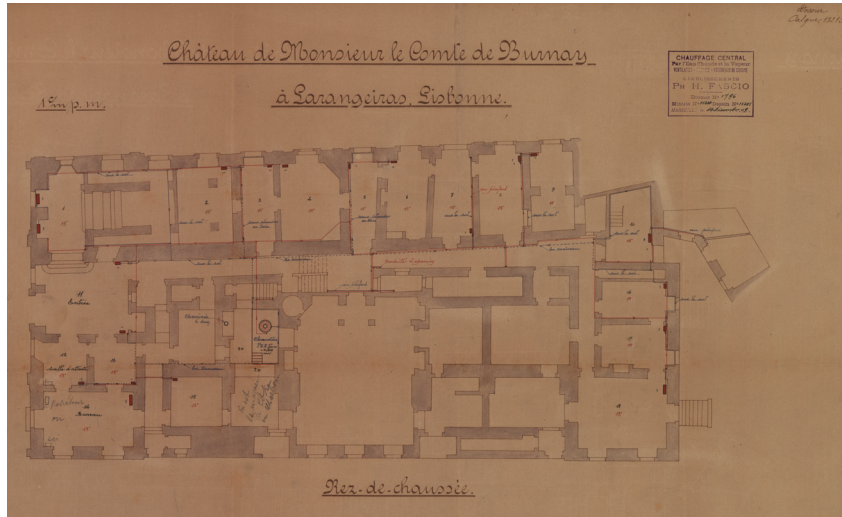
“Los periódicos portugueses y en especialidad el *Diario del Comercio* de Lisboa hace los mayores elogios de la sua uosidad, gasto y desprendimiento con que el señor duque de Abrantes ha restaurado su deliciosa mansion en Portugal, la quinta de las Larangeiras (...). Entre las mejores obras ya hechas, figuran las caballerizas y el grandioso guadarnés, recientemente construidos. Estas obras, unidas á las reparaciones del palacio, han (...) más de 2000 duros (...)”.

Em 11 de abril de 1877, a Quinta passou para o comendador José Pereira Soares (c.1828-1899 (ANTT, *Paróquia de São Sebastião da Pedreira*, Livro de Registo de Óbitos (1899), ff. 19-19 v)), residente no Rio de Janeiro (ANTT, *Arquivo Burnay*, Administração Patrimonial, Documentos relativos à Quinta das Laranjeiras, cx. 60, Doc. 2, «Título da Quinta e Palacio das Laranjeiras e Olival anexo», 1874). O mesmo comprou depois as propriedades anexas da Quinta da Barbacena (1882) e da Mata das Águas Boas (1899). Segundo Tinop: “As Laranjeiras fecharam, cerrou-se o templo das artes. E o seu novo proprietário [José Pereira Soares] mandou arrancar o lema que ornava o portão de ferro: *Otia Tutta...* (...) As musas fugiram espavoridas (...)” (1898, 116).

Em 30 de junho de 1903, a Quinta das Laranjeiras passou para o conde de Burnay (1838-1909)¹³, sendo grande parte do espaço da Quinta cedido para o Jardim Zoológico de Lisboa, inaugurado neste lugar em 1905. Nesta época, o palácio terá sofrido novas obras, sendo realizado pelo menos um projeto para instalação de aquecimento central, cujas plantas nos permitem hoje ver que o palácio não terá tido grandes transformações ao nível dos interiores. Nestes traçados é de notar a nomenclatura associada a cada espaço. No piso térreo, do lado direito do átrio, ficava um escritório (*Bureau*), antecedido por uma sala de espera. No piso nobre, a sala de jantar (*salle à manger*) situa-se na sala octogonal, com abertura para o jardim, ladeada por um segundo escritório (do lado Norte) e por um Salão (do lado sul) (figs. 1 e 2). Terá sido depois destas obras que foi criada a capela no piso térreo, onde se casou, em 6 de junho de 1916, Maria Josefina Amélia Burnay Pacheco (n. 1896), neta de Henrique Burnay, com Rafael Rugeroni (1895-1958) (AHPL, *Expediente de 1916*).

¹² Informação gentilmente cedida por Rui Mendes.

¹³ Na revista *Ilustração*, no número de 1 de abril de 1928, conta-se que o Palácio da Junqueira foi igualmente do duque de Abrantes antes de ser dos Burnay.

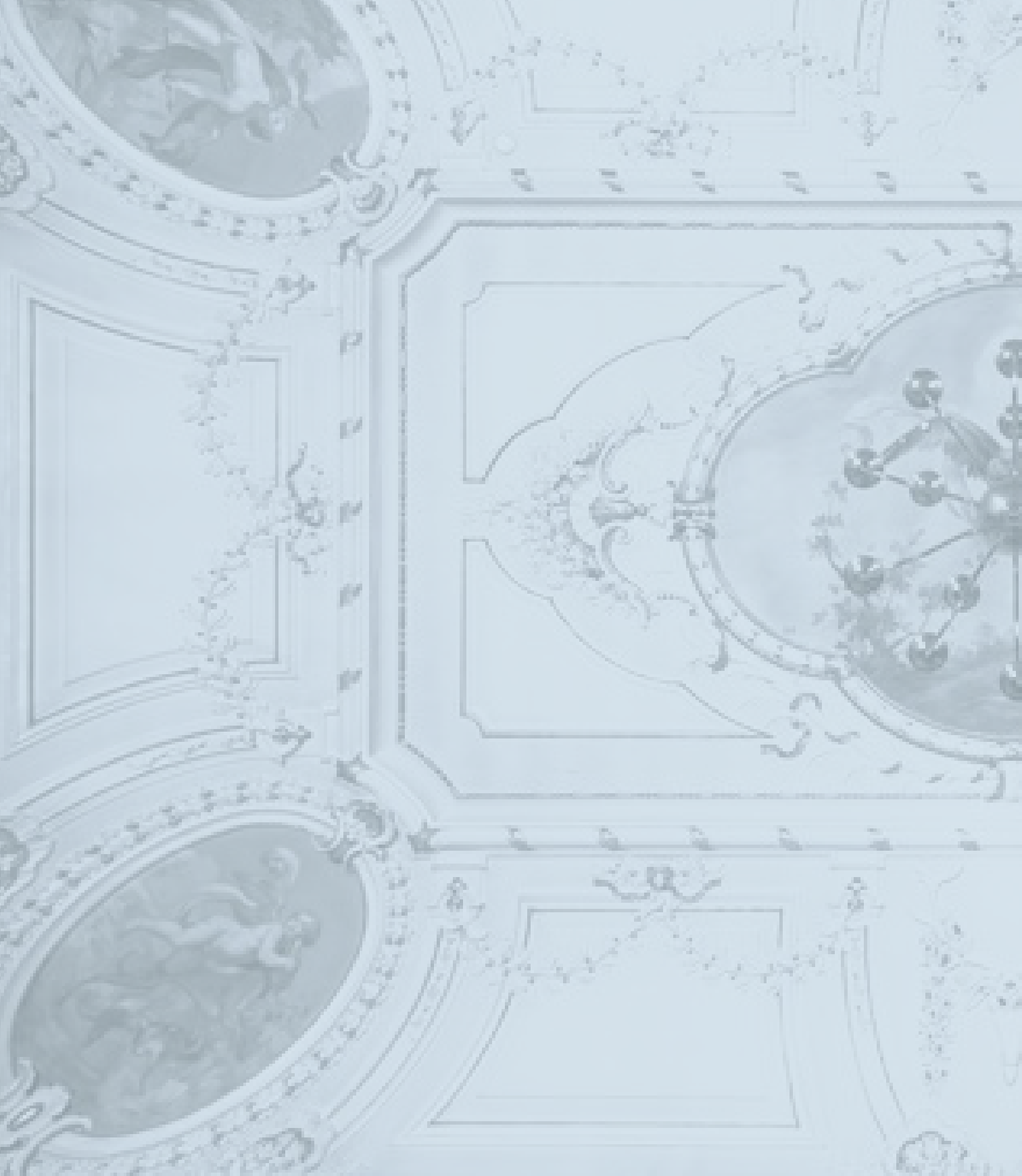


Figuras 1 e 2 - Château de monsieur le Comte de Burnay à Laranjeiras, Lisbonne. Rez-de-chaussée, Planta planimétrica de Chauffage Central par l'Eau Chaude et la Vapeur de Établissements Ph. H. Fascio, dossier n.º 1796, minute n.º, dessin n.º 15285, dossier calque n.º 15213, 16/12/1909, (ANTT, Arquivo Burnay, Actividade patrimonial, Propriedades rústicas e urbanas, Plantas planimétricas e topográficas, Palácio das Laranjeiras, pt. 1, doc. 1).

O palácio foi objeto de um artigo em três números na rubrica “A Casa Portuguesa” da revista *Ilustração*, publicado a 1 e 16 de abril e 1 de maio de 1928. As fotografias permitem aferir que desde então não existiram alterações significativas na arquitetura do edifício, mas que ocorreram, naturalmente, no ponto de vista decorativo, visto que a fachada sudoeste era ornamentada com estátuas de figuras clássicas sobre plintos, hoje retiradas. Idêntica circunstância ao nível dos interiores, como se observa, por exemplo, numa fotografia da antecâmara do lado nascente, cujos nichos também eram preenchidos com esculturas).

No ano de 1939, o Ministério do Ultramar adquiriu o palácio e os jardins mais próximos, que pertenciam aos Burnay. Segundo o testemunho de Norberto de Araújo, o palácio estava em obras em 1946 (ARAÚJO, 1946, 53 e 54). Em 1974, o edifício passou a ter Proteção de IIP (Imóvel de Interesse Público), pelo Decreto n.º 735/74, *Diário do Governo*, 1.ª série, n.º 297 de 21 dezembro. Nesse ano, fizeram-se obras diversas de beneficiação, trabalhos de conservação, alargamento do portão de acesso ao pátio, complementados com reparações nos estuques do teto¹⁴.

14 DGEMN, DSID – 001/011-1474 – TXT.00500199-00500200, “Palácio dos Condes de Farrobo - Lisboa. Obras de Conservação e Reparação”, 30 de julho de 1979.





CAPÍTULO III

PRIMÓRDIOS DO NEOCLÁSSICO NOS ESTUQUES DO PALÁCIO DAS LARANJEIRAS:

“O GOSTO DOS BELLOS ORNAMENTOS USADOS NO TEMPO DE AUGUSTO E DOS GREGOS”

Isabel Mendonça

Cyrillo Volkmar Machado, na sua conhecida *Colecção de Memórias*, publicada em 1823, referiu-se às mudanças de gosto na decoração dos interiores lisboetas que se verificaram em finais de Setecentos – a substituição dos ornamentos “Francezes e Alemães, cheios de tarjões, ornados com búzios, conxas, etc. e algumas ervas muito amarrotadas”, pelos “bellos ornamentos usados no tempo de Augusto e dos Gregos” (MACHADO, 1823, 272), ou seja, a suplantação do já estafado estilo rococó pelo inovador neoclássico.

Esta afirmação surgiu, sintomaticamente, nas páginas que Cyrillo dedicou aos estuques em relevo em Portugal e aos seus autores, provavelmente pela constatação da facilidade com que esta arte decorativa, pela extrema ductilidade dos seus materiais constituintes¹, se adaptou às mudanças do gosto e dos estilos (MENDONÇA, 2009, 15 e 16). Como exemplos desta mudança apontou os estuques dos dois palácios de Joaquim Pedro Quintela: o da rua do Alecrim, no centro de Lisboa, e o da quinta das Laranjeiras, na estrada da Luz, nos arredores da capital.

Segundo a *Colecção de Memórias*, na origem da nova linguagem decorativa terá estado o estuador suíço Giocondo Albertolli, professor de ornato da Academia de Belas Artes de Milão, também conhecida como Academia de Brera. A influência de Albertolli teria chegado a Portugal através do seu discípulo Félix Sala, um dos dois estucadores que trabalharam em ambos os palácios do futuro barão de Quintela sob as ordens do arquiteto amador padre Bartolomeu Quintela, tio do proprietário (MACHADO, 1823, 271 e 272).

1 O estuque é uma argamassa de cal, gesso, areia e água, a que se juntam vários aditivos para facilitar a modelação e a moldagem dos vários elementos em relevo da composição.

O padre Bartolomeu Quintela e os dois estucadores do palácio das Laranjeiras: João Paulo da Silva e Félix Sala

Na origem do novo palácio da quinta das Laranjeiras estiveram as casas nobres compradas a 7 de outubro de 1779 ao Dr. Francisco de Azevedo Coutinho pelo desembargador Luís Rebelo Quintela, irmão do padre Quintela, transmitidas três anos depois, em legado testamentário, ao sobrinho de ambos, Joaquim Pedro Quintela.

Luís Rebelo Quintela recebera, em finais de 1775, a enorme fortuna do seu irmão mais velho, Inácio Pedro Quintela, talvez o principal comerciante da praça de Lisboa no tempo do marquês de Pombal. No seu testamento, lavrado a 6 de novembro desse ano, Inácio Quintela deixara ainda, a cada um dos seus irmãos religiosos, “a quantia de cinquenta mil réis a cada hum, de Tença em cada hum anno, emquanto vivos forem”. Eram eles frei José de São Pedro Quintela, frei João de Santa Maria Quintela, frei António de São Caetano Quintela e o padre oratoriano Bartolomeu Vicente Quintela (ANTT, *Conselho da Fazenda*, Justificações do Reino, Letra L, mç. 7, nº 38).

A 23 de junho de 1785, sentindo a morte aproximar-se, por “padecer algumas molestias habituaes”, o padre Bartolomeu Quintela redigiu o seu testamento na quinta das Laranjeiras, onde então residia. Testemunharam o ato o canteiro Venâncio José de Araújo, o pedreiro Luís José Vieira e o azulejador José António da Cruz, mestres que provavelmente tinham trabalhado na obra do palácio. O padre Quintela viria a falecer pouco depois, a 2 de setembro do mesmo ano, na Real Casa de Nossa Senhora das Necessidades. O sobrinho Joaquim Pedro foi o seu herdeiro universal e testamentário, encarregado da execução das suas últimas vontades, nomeadamente o legado de uma parte da sua biblioteca ao padre oratoriano Bonifácio Ferrer (ANTT, *Conselho da Fazenda*, Justificações do Reino, Letra J, mç. 27, nº 31, e *Congregação do Oratório de Lisboa*, livro 9, ff. 12).

Nas suas *Memórias*, Cyrillo mencionou expressamente o nome dos dois estucadores que executaram os estuques do palácio das Laranjeiras: João Paulo da Silva e Félix Salla (MACHADO, 1823, 272). O que Cyrillo não referiu foi que os dois estucadores já tinham trabalhado juntos na decoração da Sala dos Serenins, a nova sala de música da Real Barraca, o paço construído no alto da Ajuda a seguir ao terramoto pelo arquiteto bolonhês Giovanni Carlo Bibiena, que resistiu incólume ao incêndio de 1794 (ABECASIS, 2009, 55-57, 165; BEUVINK, 2012, 172-179; BRAGA, 2021, 212; ALMEIDA, 2022). A obra de estuque, ainda de gosto rococó, teve lugar entre outubro e dezembro de 1783 e foi dirigida pelo estucador Paulo Botelho da Silva, que dez anos antes, em junho de 1773, recebera carta de mestre das mãos do diretor da Aula de Desenho e Estuque, o estucador ítalo-suíço Giovanni Maria Grossi, por se ter provado que já exercia a profissão antes da criação da Aula, em 1764². Na obra de estuque da Sala

2 A entrega da carta de mestre a Paulo Botelho da Silva foi contrariada por Grossi, que considerava fundamental “o estudo theorico daquela arte em Aula publica”. ANTT, *Real Fábrica das Sedas*, Livro 422, f. 187. Sobre a atividade do estucador suíço Giovanni Maria Grossi, cf. SILVA, 2005 e MENDONÇA, 2012, 2014a e 2014b.

dos Serenins participaram, além de Paulo Botelho da Silva, mais 29 estucadores, entre os quais seis mestres portugueses – Manuel José de Oliveira, Manuel Francisco (dos Santos), João Paulo da Silva, António Bernardino da Fonseca, Domingos Lourenço da Silva e Pedro José Figueira – e três mestres suíços –, Pedro Agostinho (Augustini) e João Batista Falcão (Falcone), há muito residentes em Lisboa³, e o recém-chegado Felício (Félix) Sala (ANTT, *Casa Real*, Cxs. 3127, 3129 e 3130)⁴.

Embora sem documentos que o comprovem, é bem possível que a participação de João Paulo da Silva e de Félix Sala na obra de estuques da Sala dos Serenins do paço da Ajuda tenha sido do conhecimento do padre Quintela, e tenha funcionado como uma “carta de referência” para a contratação dos dois estucadores para as obras dos palácios de Joaquim Pedro Quintela.

Ainda na *Colecção de Memórias*, Cyrillo referiu ter sido João Paulo da Silva quem realizou a maior parte dos estuques do palácio das Laranjeiras, “por desenhos do mesmo Padre [Quintela]”, tendo Félix Sala aparecido “já quasi no fim da obra”. “Discípulo do celebre Albertoli, Milanez, que renovou na Italia o gosto dos bellos ornamentos usados no tempo de Augusto e dos Gregos”, o seu “gosto de desenho e modo de trabalhar” foram muito apreciados pelo padre Quintela, e certamente por isso lhe foram encomendados os estuques “de todos os tetos do palácio de Quintela em Lisboa”, ou seja, do palácio da rua do Alecrim, no centro da capital (MACHADO, 1823, 272).

Os dois estucadores que trabalharam nas Laranjeiras, sob a direção do padre Bartolomeu Quintela, tinham origens, formações e percursos profissionais muito diferentes.

João Paulo da Silva nascera em Lisboa, na freguesia das Mercês, a 26 de junho de 1750, tendo sido batizado a 12 do mês seguinte. Era filho de Manuel António da Silva, natural de Pedrógão Grande, e de Teresa Maria, natural de Rio Maior, moradores em Lisboa na rua da Rosa das Partilhas (ADL, *Freguesia de Nossa Senhora das Mercês*, Livro de Batizados 3, f. 77). Recebeu carta de oficial na Aula de Desenho e Estuque em novembro de 1776 (ANTT, *Real Fábrica das Sedas*, Livro 421, f. 64), muito para lá do período de cinco anos previsto para a sua aprendizagem, iniciada a 23 de agosto de 1767. Em 1768 e 1769 viveu no n.º 32 da Fábrica das Sedas ou Fábrica Nova, em casa de Grossi (AISI, *Livro de Confessados n.º 7* (1768), ff. 328v e 329; *Livro de Confessados n.º 8* (1769), f. 96v), uma prática oficial habitual na aprendizagem dos candidatos a estucadores. João Paulo assinou o seu compromisso de aprendiz na Contadoria da Real Fábrica das Sedas, a 4 de junho de 1771, declarando ser de sua “propria e expon-tânea vontade (...) aprender o que se costuma ensinar na Aula de Debucho e estuque de que he Lente João Grossi”, e prometendo cumprir as suas obrigações durante o período de aprendizagem (ANTT, *Real Fábrica das Sedas*, Livro 508, f. 71).

Após o encerramento da Aula, na sequência da morte de D. José, em fevereiro de 1777, e da subsequente queda em desgraça do marquês de Pombal⁵, João Paulo pediu autorização à Junta da Ad-

3 Sobre os estucadores suíços em Portugal, veja-se MENDONÇA, 2012, 2014a e 2014b.

4 Os mestres estucadores recebiam 1 000 réis por dia; os oficiais (entre os quais os suíços Boaventura Tarquini, João Francisco Riquete (Righetti) e João Carlos Falcão (Falcone)), auferiam cerca de 500 réis.

5 João Grossi, já com os problemas de saúde que levariam à sua cegueira, foi afastado do cargo. Faleceu a 26 de janeiro de 1780. AISL, *Óbitos*, livro 2, f. 10.

ministração das Fábricas Reais e Obras das Águas Livres para arrendar um “quarto de casas” no largo das Amoreiras, para aí, com dois “companheiros”, Paulo Botelho da Silva e José Francisco da Costa, continuarem a formar estucadores – o que lhes foi concedido a 7 de janeiro de 1778 (ANTT, *Real Fábrica das Sedas*, Livro 421, f. 64)⁶. Os três estucadores instalaram-se no nº 31 do largo, o local onde funcionara a Aula dirigida por Grossi (ANTT, *Real Fábrica das Sedas*, Livro 832, ff. 23).

Ainda segundo Cyrillo, João Paulo da Silva era um dos estucadores “mais bem aceites ao público (...) bem conhecido pelas muitas obras que depois executou e dirigio” (MACHADO, 1823, 272 e 273). Das muitas obras em que trabalhou, apenas conhecemos a sua participação na decoração da Sala dos Serenins do paço da Ajuda, os estuques que realizou no palácio das Laranjeiras e a direção da obra de estuques dos aposentos do príncipe D. João, no paço de Vila Viçosa, realizados entre janeiro e junho de 1807 e infelizmente já desaparecidos (BNRJ, Secção de Manuscritos, *Coleção Arquiteto Costa e Silva*, Docs. 62 a 73)⁷.

João Paulo faleceu a 28 de dezembro de 1821, com 71 anos, e foi sepultado no cemitério da igreja paroquial de São Mamede, em Lisboa (MACHADO, 1823, 271). Vivía então na rua da Penha de França e era viúvo de Maria Madalena da Paz e Araújo (ADL, *Freguesia de São Mamede*, Livro 3 de Óbitos, f. 224v). Cyrillo teve certamente uma relação próxima com João Paulo da Silva, que lhe transmitiu todas as informações sobre Giovanni Grossi e os estucadores seus alunos e colaboradores, como ele próprio referiu nas *Memórias*: “João Paulo fez-nos scientes do que tocava à aula dos estuques” (MACHADO, 1823, 7).

Já Félix Sala, de seu nome de batismo Lorenzo Felice Sala, foi batizado a 16 de janeiro de 1757 na igreja paroquial de São Lourenço, em Lugano, no cantão suíço do Ticino, então pertencente à diocese de Como, no ducado de Milão. Nascido a 13 desse mês, era filho de Antonio Ludovico Sala e Maria Cecilia Perseghus (AAL, *Parrochia di San Lorenzo*, “ad annum”). Segundo Cyrillo, aprendeu a sua arte com o famoso estucador Giocondo Albertolli (MACHADO, 1823, 272), natural de Bedano, uma povoação próxima de Lugano. Esta aprendizagem pode ter acontecido nas muitas obras em que Albertolli trabalhou, em Parma, Florença, Milão ou Nápoles, ou como seu aluno na Academia de Belas Artes de Milão. Não sabemos o que o trouxe a Portugal, mas é bem possível que tivesse algum contacto com os mestres estucadores suíços que então ainda trabalhavam em Lisboa, e com ele participaram na obra da Sala dos Serenins, todos eles naturais da região envolvente de Lugano: Pedro Agostinho (Pietro Cristoforo Augustini), nascido em Cassina de Agno, João Batista Falcão (Giovanni Batista Falcone), João Francisco Riquete (Giovanni Francesco Righetti) e Ventura Tarquini (Bonaventura Tarquini), todos naturais de Arogno (MENDONÇA, 2020, 113).

6 Os dois “companheiros” de João Paulo tinham recebido carta de mestre em junho de 1773, por se ter provado que já exerciam a sua profissão antes da criação da Aula de Desenho e Estuque, tal como aconteceu com Manuel Francisco dos Santos e Manuel José de Oliveira, (ANTT, *Real Fábrica das Sedas*, Livro 387, ff. 44, 66, 67, 68).

7 Agradeço a Maria de Jesus Monge e a João José Bilro as informações sobre a localização dos aposentos do príncipe D. João e sobre as alterações que levaram ao desaparecimento dos estuques de João Paulo da Silva.

Nos anos que se seguiram à obra da Sala dos Serenins da Real Barraca da Ajuda, Félix Sala trabalhou nos palácios de Joaquim Pedro Quintela, cujos estuques já estariam prontos por volta de 1785, data da morte do padre Quintela.

Por essa altura partiu para Cádiz “com Domingos Lourenço, e José Eloi a fazer o salão dos bailes” (MACHADO, 1823, 272). Dos dois companheiros de viagem de Félix Sala, sabemos que o primeiro, Domingos Lourenço da Silva, fora aluno de Grossi na Aula de Desenho e Estuque e trabalhara também como mestre nos estuques da Sala dos Serenins⁸, enquanto o segundo, José Elói de Mendonça, aprendeu com Paulo Botelho da Silva e só viria a receber carta de mestre estucador a 18 de junho de 1798, após o seu regresso de Espanha (AHMOP, *Junta do Comércio*, “Avisos e Ordens (1757-1833)”); JC10). Terminado o trabalho em Cádiz, Sala regressou “a Milão sua patria tendo pouco mais de trinta annos” (MACHADO, 1823, 272). A viagem de regresso à terra natal terá ocorrido, portanto, não muito depois de 1787.

As gravuras de Albertolli e os estuques dos palácios de Joaquim Pedro Quintela

Os estuques de relevo que ainda hoje podemos observar nos dois palácios de Joaquim Pedro Quintela – o da rua do Alecrim e o da quinta das Laranjeiras – ilustram bem a renovação do gosto e do vocabulário ornamental certamente pretendida pelo padre Quintela. Como já referimos, a nova linguagem decorativa terá tido como fonte de inspiração a obra do estucador Giocondo Albertolli, um dos responsáveis pela divulgação do estilo neoclássico em Itália⁹.

Albertolli frequentou a Academia de Belas Artes de Parma, onde foi discípulo do pintor italiano Giuseppe Peroni e do arquiteto francês Ennemond Alexandre Petitot. Entre 1772 e 1774, as viagens que realizou a Roma e a Nápoles, onde visitou as escavações de Herculano e Pompeia, deram-lhe a conhecer o reportório ornamental da arte clássica romana.

As gravuras realizadas a partir dos seus desenhos, reunidas nos álbuns que publicou em 1782 e em 1787, destinaram-se a colmatar a escassez de bons ornatos arquitetónicos clássicos e passaram a servir como modelos para os seus alunos na Academia de Belas Artes de Milão – entre 1776, ano da sua fundação, e 1812, ano em que, por razões de saúde, abandonou o cargo de professor de ornato: “Nel pubblicare il primo l’anno di 1782 fu mia intenzione, attesa la scarsezza di buoni ornati architetonici, che si vedono alle stampe, di giovare all’avanzamento de’ giovani, che sotto la mia direzione frequentano la scuola di disegno” (ALBERTOLLI, 1787, *L’Autore a chi legge*).

⁸ Domingos Lourenço da Silva iniciou a sua aprendizagem a 13 de maio de 1772 e recebeu carta de oficial em julho de 1777. (ANTT, *Real Fábrica das Sedas*, Livro 422, f. 114).

⁹ Sobre Giocondo Albertolli veja-se KAUFMANN, 1911; MEZZANOTTE, 1960; COLLE, 2010; BRANCA, 2010; FACCHIN, 2010.

A Escola de Ornato da Academia de Brera tinha uma vasta coleção de gessos de ornamentos antigos, sobretudo gregos e romanos, e muitas gravuras de decoração, antigas e modernas. Os principiantes copiavam ornatos antigos a partir de gravuras e relevos, só depois se exercitando nas composições. As aulas de desenho de ornato foram desde o início muito concorridas por artistas e artesãos de diferentes especialidades, de pedreiros a carpinteiros, bordadores ou ourives (KAUFMANN, 1913, 68 e 69).

O álbum publicado em 1782, *Ornamenti diversi inventati, disegnati ed eseguiti da Giocondo Albertolli, Professore d'Ornati nella Reale Accademia di Belle Arti in Milano*, gravado pelo luganês Giacomo Mercoli, foi antecedido de uma dedicatória a Giuseppe Piermarini, *Architetto Primario di S. M. Imperiale nella Lombardia Austriaca e Professore d'Architettura nella Reale Accademia di Belle arti in Milano*, o responsável pela introdução do *Bongusto* – ou seja, do gosto neoclássico – nos edifícios que projetou. Albertolli reuniu neste álbum 24 pranchas figurando os tetos de várias salas do Palácio Real de Milão, a residência urbana dos arquidukes Fernando Carlos de Áustria e Maria Beatriz d'Este, da *villa* de Monza, a sua residência de veraneio, e ainda do palácio dos marqueses de Casnedi, também em Milão (ALBERTOLLI, 1782).

O segundo álbum, publicado em 1787, *Alcune decorazioni di nobili sale ed altri ornamenti di Giocondo Albertolli Professore nella Reale Accademia delle Belle Arti in Milano*, gravado pelo mesmo Giacomo Mercoli e também por Andrea de Bernardis, foi dedicado ao conde Giovanni Giuseppe de Wilzeck, “Ministro Plenipotenziario della Maestà Sua presso il Governo Generale della Lombardia Austriaca”. Albertolli reuniu, nas 23 pranchas que o compõem, pormenores da decoração de outras salas do palácio de Milão e da *villa* de Monza e ainda do palácio do príncipe Belgioioso d'Este, em Milão, além de peças de mobiliário e ourivesaria desenhadas para vários clientes (ALBERTOLLI, 1787).

Embora os dois álbuns tenham sido publicados apenas em 1782 e 1787, reuniram pormenores decorativos das principais obras de estuque realizadas por Albertolli entre 1771, o início das obras no palácio de Milão, e 1782, a data de conclusão das obras de decoração da *villa* de Monza.

Nas composições representadas (metade dos tetos ou a sua quarta parte), é sempre referida a escala, em braças milanesas e palmos romanos. Nos desenhos de pormenor que acompanham os tetos – “Dimostrazione in grande de' profili delle cornici co' suoi ornati” –, é ainda indicado o tamanho real dos ornatos, para facilitar a sua transposição para a obra final.

Os dois álbuns de Albertolli devem ter tido uma ampla divulgação em Portugal, a avaliar pelos exemplares ainda existentes em coleções nacionais: na Academia Nacional de Belas Artes, de que restam cinco imagens soltas na secção de desenhos e gravuras do Museu Nacional de Arte Antiga¹⁰, e no Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, de cuja coleção fazem ainda parte 29 gravuras, 15 do álbum de 1782 e 14 do álbum de 1787 (CARNEIRO, 2010, 295 e 296).

10 MNAA, *Secção de Desenhos e Gravuras*: n.ºs 5023 e 5025 (gravuras V e XVIII do álbum de 1782); n.ºs 5024, 5022 e 5021 (gravuras V, VIII e XXI do álbum de 1787).

Cyrillo Volkmar Machado conheceu os álbuns publicados em Milão, como o demonstram os dez desenhos de sua autoria, hoje no espólio da Academia Nacional de Belas Artes, em Lisboa, realizados à vista de algumas dessas gravuras (BRAGA, 2021, vol. II, 111 a 117). Da biblioteca pessoal do arquiteto José da Costa e Silva também fazia parte a versão integral do álbum de 1782, por ele vendido à Real Biblioteca em 1818 juntamente com a sua coleção de livros, manuscritos, desenhos, estampas e objetos, que hoje fazem parte do espólio da Biblioteca e Arquivo Público do Rio de Janeiro, Brasil (TEIXEIRA, 2012, vol. I, 102).

Em Lisboa desde 1783, Félix Sala pode ter trazido consigo o álbum publicado em Milão no ano anterior, já que os estuques que realizou no palácio Quintela, no centro de Lisboa, se inspiraram em algumas dessas gravuras. É igualmente possível que tais estuques sejam o reflexo do período de aprendizagem na oficina de Albertolli, que como referimos trabalhou nos estuques representados nos dois álbuns entre 1771 e 1782.

São certamente da autoria de Sala os estuques dos tetos da casa da escada (sala 1.01), da sala romana (1.03), da sala de baile (1.04) e da pequena sala anexa (1.05)¹¹, já que em todos eles encontramos composições e ornatos presentes nas gravuras dos álbuns de Albertolli (Quadro I).

No teto da sala de baile, rodeando o “concílio dos deuses” pintado por Cyrillo (BRAGA, 2015), Sala representou os enrolamentos de acantos utilizados por Albertolli no teto de numa das “salas de companhia” da *villa* de Monza, igualmente figurados em pormenor numa das suas gravuras, e repetiu duas das panóplias desse mesmo teto: uma figurando um escudo oval, rolos de pergaminho, uma régua, uma taça e um ramo de carvalho; a outra, um escudo hexagonal, um gomil, um tirso (atributo de Baco), uma coroa de flores e um ramo de loureiro. As restantes quatro panóplias do mesmo teto, embora não sejam reproduções fiéis das gravuras, utilizaram objetos presentes em outros troféus do mesmo álbum (os escudos hexagonais ou ovais, a bandeira enrolada numa lança, o carcás de setas, o caduceu, o feixe de lictores, a lira e a tocha) (figs. 1 a 3).

Os enrolamentos de acantos que Sala figurou nos quatro cantos do teto, referidos na legenda da gravura de Albertolli como “grotteschi”, inspiraram-se nas pinturas que Rafael realizou nas *logge* do Vaticano, desenhadas por Pietro Camporesi e G. Savorelli e gravadas em Roma por Giovanni Ottaviani: “Seconda Parte delle Logge di Raffaele nel Vaticano che contiene XIII volte ed i loro rispettivi quadri pubblicata in Roma l’anno 1776”¹².

11 Nas designações das salas utilizámos, a par das nomenclaturas correntes e referidas na bibliografia do palácio, os números que lhe foram atribuídos no site do projeto *A Casa Senhorial. Portugal, Brasil & Goa. Anatomia dos Interiores*. <https://www.acasase-nhorial.org/acs/index.php/pt/casas-senhoriais/pesquisa-lista/152-palacio-quintela-farrobo>

12 Este volume faz hoje parte do espólio do Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Veja-se a reprodução do painel de grotescos em CARNEIRO, 2010, 237.



Figura 1 - Palácio Quintela, na rua do Alecrim, pormenor do teto da sala de baile. Nos cantos do teto figuram *grotteschi* e várias panólias intercaladas por faixa com motivos geométricos. O estucador lугanês Felix Sala repetiu a composição e os elementos ornamentais aprendidos com o seu mestre Giocondo Albertolli (1782, pranchas XI, XIII e XVI).

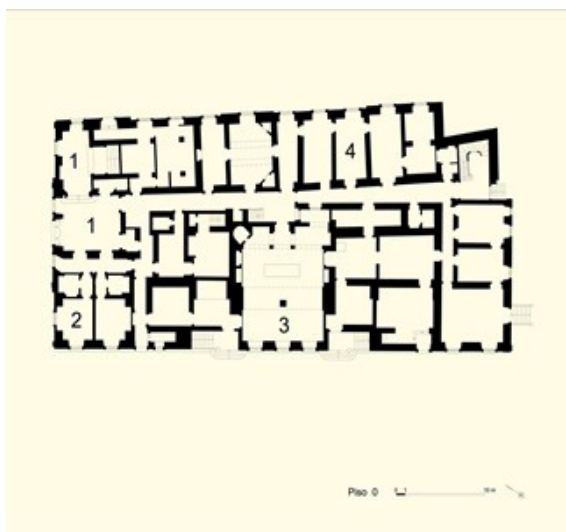


Figura 1a - Piso térreo do palácio das Laranjeiras, (*A Casa Senhorial: Portugal Brasil e Goa: anatomia de interiores*, <https://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/inicio>).

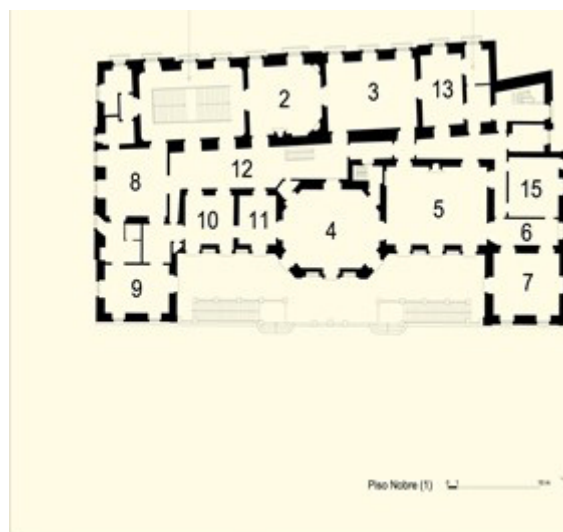


Figura 1b - Piso nobre do palácio das Laranjeiras, (*A Casa Senhorial: Portugal Brasil e Goa: anatomia de interiores*, <https://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/inicio>).

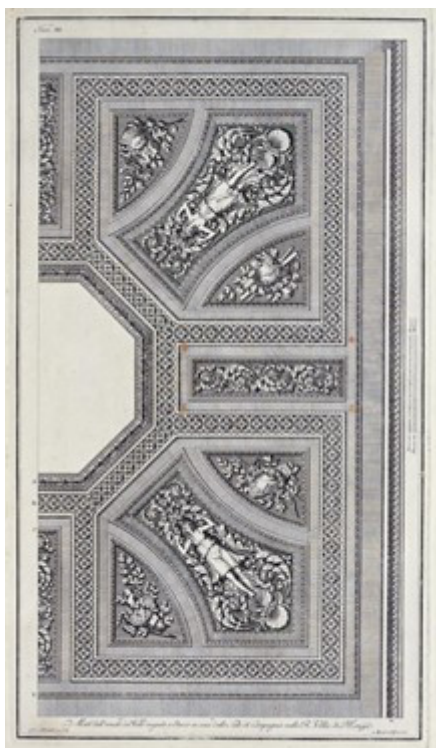


Figura 2 - Giocondo Albertolli, «Ornamenti diversi...», 1782, prancha XI, «Metà dell'ornato del Volto eseguito a Stucco in una delle Sale di Compagnia nella R. Villa di Monza». Os enrolamentos de acantos (*grotteschi*) e duas das panóplias repetem-se no teto da sala de baile do palácio Quintela.



Figura 3 - Giocondo Albertolli, «Ornamenti diversi...», 1782, prancha XIII, «Parte del Grottesco situato ne' quattro mezzi della Tavola XI» .

Entre os ornatos florais destacam-se as rosetas com pétalas curvas e as rosetas de pétalas múltiplas sobrepostas, na sala de baile e na sala romana, e os quadrifólios irregulares de folhas de acanto, figurados no teto da casa da escada. As rosetas aparecem inseridas numa malha geométrica de octógonos e quadrados, no centro do teto da “câmara de audiência” da arquiduquesa no palácio real de Milão e da sala de jantar da *villa* de Monza, representadas nas gravuras de Albertolli.

Nos cantos do teto da sala romana, o estucador moldou ânforas, de cujas asas e base partem enrolamentos de acanto. Uma ânfora idêntica (embora rodeada de *putti* e grifos que aqui não aparecem) é representada nos estuques do teto do “gabinete nobre” e da “câmara de audiência” da arquiduquesa no palácio de Milão e no teto da casa de jantar da *villa* de Monza, também ilustrados nos álbuns de Albertolli (figs. 4 e 5).

Os finos enrolamentos de acantos, conjugados com ramagens vegetalistas, que encontramos nos tetos da casa da escada e da pequena sala anexa à sala de baile, e as pesadas grinaldas de folhas de loureiro, de carvalho ou de flores variadas, suspensas de olhais por fitas e laços, presentes nos tetos da sala romana e da sala de baile, são constantes dos estuques de Albertolli, aparecendo em quase todos os tetos gravados do álbum de 1782 e em algumas das gravuras do álbum de 1787.

Particularmente expressivos no efeito final da composição são os vários frisos ornamentais do teto da sala romana e da anexa sala de baile – óvulos e dardos, ondas, *guillichis*, gregas, fitas enroladas e fiadas de contas e toros de folhas de loureiro e de carvalho, igualmente presentes nas gravuras dos álbuns de Albertolli.

Os ornatos dos estuques do palácio das Laranjeiras constituem também um verdadeiro catálogo de motivos decorativos neoclássicos, muitos deles inspirados nas gravuras de Albertolli, embora sem as transposições fiéis de modelos, como acontece no palácio Quintela da rua do Alecrim (Quadro II).

Em termos compositivos, apenas dois tetos se aproximam dos que encontrámos no palácio da rua do Alecrim e das gravuras de Albertolli: o da “casa grande”¹³ (sala 1.04) e o da segunda antecâmara (sala 1.12), ambos compartimentados por frisos e molduras em painéis decorados com estuques em relevo, dispostos em redor da pintura central¹⁴. Também os motivos decorativos que neles encontramos revelam influências das gravuras dos dois álbuns de Albertolli, embora com adaptações aos novos contextos decorativos.

13 Como é referida a principal sala do palácio no desenho de uma pintura para lá executada em 1785 por Cyrillo Volkmar Machado (BRAGA, 2021, 28).

14 Nas designações das salas utilizamos, a par das nomenclaturas propostas por Helder Carita no artigo desta publicação, os números que lhe foram atribuídos no *site* do projeto “A Casa Senhorial. Portugal, Brasil & Goa. Anatomia dos Interiores”. <https://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/casas-senhoriais/pesquisa-lista/144-palacio-das-laranjeiras>



Figura 4 - Palácio Quintela, na rua do Alecrim, pormenor do teto da sala romana. A ânfora envolvida em enrolamentos de acanto foi representada por Albertolli no teto da «sala de audiência da arquiduquesa» e no «gabinete nobre» do palácio de Milão (1782, pranchas VI e XVI).

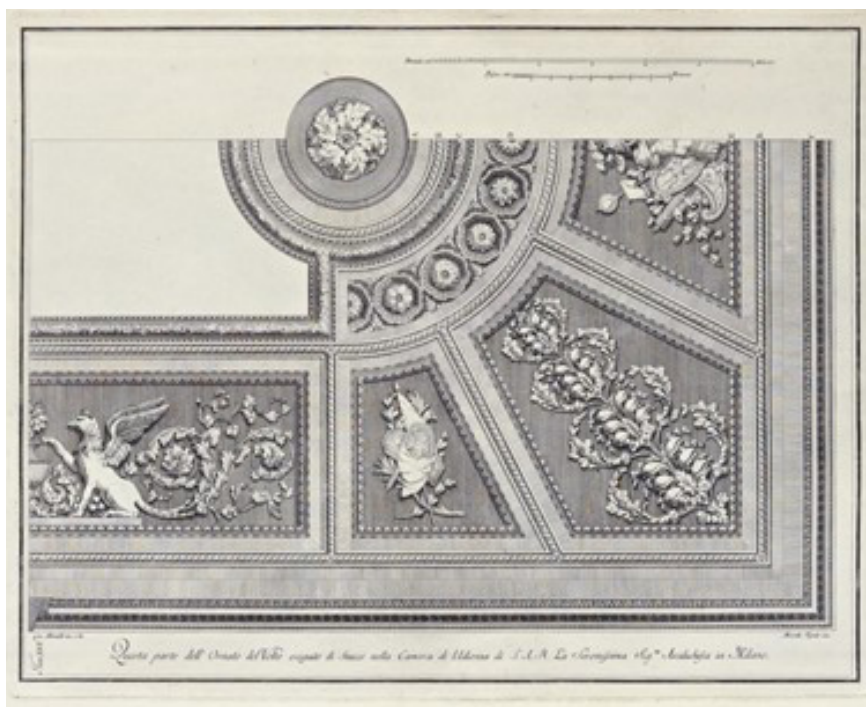


Figura 5 - Giocondo Albertolli, « Ornamenti diversi...», 1782, prancha XVI, « Quarta parte dell'Ornato del Volto eseguito di Stucco nella Camera di Udienza di S. A. R. la Serenissima Signora Archiduchessa in Milano ». Sala utilizou vários elementos ornamentais desta gravura nos estuques do palácio Quintela: repetiu a faixa de octógonos que rodeia o medalhão circular no teto da sala de baile; a bandeira enrolada numa lança e o escudo hexagonal foram repetidos numa das panópias do mesmo teto; figurou a roseta de pétalas curvas e a ânfora envolvida em enrolamentos de acantos no teto da sala romana.

Na “casa grande”, a malha de octógonos alternando com pequenos quadrados, que rodeia a pintura central, centrada por rosetas e quadrifólios, foi igualmente utilizada por Sala nas faixas do teto da sala de baile do palácio Quintela da rua do Alecrim, inspirando-se, como atrás referimos, nas gravuras de Albertolli que ilustram os tetos da “câmara de audiência” da arquiduquesa, no palácio de Milão, e da sala de jantar da *villa* de Monza (fig. 6).

Os motivos que decoram as faces oblíquas do teto de masseira remetem-nos para os “ornatos antigos” que tanto sucesso tiveram na decoração neoclássica: a trípole sacrificial (uma urna com dois tirso cruzados de onde pendem ramos de videira repletos de uvas, apoiada num tripé de patas de caprídeo¹⁵), as cabeças de bode igualmente com hastes de videira e as cornucópias em aspa repletas de frutos, entrelaçadas por invulgares escudos terminados em enrolamentos de *ferronerie*, com mascarões femininos (ARIZZOLI-CLÉMENTEL, 1994, 63, 77, 92, 93, 96, 97). Albertolli figurou uma trípole idêntica e duas cornucópias em aspa em duas sobreportas, uma na *villa* de Monza e a outra no palácio de Milão (figs. 7 e 8).

Nos cantos do teto da segunda antecâmara (sala 1.12), os enrolamentos de acantos, próximos dos *grotteschi* que Sala utilizou na sala de baile do palácio da rua do Alecrim, colheram inspiração na decoração do teto da sala de jantar da *villa* de Monza e numa das “câmaras de conversação” do palácio de Milão (fig. 9).

Por outro lado, os motivos dos troféus representados no teto de um dos quartos de cama do palácio real de Milão podem ter servido de inspiração aos troféus do teto da segunda antecâmara (sala 1.12) – o arco e o carcás de setas e a tocha. Também os casais de pombos do teto desta sala, apesar de figurados em diferentes contextos, podem ter-se inspirado no teto do “gabinete nobre” do palácio real de Milão, igualmente gravado por Albertolli. As coroas de folhagem entrelaçadas do teto do palácio das Laranjeiras, por outro lado, aparecem no teto do “gabinete familiar” da arquiduquesa no palácio de Milão (figs. 10 a 11).

Ao contrário destes dois tetos, que constituem exemplos paradigmáticos de composições neoclássicas, já os tetos da casa da escada (sala 1.01) e da casa de jantar (sala 1.05), com quadraturas (sugestão de elementos arquitetónicos) nos panos oblíquos das masseiras, remetem-nos ainda para os tetos em estuque do período rococó¹⁶.

Na casa da escada, várias pilastras servem de sustentação às pesadas grinaldas de folhas de loureiro que percorrem todo o teto. Na casa de jantar, as pilastras de onde partem grinaldas de flores são completadas por frontões de volutas dos lados da pintura central, onde está representada uma águia em voo.

¹⁵ Reproduzindo uma idêntica forma encontrada em Pompeia.

¹⁶ Os tetos da autoria de Giovanni Grossi são os exemplos mais marcantes de tetos com quadraturas em estuque relevado, nomeadamente os da igreja dos Paulistas, hoje paroquial de Santa Catarina, em Lisboa, e os da nave da capela da Ordem Terceira de S. Francisco, também em Lisboa.



Figura 6 - Palácio das Laranjeiras, teto da «casa grande», Felix Sala (atrib.). A malha de motivos geométricos em redor da pintura central, igualmente utilizada no teto da sala de baile do palácio Quintela da rua do Alecrim, inspirou-se nos estuques dos tetos da “câmara de audiência” da arquiduquesa no palácio de Milão, e da sala de jantar da villa de Monza (Giocondo Albertolli, «Ornamenti diversi...», 1782, prancha XVI; «Alcune decorazioni di nobili sale...», 1787, prancha III).



Figura 7 - Palácio das Laranjeiras, teto da «casa grande». Trípede sacrificial com dois tirsos cruzados e ramos de videira.



Figura 8 - Giocondo Albertolli, «Alcune decorazioni di nobili sale...», 1787, prancha IX, «Ornamento di porta (...) [del Real Palazzo di Corte]».



Figura 9 - Palácio das Laranjeiras, teto da 2ª antecâmara, Felix Sala (atrib.). Quer a composição, quer os vários motivos decorativos, revelam a influência da linguagem de Albertolli (1782, pranchas II, IV e VI).



Figura 10 - Giocondo Albertolli, «Ornamenti diversi...», 1782, prancha II, “Metà dell’Ornato del Volto eseguito di Stucco in una delle Camere di Conversazione delle LL. AA. RR. in Milano”.



Figura 10a - Pormenor do enrolamento de acantos que circunda o espaço reservado à pintura (Giocondo Albertolli, «Ornamenti diversi... », 1782, prancha II).

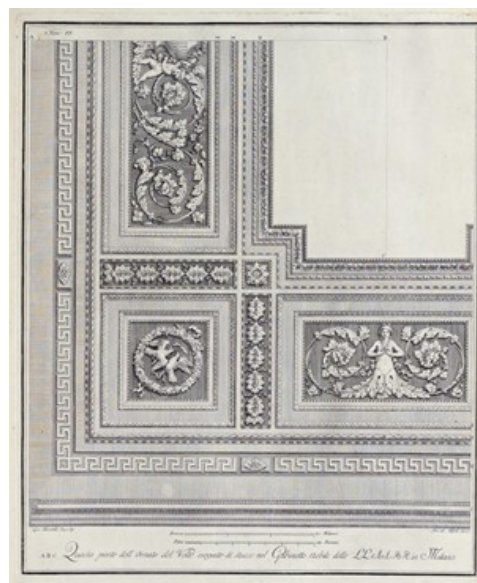


Figura 11 - Giocondo Albertolli, «Ornamenti diversi...», 1782, prancha VI, “Quarta parte dell’Ornato del Volto eseguito di Stucco nel Gabinetto nobile delle LL. AA. RR. in Milano”. Nos cantos figuram os casais de pombos que se repetem, em diferentes contextos, no teto da 2ª antecâmara.

Também as cartelas que decoram estes dois tetos (na casa da escada, enquadrando panópias em estuque relevado, e na sala de jantar, pinturas com cenas de caça) foram comuns em tetos do período tardo-barroco. As cartelas da casa da escada são, inclusive, emolduradas por concheados, ornatos característicos do período rococó, embora bastante contidos e distantes dos ornatos assimétricos utilizados no auge deste estilo (figs. 12 a 14).

É, pois, provável que os estuques destes tetos tenham sido realizados por João Paulo da Silva, aluno e colaborador de Grossi, ainda formado na Aula de Desenho e Estuque e autor da maior parte dos tetos das Laranjeiras, e não por Félix Sala. Apesar das composições destes tetos mostrarem ainda influências tardo-barrocas, os ornatos utilizados são já neoclássicos, nomeadamente as pesadas grinaldas e festões de folhas de loureiro e de carvalho no teto e nas sobreportas da casa da escada, e ainda as cabeças de leão, um “ornato antigo” associado a Hércules (ARIZZOLI-CLÉMENTEL, 1994, 93).

Alguns dos motivos florais que referimos na “casa grande” (sala 1.04) aparecem em outros espaços estucados do palácio das Laranjeiras, aparentemente feitos a partir dos mesmos moldes. As rosetas com cinco pétalas curvas repetem-se no teto da sala com a pintura de Flora (sala 1.10). As rosetas de múltiplas pétalas sobrepostas decoram o átrio do piso térreo (sala 0.01), o escritório do mesmo piso (sala 0.02) e a primeira antecâmara (sala 1.03).

O quadrifólio que alterna com as rosetas no teto da “casa grande” volta a aparecer, em escala maior, nos lambris das paredes do oratório (sala 1.08) e nos cantos das molduras de folhas de loureiro que rodeiam as pinturas das paredes da primeira antecâmara (sala 1.03) e da casa de jantar (sala 1.05). Albertolli utilizou este quadrifólio, dentro de círculos encadeados, nas várias faixas que compartimentam o teto de uma das “salas de companhia” da *villa* de Monza.

Finalmente, um quadrifólio irregular de folhas de acanto aparece com destaque nas trompas da cúpula octogonal do oratório (sala 1.08) e no teto da sala vaga (sala 1.02), inspirado em idênticos florões da “sala de conversação” dos arquidukes no palácio de Milão.

Um outro motivo aparece em vários tetos das Laranjeiras – no átrio do piso térreo (sala 0.01), na segunda antecâmara (sala 1.03) e no teto do gabinete do conde de Farrobo (sala 1.09): uma vieira, aparentemente feita a partir do mesmo molde, igualmente presente no teto do “gabinete familiar” da arquidukessa no palácio de Milão e num dos candelabros do mesmo palácio.

Os muitos frisos e toros que se repetem nas várias salas são figurados com grande rigor nas gravuras de pormenor dos dois álbuns. Os frisos mais correntes são os óvulos e dardos, as fitas enroladas, os *guillochis*, as gregas, as fiadas de contas e de óvulos. As ramagens de folhas de loureiro, de carvalho, de hera, de videira e de mirta, e ainda os toros de flores variadas, empregues em grinaldas e festões, têm um importante papel decorativo em muitos dos tetos do palácio das Laranjeiras, tal como acontece nas gravuras de Albertolli.

Os estuques do palácio das Laranjeiras constituem, pois, um verdadeiro alfabeto da linguagem ornamental neoclássica. Além dos motivos divulgados pelas gravuras do professor de Brera, copiados



Figura 12 - Palácio das Laranjeiras, teto da casa da escada, João Paulo da Silva (atrib.). A composição deste teto, ainda com quadraturas marcando os quatro panos oblíquos, e cartelas com concheados, remete-nos para o período tardo-barroco ou rococó. Contudo, os ornatos em estuque de relevo, que se estendem às sobreportas, são já de gosto neoclássico: as pesadas grinaldas e festões de folhas de loureiro, os toros de folhas de carvalho, as plumas em aspa atadas por laços e as cabeças de leão.



Figura 13 - Palácio das Laranjeiras, teto da casa da escada. Pormenor da cartela ainda com motivos de concheados, rodeando uma panóplia com a maça de Hércules, um arco e uma flecha.



Figura 14 - Palácio das Laranjeiras, teto da casa de jantar, João Paulo da Silva (atrib.). Embora marcado por quadraturas nos panos oblíquos e por frontões de volutas no eixo da pintura central, a linguagem decorativa deste teto é já neoclássica: finas ramagens de loureiro suspensas por laços, plumas, molduras de carvalho e loureiro, toros lisos enlaçados e cabeças de veado com ramagens floridas.

ou adaptados aos novos espaços a decorar, encontramos nestes tetos outros ornatos característicos do novo gosto: as cabeças de leão, de bode e de veado, as plumas, os ramos de flores, os drapeados, as fiadas de discos e uma grande variedade de panóplias de vários objetos (instrumentos musicais, alfaia agrícolas, arcos e flechas, carcasses de setas e caduceus). Também a moldura de toros lisos enlaçados por uma fita, que encontramos a enquadrar pinturas em várias salas do palácio, não aparece nas gravuras de Albertolli, embora seja um ornato igualmente comum no período neoclássico (Quadro III).

Não encontramos qualquer referência documental à participação de outros estucadores no palácio das Laranjeiras, após as obras dirigidas pelo padre Bartolomeu Quintela entre 1784 e 1785, embora tal possa naturalmente ter acontecido, sobretudo se tivermos em conta o gosto apurado (e a fortuna) dos vários proprietários que se foram sucedendo ao longo dos séculos XIX e XX.

São conhecidos os melhoramentos introduzidos por Joaquim Pedro Quintela, primeiro barão de Quintela, e pelo seu filho homónimo, o primeiro conde de Farrobo, associados sobretudo à renovação do programa pictórico do palácio das Laranjeiras. Cyrillo Volkmar Machado foi autor de duas composições pictóricas, uma em 1785 para a “casa grande” (sala 1.04) (BRAGA, 2021, 208), e a outra, em 1816, para a casa de jantar (sala 1.05) (BRAGA, 2021, 260), ambas já desaparecidas. Em meados da década de 1840, António Manuel da Fonseca realizou as pinturas que ainda hoje decoram os tetos da “casa grande” (1.04) e da “casa da escada” (sala 1.01)¹⁷.

Embora sem confirmação documental, tudo indica que os estuques destas duas salas sejam ainda os originais, realizados durante as obras dirigidas pelo padre Quintela.

Na casa da escada estão presentes emblemas que nada têm a ver com a pintura onde estão representados (Eros e Psiquê). As cabeças de leão e as maçãs representadas nas panóplias são uma clara alusão a Hércules e aos seus trabalhos. Este poderia ter sido o tema da primitiva pintura central, aliás muito comum nos átrios e escadarias dos palácios setecentistas¹⁸.

Também os estuques que rodeiam a atual pintura da “casa grande” serão ainda os originais. Como referimos, quer a composição, quer a malha geométrica que rodeia a pintura, quer ainda os ornatos da Antiguidade clássica nos panos oblíquos do teto, mostram a presença de Félix Sala e a inspiração nas gravuras de Albertolli.

Embora nem todos os estuques dos 16 tetos do palácio das Laranjeiras possam ser os originais, os ornatos e temas neoclássicos presentes, sintetizados nos quadros I, II e III que acompanham o presente texto, mostram que as eventuais alterações que possam ter acontecido preservaram sempre a linguagem ornamental neoclássica.

¹⁷ Sobre este assunto, veja-se o texto de Gabriel Marques e Sofia Braga nesta publicação.

¹⁸ É o tema da pintura do teto da casa da escada do palácio Fronteira, em Lisboa, por exemplo.

Os estuques dos palácios da família Quintela e o neoclássico em Lisboa

Realizados entre 1784 e 1785, os estuques dos dois palácios de Joaquim Pedro Quintela tiveram certamente um papel determinante na introdução do neoclássico em Portugal, que viria a afirmar-se em seguida na região de Lisboa. Entre 1789 e 1795 foram realizadas obras de estuque ditadas pelo novo gosto na igreja do convento do Santíssimo Coração de Jesus (ou igreja da Estrela), na capela da Ordem Terceira de Jesus e no palácio Porto Covo.

Nos tetos da igreja da Estrela, a compartimentação depurada do espaço, criada por frisos e molduras de ornatos clássicos idênticos aos que encontramos nos palácios Quintela, enquadrando painéis de estuque relevado com motivos florais, mostra uma correta interpretação das novas regras da composição e ornato por parte do estucador, Paulo Botelho da Silva. A decoração da Sala da Rainha é especialmente interessante, com os seus ornatos em estuque inspirados nas gravuras de *arabesques* do decorador francês Jean Démosthène Dugourc, publicadas em 1782: figuras híbridas de meninos com corpos de acantos e cestos floridos à cabeça, e vasos ladeados de esfinges e golfinhos (MENDONÇA: 2009, 57-61 e 122-125).

Motivos idênticos estão presentes na capela-mor da Ordem Terceira de Jesus, nos painéis da abóbada octogonal, nas molduras das pinturas das paredes e nos emblemas aí figurados, que repetem, em chave neoclássica, os emblemas das paredes da nave, realizados alguns anos antes por Giovanni Grossi, assessorado pelos seus parentes luganeses (MENDONÇA: 2014-A, 168-179). Os estuques (e as pinturas) da capela-mor da Ordem Terceira de Jesus são comprovadamente de João Tomás da Fonseca, aluno de João Grossi na Aula de Desenho e Estuque, convertido em pintor depois de um período de aprendizagem com Joaquim Manuel da Rocha e o abade Aparício (ANTT, Real Fábrica das Sedas, *Livro 508 – Livro das Matrículas dos Aprendizes das Fábricas de Fora que teve princípio em 28 de Mayo de 1771*)¹⁹.

No palácio Porto Covo, possivelmente também de Botelho da Silva, os estuques da “sala de receção” do piso nobre estão muito próximos dos grotescos neoclássicos da Sala da Rainha na igreja da Estrela. A lição de Albertolli continua ainda presente no teto da casa de jantar, onde o estucador repetiu a malha geométrica de octógonos e quadrados, em redor dos grandes medalhões centrados por rosetas em estuque, ladeando a pintura central que representa a deusa Hebe (BRAGA, 1821, 262-265). Félix Sala utilizara esta mesma composição e os mesmos motivos geométricos e florais nos tetos da sala de baile do palácio Quintela da rua do Alecrim e no teto da “casa grande” do palácio das Laranjeiras.

19 Cyrillo Volkmar Machado dedicou-lhe uma entrada, em que elogiou as suas capacidades em “pintura, escultura e architectura pintada” e referiu a existência de pinturas de sua autoria “na freguezia de Carnide, em Jesus e n’outras Igrejas e Palacios do continente, e d’Ultramar”. O seu filho, Manuel Tomás da Fonseca, pintor protegido pelo conde de Farrobo que subsidiou a sua formação em Itália, viria alguns anos mais tarde a realizar as pinturas da “casa grande” e da casa da escada que ainda hoje podemos observar no palácio das Laranjeiras.

As duas primeiras décadas do século XIX, marcadas pela partida da corte para o Brasil e pelo período conturbado que acompanhou as invasões francesas, vão assistir à rápida decadência da arte do estuque, que só se renovaria a partir de meados do século XIX com a chegada de artistas de Viana do Castelo (MENDONÇA, 2021). Nas suas *Memórias*, o incontornável Cyrillo resumiu assim a ascensão e queda dos estuques neoclássicos em Portugal:

“Os bons estuques foram usados pelos antigos, perdidos muitos Séculos, e tornados a achar por João de Udine, discípulo de Rafael, no Século de 500 quando appareceram pela 1ª vez as Camaras de Tito. Elles tem tido, e merecem ter estimação; mas entre nós usaram-se com furor como huma moda, e assim acabaram; de sorte, que alguns estucadores moços applicaram-se à pintura; outros buscaram outros modos de vida. Hoje está aqui esta Arte quase extincta” (MACHADO, 1823, 273 e 274).

Quadro I
Estuques do Palácio Quintela (rua do Alecrim):
influências das gravuras dos álbuns de Giocondo Albertolli

Motivos decorativos	Localização	Gravuras dos álbuns de Albertolli
Grotescos (enrolamentos de acantos dispostos num eixo vertical)	Teto da sala de baile	1782, pranchas XI e XIII
Panóplia composta por escudo oval, rolos de pergaminho, uma régua, uma taça e um ramo de carvalho	Teto da sala de baile	1782, prancha XI
Panóplia composta por escudo hexagonal, um gomil, um tirso, uma coroa de flores e um ramo de loureiro	Teto da sala de baile	1782, prancha XI
Ânforas envolvidas por enrolamentos de acantos	Teto da sala romana	1782, pranchas VI e XVI
Malha geométrica de octógonos e quadrados, centrados por rosetas e quadrifólios	Teto da sala de baile	1782, prancha XVI 1787, prancha III
Rosetas de pétalas curvas	Teto da sala romana	1782, pranchas IX, XIV e XV
Rosetas de pétalas múltiplas sobrepostas	Teto da sala romana e da sala de baile	1782, pranchas IX, XIV e XV 1787, tav. IV
Quadrifólios irregulares de folhas de acanto	Teto da casa da escada	1782, pranchas VI, XVI e XVII 1787, prancha IV
Lira, carcás de setas, facho, bandeira enrolada em lança (elementos de panóplias)	Teto da sala de baile	1782, prancha IV (inspiração com adaptação)
Mascarões femininos	Teto da casa da escada	1782, prancha IX 1787, pranchas V, IX (inspiração com adaptação)
Toros de folhas de loureiro; enrolamentos de loureiro e de mirta; Frisos de óvulos e dardos, fitas enroladas, <i>guillochis</i> centrados por quadrifólios, contas, óvulos, gregas e ondas	Tetos das salas de baile e da sala anexa; sala romana	1782, pranchas II, III, V, VI, VII, VIII, X, XII, XV, XVII; 1787, pranchas II, IV, XIV

Quadro II

Estuques do Palácio das Laranjeiras influenciados pelas gravuras dos álbuns de Albertolli

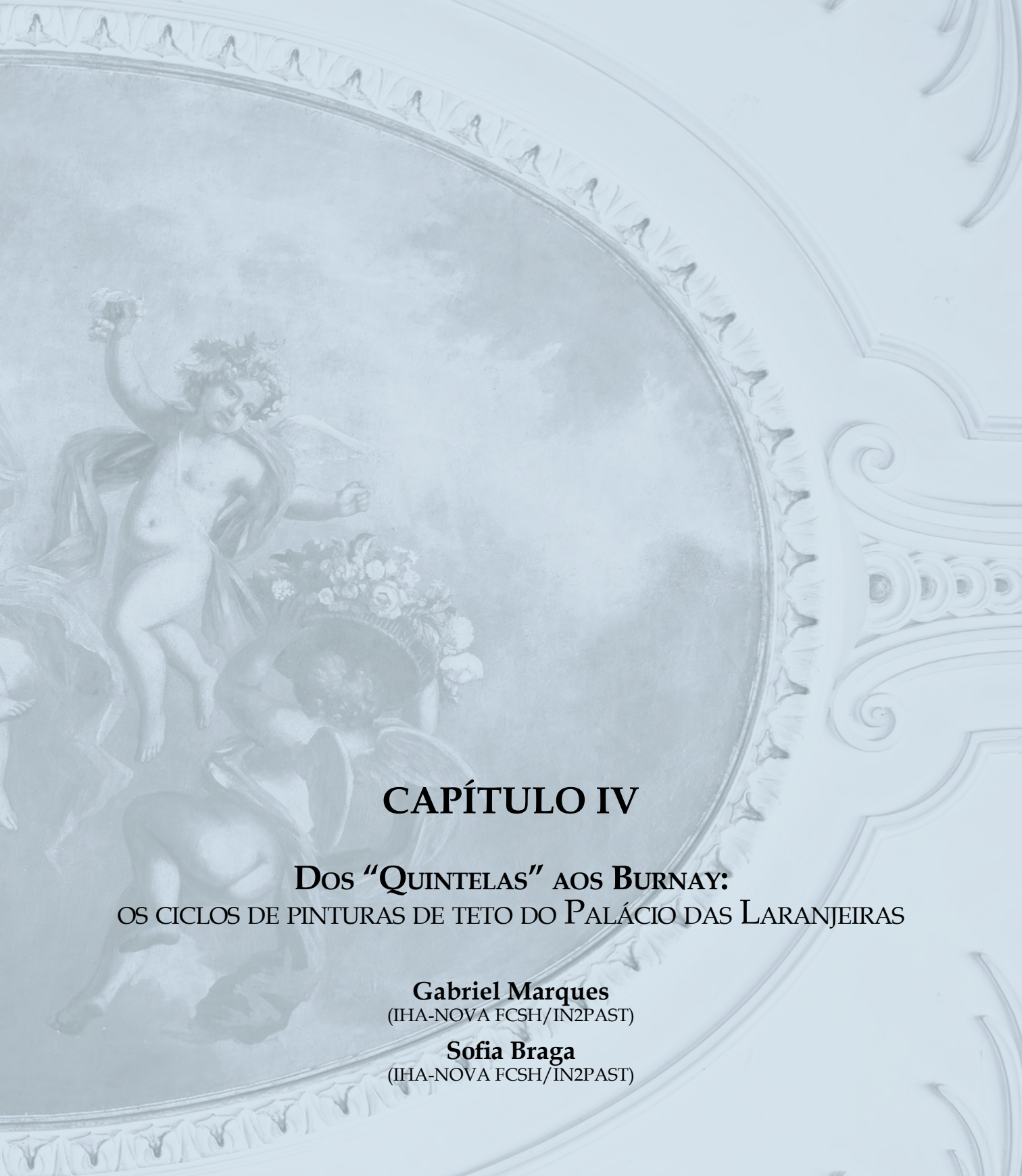
Motivos decorativos	Localização	Gravuras dos álbuns de Albertolli
Grotescos (enrolamentos de acantos dos lados de um eixo central)	Teto da sala 1.12	1782, prancha II; 1787, prancha III
Panóplia com carcás de setas e arco atados por fitas e suspensos de olhal	Teto da sala 1.12	1782, prancha IV (inspiração com adaptação)
Panóplia composta por carcás e tocha atados por fitas e suspensos de olhal	Teto da sala 1.12	1782, prancha IV (inspiração com adaptação)
Casais de pombos	Teto da sala 1.12	1782, prancha VI (inspiração com adaptação)
Coroas de folhagem (de hera ou videira)	Teto da sala 1.12	1782, prancha IX (inspiração com adaptação)
Malha de octógonos alternando com quadrados, centrados por rosetas e quadrifólios	Teto da sala 1.04	1782, prancha XVI 1787, prancha III
Rosetas de pétalas múltiplas sobrepostas	Teto da sala 1.04 Teto da sala 0.01 Teto da sala 0.02 Sala 1.03	1782, pranchas IX, XIV e XV 1787, tav. IV
Rosetas de pétalas curvas	Teto da sala 1.04 Teto da sala 1.10	1782, pranchas IX, XIV e XV
Quadrifólios regulares	Tecto da sala 1.04 Paredes da sala 1.08	1782, pranchas XI e XII (inspiração com adaptação)
Quadrifólios irregulares de folhas de acanto	Teto da sala 1.02 Teto da sala 1.08 (trompas da cúpula oitavada)	1782, pranchas VI, XVI e XVII 1787, tav. IV
Trípode sacrificial com patas de caprídeo, dois tirsos e hastes de videira	Teto da sala 1.04	1787, gravura IX (inspiração com adaptação)
Cornucópias em aspa, repletas de frutos e flores	Teto da sala 1.02 Teto da sala 1.04	1782, prancha IX 1787, pranchas V, XVI (inspiração com adaptação)
Vieiras	Teto da sala 0.01 Teto da sala 1.04 Teto da sala 1.09	1782, pranchas IX, XIX
Conchas com flores	Teto da sala 1.05	1782, prancha II
Cestos com flores e frutos	Teto e sobreportas da sala 1.03	1782, pranchas XI e XVIII (inspiração com adaptação)
Bustos	Teto da sala 0.02	1787, pranchas III, V, XVI (inspiração com adaptação)
Mascarões femininos	Teto da sala 1.07	1787, pranchas V, IX (inspiração com adaptação)
Grinaldas e festões de folhas de loureiro, de carvalho, de hera e videira; grinaldas de flores; ramagens de folhas de loureiro e de mirta	Tetos das salas 1.01, 1.02, 1.03, 1.05, 1.06, 1.07, 1.12, 1.14	1782, pranchas II, IV, VI, IX, XI, XIII, XIV, XVI, XVIII, XIX; 1787, pranchas III, XIII (inspiração com adaptação)
Toros de folhas de loureiro, por vezes enlaçados, e toros de carvalho; toros de folhas de videira; Frisos de óvulos e dardos, fitas enroladas, <i>guillochis</i> centrados por quadrifólios, contas, contas e godrões, óvulos, gregas, folhas de acanto alternando com quadrifólios ou com formas cordiformes	Tetos das salas 0.01, 1.01, 1.03, 1.04, 1.05, 1.08, 1.09, 1.10, 1.12, 1.14	1782, pranchas II, III, V, VI, VII, VIII, XII, XV, XVII; 1787, pranchas II, IV, XIV (inspiração com adaptação)

Quadro III

Outros ornatos neoclássicos no Palácio das Laranjeiras

Motivos decorativos	Localização
Cabeças de leão	Sala 1.01
Cabeças de veados de cujas hastes pendem ramagens floridas	Sala 1.05
Plumas	Sala 0.01, sala 1.01, sala 1.07
Drapeados	Sala 1.06
Fiadas de discos	Sala 0.01, sala 1.09, sala 1.10
Cabeças aladas de querubins	Sala 1.08
Ramos de flores	Sala 0.02 e sala 1.02
Panópias: arco, flecha e maça	Sala 1.01
Panópias: arco e carcás de setas, suspensos por fitas num olhal; caduceu de Mercúrio e flauta de Pan, suspensos por fitas num olhal	Sala 1.02
Panópias: instrumentos agrícolas e molhos de cereais atados por fitas suspensas de olhais	Sala 1.03
Panóplia: instrumentos musicais, associados a um caduceu, a ferramentas agrícolas, a uma coroa de flores e a ramagens de videira com cachos de uvas	Sala 1.06
Panópias: uma trompa de caça e dois aguilhões; duas hastes de juncos atadas a uma flauta de Pan	Sala 1.09
Moldura de toros lisos enlaçados por fita	Sala 1.05, sala 1.07, sala 1.08





CAPÍTULO IV

DOS “QUINTELAS” AOS BURNAY: OS CICLOS DE PINTURAS DE TETO DO PALÁCIO DAS LARANJEIRAS

Gabriel Marques
(IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)

Sofia Braga
(IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)

Introdução

Desde tempos imemoriais que os artistas utilizaram as superfícies estáticas, ultrapassando até os limites físicos impostos pela parede, para criarem histórias e deslumbrantes efeitos para uma classe endinheirada e detentora de poder, cada vez mais ávida de originalidade. O suporte fixo permitia uma leitura “rápida” das características socioeconómicas da família envolvida e a sua solidez assumia um carácter mais duradouro, tornando-se assim um veículo robusto de criação de formas que permitiam aceder a um patamar de eternidade.

A pintura de tetos assumiu o seu próprio espaço de representação cénica nos interiores lisboetas em que, dependendo dos artistas envolvidos e do gosto pessoal de quem encomendava, se adaptavam aos distintos gostos das elites. Assim, assiste-se a um leque diversificado de temas nos revestimentos das paredes e tetos dos espaços palacianos lisboetas dos séculos XVIII e XIX, nomeadamente alegorias, mitologia, ruínas, *veduta* e o pitoresco. Por vezes, o *décor* interior poderia ser pensado em sintonia com a decoração móvel, criando atmosferas para seduzir o visitante, plenamente demonstrativos do *status* social e sinais distintos do poder económico da Casa, seja ela burguesa ou nobre.

Neste âmbito, o presente capítulo aborda os temas que se expressam nas pinturas de teto de algumas salas do Palácio das Laranjeiras — alguns deles já inexistentes —, executados sob a vigência de duas famílias “portentosas” da História de Portugal: os “Quintelas” e os Burnay.

As primeiras campanhas pictóricas sob o patrocínio do padre Bartolomeu Quintela e Joaquim Pedro Quintela

A história da imagética associada à pintura de tetos do Palácio das Laranjeiras¹ inicia-se, sensivelmente, em 1785, data que coincide com o término das obras de construção/reconstrução do palácio², empreendidas pelo padre oratoriano Bartolomeu Vicente Quintela († setembro 1785) e financiadas pelo afortunado herdeiro Joaquim Pedro Quintela³ (1748–1817).

Ambos solicitaram ao *atelier* de Cyrillo Volkmar Machado⁴ (1748 – 1823) a execução de um tema emblemático para a “Casa Grande” do palácio, que permaneceria incógnito não fosse a descoberta do desenho que se localiza presentemente no Museu de Lisboa⁵. Esta peça gráfica, de indubitável valor memorial, representa *O Sacrifício de Ifigénia*, ou *Os Gregos em Áulide*, um tema originário da Antiguidade Clássica, tendo sido concebido por Eurípedes (um dos fundadores da antiga tragédia grega), e mencionado posteriormente por Ovídio (*Metamorfoses*). Então, estamos perante uma conceção com base nas autoridades da universidade clássica do saber.

Cyrillo inspirou-se em Ovídio, mais concretamente no episódio *Os Gregos em Áulide* (Livro XII, 1–38). Este episódio narra a história de Ifigénia, filha de Clymnestra e Agamenon (líder da armada grega na guerra de Troia, e que se encontra representado no desenho), em Aulis. Para aplacar a ira da deusa Diana, devido ao ultraje de Agamenon ter matado uma corça do séquito desta deusa, esta impede os barcos gregos de zarparem rumo a Troia, como represália. Ifigénia oferece-se em Aulis para ser sacrificada, em nome do sucesso da expedição; contudo, Diana imbuída de compaixão, acaba por poupar Ifigénia à morte, substituindo-a por um veado (fig. 1).

Esta temática, onde se veiculam códigos virtuosos (Ifigénia que, por amor a seu pai, deixa-se sacrificar), foi bastante utilizada pelos artistas já desde o período clássico romano e, posteriormente, pelos artistas da Idade Moderna⁶, tendo Cyrillo assumido a influência da obra de Pietro da Cortona (1596–1669)⁷.

1 Sobre o Palácio das Laranjeiras, cf. ELIAS & CABEÇAS, 2023, 26-35; ANTUNES, 2014 e ainda os capítulos da autoria de Hélder Carita e Margarida Elias neste volume.

2 Gostaríamos de agradecer ao Dr. Rui Mendes a partilha de conhecimentos relativos ao Palácio das Laranjeiras, os quais foram foi cruciais para o presente estudo.

3 Sobre Joaquim Pedro Quintela, cf. GONÇALVES, 2012, 30–35; BRAGA, 2021, 190–205 e o capítulo de Susana Silvestre na presente obra.

4 Sobre este artista e a sua ligação ao padre Bartolomeu Quintela e a Joaquim Pedro Quintela, cf. BRAGA, 2021, 206–214.

5 Este desenho apresenta a seguinte legenda: “Del. Quintela Laranjeiras na Casa Grande 1785”.

6 Ainda hoje é visível na Casa do Poeta Trágico, em Pompeia, a história ficcional desta tragédia grega. Na Idade Moderna, com o advento da apreciação pelas temáticas derivadas da Antiguidade Clássica, foram inúmeros os artistas que se dedicaram a esta temática para grandes ciclos murais, como por exemplo: Tiepolo (1696–1770) executou o *Sacrifício de Ifigénia* para uma das paredes de uma sala na Villa Valmarana ai Nani, em Vicenza; Giambattista Crosato (1686–1758) foi responsável pela realização deste tema num dos tectos do Palácio de Caça de Stupinigi; Domenico Corvi (1721–1803) debruçou-se igualmente sobre esta temática para o tecto de uma das salas da Villa Borghese, em Roma.

7 Pietro da Aquila; Pietro da Cortona, *The Sacrifice of Polyxena* (O Sacrifício de Polixena), séc. XVII. Museum of Fine Arts, Budapest, n.º inv. 67200. <https://www.mfab.hu/artworks/the-sacrifice-of-polyxena/>.

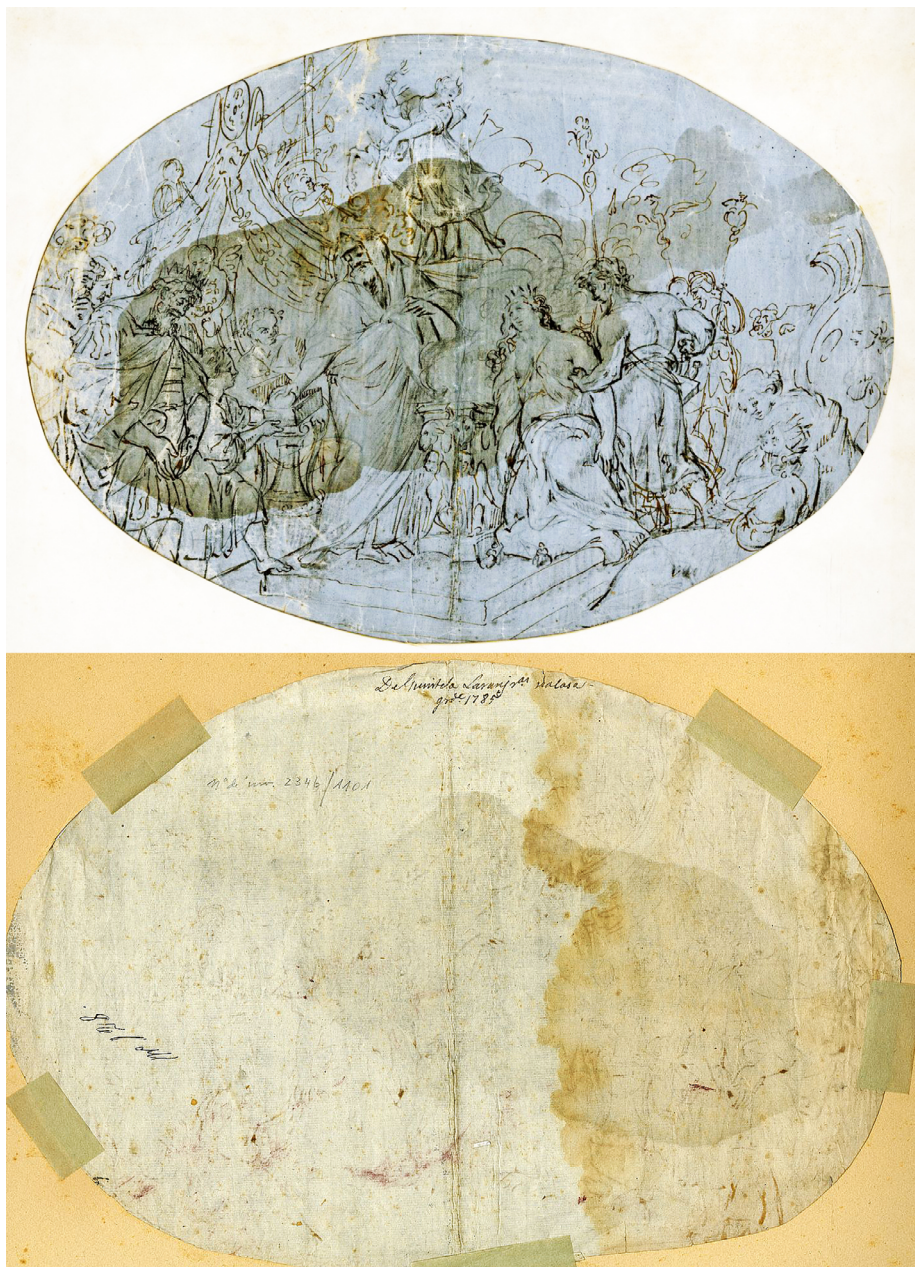


Figura 1 - Cyrillo Volkmar Machado, *Sacrifício de Ifigénia*, 1785. Coleção do Museu de Lisboa, EGEAC, Câmara Municipal de Lisboa, MC.DES.0912.

Mas qual a relação deste tema com Joaquim Pedro Quintela? Ora, Eurípedes carregou um elemento novo no que diz respeito à tragédia grega: o conceito de grandeza que se encontra implícito no ato do sacrifício, e a magnificência que envolve o fato de se perder a vida em prol de um bem maior (SANTOS, 2016, 8 e 9). Deste modo, tudo indica que Joaquim Pedro Quintela se considerava um “salvador da pátria”, devido à fortuna considerável que tinha já alcançado em 1787 e que engrandeceu de forma ímpar ao longo da sua carreira, tendo mesmo sido considerado no seu tempo um “dos Príncipes negociantes nacionaes da Praça de Lisboa”⁸. Este gestor de negócios com visão empresarial que o destino favoreceu, auxiliou de diversas formas a balança comercial do reino português.

A narrativa mitológica envolvendo Ifigénia e a armada grega em ato de partida para a guerra de Troia, localizar-se-ia seguramente no salão de morfologia octogonal — a “Casa Grande” referida por Cyrillo —, o qual corresponde ao corpo torreado central, orientado a sudoeste e voltado para o amplo jardim de buxo (ANTUNES, 2014). Além do mais, a leitura proporcionada pelos estuques decorativos, tais como cabeças de bode e trípodas, também nos encaminham para conceitos ligados a ritos sacrificiais. Acrescente-se ainda a esta problemática a terminologia “Casa Grande” (descrita no desenho cyrilliano), pressupondo que seria o espaço principal do palácio. De facto, no *Vocabulário Portuguez*, de Rafael Bluteau (1720, 444), este define Salão como “Sala Grande”. Deste modo, é plausível que *O Sacrifício de Ifigénia* se situaria na Casa Grande/Sala Grande, o salão principal do piso nobre.

É também plausível que *O Sacrifício* ainda pudesse ser visto no seu local original em 1845, como se confirma num *Guia de Viajantes em Lisboa e as suas visinhanças*: “Um dos tectos é de Cyrillo” (1845, 79). Todavia, e apesar do autor não ter especificado a sala, tudo indica que seria neste espaço que “residia” *O Sacrifício*, pois Cyrillo terá apenas executado um ciclo pictórico para o Palácio das Laranjeiras. Este tema mitológico foi, entretanto, substituído pela *Apoteose de Psique*, de António Manuel da Fonseca (1796–1890), como se terá ocasião de analisar mais à frente.

No palácio subsistem três ciclos pictóricos que foram provavelmente executados na campanha decorativa de 1785: no Saguão⁹ (piso térreo), na 1.ª Antecâmara e Oratório (ambos no piso nobre). Desta forma, no Saguão (sentido noroeste) observam-se quatro figuras infantis aladas, uma delas ornada com a coroa de videira, cada uma transportando cestos de flores, frutas e um ramo de oliveira, em estreita consonância com a abundância da Casa Quintela. Por conseguinte, esta construção iconográfica poderá assumir uma nota introdutória à condição abastada de Joaquim Pedro Quintela, cujo lema de vida basear-se-ia na Paz, pois um dos significados do ramo de oliveira¹⁰ é a sua associação à Paz e à Concórdia (IMPELLUSO, 2003, 43). A esta leitura acrescente-se o símbolo da videira, na generalidade considerado um símbolo de Cristo e do seu sacrifício (*Idem*, 32). Assim sendo, tudo nos encaminha para

⁸ *Almanaque de Lisboa*, 1787, 250

⁹ A nomenclatura que se seguiu neste trabalho, no que diz respeito à função das salas aquando da fundação do palácio, foi baseada nas sugestões de Hélder Carita, a quem agradecemos o apoio concedido.

¹⁰ No brasão de armas de Joaquim Pedro Quintela observa-se igualmente um ramo de oliveira.

um retrato psico-social do proprietário do palácio, cuja fortuna pessoal lhe permitiu viver num estado de bonança, não deixando contudo de se sacrificar em nome da pátria. Lamentavelmente, não se conseguiu apurar o nome do artista envolvido neste ciclo pictórico (fig. 2).

Na senda do delineamento alegórico assumido no Saguão, a pintura de teto da antiga 1.^a Antecâmara possui igualmente ligações ao conceito de Abundância, tal como sugerem as figuras femininas que sustentam a Cornucópia da Abundância e as espigas de trigo. Todavia, o artista envolvido na conceção deste tema — do qual nada se sabe —, acrescentou na parte inferior da composição duas figuras infantis aladas carreando a foice e a espada, encaminhando-nos para outras identificações subliminares, nomeadamente: a foice que se encontra ligada ao deus do tempo, Saturno, porque “o tempo acaba por destruir tudo” (TERVARENT, 2002, 281); enquanto a espada poderá assumir conexões com a iconografia tradicional do episódio da *Expulsão do Paraíso*, descrito no Antigo Testamento (GÉNESIS 3: 22-24). Do lado esquerdo da pintura encontra-se uma figura feminina alada que transporta um galho seco, numa referência à morte e perdição, como consequência para aquele que se entrega ao vício (IMPELLUSO, 2003, 199). Ora, considerando que esta sala seria um espaço destinado a receber entidades distintas, é presumível que estejamos perante uma alegoria de conteúdo moralista, evidenciando a responsabilidade de Joaquim Pedro Quintela na gestão da sua fortuna pessoal, e relembrando igualmente a importância de não cair no universo das tentações, que facilmente arrastam o indivíduo para uma situação de desespero. Logo, revela-se de forma impercetível a importância de viver uma vida de virtude, mantendo-se apartado dos vícios mortais, tais como a soberba, o orgulho, a luxúria, a ira, a gula, a inveja e a preguiça. A representação implícita da *Expulsão do Paraíso* suporta igualmente esta interpretação.

Os estuques¹¹ que ladeiam a composição, e que representam materiais essenciais à sementeira e à ceifa agrícola, constituem igualmente referenciais iconográficos para o entendimento dos conteúdos moralistas que aqui se expressam, podendo estes estar em consonância com a parábola de Cristo sobre o bom sementeiro que ouve e compreende a palavra do Reino de Deus e que por isso a este ser-lhe-á dado em abundância, em detrimento daquele que sucumbe ao poder sedutor da riqueza (fig. 3).

No que diz respeito à plasticidade assumida em ambas as pinturas, existem diferenças óbvias entre a primeira Antecâmara e o Saguão. Esta última apresenta-se mais alumínica, ao contrário da pintura da primeira Antecâmara, com contornos mais “tenebristas”, manifestando-se um grau de parentalidade com algumas obras do napolitano Luca Giordano (1634-1705), no que diz respeito aos fundos assumidamente mais escuros.

No piso nobre localiza-se ainda o antigo Oratório (sentido noroeste), um espaço outrora destinado ao culto privado da família Quintela. É provável que este ciclo pictórico tenha sido iniciado ainda

11 Gostaríamos de agradecer a Isabel Mendonça a partilha de conhecimento relativo aos estuques do Palácio das Laranjeiras. Para mais informação veja-se o seu capítulo na presente obra.



Figura 2 - Autor desconhecido, *Alegoria à Paz e à Abundância*, c. 1785, Palácio das Laranjeiras, saguão, fotografia de José Vicente, 2023.



Figura 3 - Autor desconhecido, *Alegoria ao Bom Semeador*, c. 1785, Palácio das Laranjeiras, antiga 1.^a Antecâmara, fotografia de José Vicente, 2023.

em vida do padre Bartolomeu Quintela, pois o assunto primordial e os elementos iconográficos que aqui se expressam, remetem indubitavelmente para este padre oratoriano¹² e o seu envolvimento na Congregação do Oratório, fundada por São Filipe Néri (1515–1595), em 1575 em Roma. O teto apresenta uma cúpula octogonal, dividida em nove painéis, cujo tema central expõe Deus Pai, rodeado de anjos celestiais. Apesar da pintura apresentar sinais de desgaste bastante significativos, com secções indecifráveis, as zonas legíveis são reveladoras da formação artística primorosa do seu autor, ainda que desconhecido. Ladeando esta composição vemos representadas figuras infantis aladas com diversos atributos: o lírio branco, símbolo da pureza (HALL, 1974, 192) e um dos atributos de São Filipe Néri; e o espelho, que na arte cristã é o *speculum sine macula* (espelho sem mácula) (*Idem*, 211). No lado direito, apresentam-se rosas vermelhas e brancas sem espinhos, respetivamente associadas ao sangue dos mártires e à pureza de alma e à Imaculada Conceição de Maria (*Ibidem*, 268).

O artista envolvido revela uma adesão a iconografias do Barroco romano — Sebastiano Conca (1680-1764), por exemplo. Por fim, os quatro painéis diagonais representam grotescos decorativos com serpentes aladas que sustentam vasos dourados, e que são idênticos à exceção das árvores no topo, numa clara alusão ao repertório *all'antica* (fig. 4).

É igualmente no piso nobre que se localizam *in situ*, três ciclos pictóricos (na Câmara da Senhora e nos dois camarins) que acreditamos terem sido executados já após a morte do padre oratoriano Bartolomeu Quintela. Na outrora Câmara da Senhora, no corpo torreado do lado sudoeste, vislumbra-se *O Rapto de Europa*, derivado das *Metamorfoses* (Livro II, 860–875) de Ovídio. O tema central da pintura apresenta uma figura feminina, Europa, sentada no dorso de Júpiter metamorfoseado em touro; o artista envolvido acrescentou uma figura infantil alada (elemento iconográfico não descrito nas *Metamorfoses*), a qual carrega uma tocha e grinalda de flores, encaminhando-nos para Himeneu, a divindade que conduzia os cortejos nupciais (GRIMAL, 2020, 229).

O mito do *Rapto de Europa* descreve a artimanha engendrada por Júpiter — que lhe possibilitou desviar as atenções de sua mulher Juno —, para desta forma consumir a sua paixão por Europa, a jovem filha do rei Agenor. Porém, o que terá levado o artista a representar um tema que é considerado um ato de engano? Bem, tudo se encaminha para um relacionamento amoroso complexo entre Joaquim Pedro Quintela e Maria Joaquina Xavier de Saldanha (1774–1805), neta (não reconhecida) de D. Pedro Henrique de Bragança (1718–1761; primeiro duque de Lafões), com uma diferença de idade de 26 anos. Apesar do matrimónio ter sucedido somente em novembro de 1801, o conhecimento entre ambos poderá ter sido gerado muito antes, pois terão tido uma primeira filha natural, Maria Gertrudes Quintela (futura quarta condessa da Cunha), que nasceu em 1797 (SILVESTRE, 2012, 14–16). Por conseguinte, poderá ter existido um processo de conquista moroso da jovem Maria Joaquina de Saldanha, cuja maioridade foi atingida

12 O Padre Bartolomeu Quintela foi professor de gramática latina nas Aulas Régias de Lisboa (1759), e na Casa de Nossa Senhora das Necessidades dos Padres da Congregação do Oratório; em 1780 é referido em documentação da época, como “Padre Procurador-Geral da Congregação do Oratório”, (Cf. BRAGA, 2021, 194).



Figura 4 - Autor desconhecido, *Deus Pai rodeado de Anjos celestiais*, c. 1785, Palácio das Laranjeiras, antigo Oratório, fotografia de José Vicente, 2023.



Figura 5 - Autor desconhecido, *O Rapto de Europa*, c. 1792-1793, Palácio das Laranjeiras, antiga Câmara da Senhora, fotografia de José Vicente, 2023.

em 1792, e pela qual Joaquim Pedro Quintela certamente nutriria uma paixão acalentada desde há muito. Tudo leva a crer que o ciclo pictórico da Câmara da Senhora tenha sido encomendado a partir desta data.

Esta pintura apresenta a particularidade do fio das sandálias da principal personagem feminina ser muito característico da pintura francesa Barroca, como se pode constatar no(s) *Rapto(s) de Europa*, de Simon Vouet (1590-1649)¹³, e de Noël Nicolas Coypel (1690-1734)¹⁴, indiciando que o artista envolvido possuiria conhecimento da obra destes artistas (fig. 5).

No ciclo de pintura de tetos do Palácio das Laranjeiras, ganha expressão notória a série dedicada a temas de abundância e fertilidade, nos antigos camarins, situados igualmente no piso nobre (a sudoeste) e orientados para o terraço principal. No primeiro Camarim, observa-se um tema dedicado a Flora, deusa romana das flores, que desfrutava a primavera eterna num jardim de incontáveis flores e frutos (CARR-GOMM, 2004, 96); enquanto no 2.º Camarim, localizado no seguimento do anterior, verifica-se a figura feminina da Abundância com uma cornucópia preenchida por frutos, e rodeada de peras, romãs e uma figura infantil. Na generalidade a pera é associada à deusa Vénus, pois a sua forma alargada em baixo evoca o ventre feminino (IMPELLUSO, 2003, 154); já a Romã espelha a prosperidade e a fertilidade (IMPELLUSO, 2003, 145). Deste modo, ambas as pinturas expressam temas diretamente relacionadas à fertilidade feminina, certamente a de Maria Joaquina de Saldanha, tendo sido executadas provavelmente entre 1796 e 1797. É possível reconhecer que ambas as pinturas foram executadas pelo mesmo artista, iniciado na escola de Cyrillo Volkmar Machado (figs. 6 e 7).

Por último, gostaríamos de realizar um apontamento concernente àquela que se pode considerar a última campanha de pinturas de teto do Palácio das Laranjeiras, sob a influência mecenática de Joaquim Pedro Quintela, então já considerado o mais rico negociante da Europa (PERMONT, 2008, 42). Em 1816, António José Faustino Botelho foi contratado para executar um ciclo pictórico para a antiga Casa de Jantar, corroborado pela existência de um desenho de Cyrillo Volkmar Machado, datado e legendado, cuja representação reporta ao *Triunfo de Baco*¹⁵ (fig. 8). No que diz respeito a António Faustino Botelho, averiguou-se que foi discípulo de seu pai, Felisberto António Botelho (n. 1760), um dos artistas mais proativos do último quartel do século XVIII (MACHADO, 1823, pp. 138-139). É presumível que o *Triunfo de Baco* se localizasse no salão onde hoje se encontra uma pintura de teto de feitura moderna com uma águia rodeada de elementos vegetalistas, pois os medalhões (as lunetas ou “brincos” referidas por Cyrillo) da cimalha apresentam cenas de caça e de brincadeiras de rapazes, tal como vem descrito no desenho cyrilliano: “(...) foi executado por José Faustino Botelho, que também fez as lunetas com brincos de rapazes por desenhos meus” (figs. 9 e 9a).

13 Simon Vouet, *O Rapto de Europa*, c.1640, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, n.º inv. 428. <https://www.museo-thyssen.org/en/collection/artists/vouet-simon/rape-europa>

14 Noël Nicolas Coypel, *O Rapto de Europa*, 1727, Philadelphia Museum of Art, n.º inv. 1978-160-1. <https://www.philamuseum.org/collection/object/72198>

15 Este desenho localiza-se no Arquivo Quintela Farrobo, e apresenta a seguinte legenda: “Para o tecto da Casa de Jantar de Quintela nas Laranjeiras em 1816: foi executado por José Faustino Botelho, que também fez as lunetas com brincos de rapazes por desenhos meus”.



Figura 6 - Autor desconhecido, *Flora*, c. 1796-1797, Palácio das Laranjeiras, antigo 1.º Camarim, fotografia de José Vicente, 2033.

Figura 7 - Autor desconhecido, *Alegoria à Fertilidade Feminina*, c. 1796-1797, Palácio das Laranjeiras, antigo 2.º Camarim, fotografia de José Vicente, 2023





Figura 8 - Cyrillo Volkmar Machado, *Triunfo de Baco*, 1816, desenho, Arquivo Quintela Farrobo, Lisboa.



Figura 9 e 9a - Pintura de Antônio José Faustino Botelho, realizada a partir de desenhos de Cyrillo Vollmar Machado, *Cenas de Caça e Brincadeiras*, 1816, Palácio das Laranjeiras, antiga Sala de Jantar, fotografia de José Vicente, 2023.

As intervenções de Joaquim Pedro Quintela (2.º barão de Quintela e 1.º conde de Farrobo), na primeira metade do século XIX

Após a morte de Joaquim Pedro Quintela, primeiro barão de Quintela, o seu filho e herdeiro Joaquim Pedro Quintela¹⁶ (1801-1869), segundo barão de Quintela e primeiro conde de Farrobo (1833), empreendeu obras de melhoramento no palácio (ELIAS & CABEÇAS, 2023, 28), inclusivamente ao nível das pinturas de teto, alterando significativamente as funções de algumas salas. Por conseguinte, os ciclos pictóricos que se situam na antiga segunda Antecâmara e antigo Quarto de Toucador (no sentido nordeste), poderão corresponder a uma adaptação destes espaços a quartos de dormir ou de estar dos vários filhos de Joaquim Pedro Quintela e D. Mariana Carlota Lodi (1798-1867), tal como sugerem as temáticas que se encontram representadas. No que concerne às pinturas de teto da Casa da Escada e da “Casa Grande”, alteraram-se os conteúdos pictóricos originais do último quartel do século XVIII, como se irá ter oportunidade de avaliar.

Não foi possível apurar um arco temporal preciso no que diz respeito à execução das pinturas de teto da outrora segunda Antecâmara e Quarto de Toucador (Quartos de Dormir). Porém, é provável que tenham sido realizadas na primeira metade do século XIX, porventura a partir da década de 1820, data que corresponde não apenas ao nascimento dos primeiros filhos/as do casal, mas também à inauguração do primeiro Teatro do Farrobo (situado defronte do palácio), passando aqui a realizar-se festas e peças de ópera (*Idem*). Esta circunstância acabou eventualmente por determinar alterações ao nível funcional do palácio, passando a assumir-se apenas como espaço familiar restrito ao círculo íntimo da família Quintela-Farrobo, sendo que, tendo em consideração a doçura dos temas tratados, estas duas divisões poderão ter sido convertidas em quartos para as crianças.

No que diz respeito aos artistas envolvidos, estes não serão os mesmos, ainda que se reconheça alguma coesão conceptual: ambas as pinturas se inserem em cenários pitorescos que reportam para a pintura de género francesa setecentista, especialmente popularizada pelas cenas pastorais de François Boucher (1703-1770), embora com uma clareza compositiva mais adequada ao seu suporte. A plástica assumida revela uma adesão a princípios matriciais neoclássicos, ecoando também, na caracterização das figuras¹⁷, as composições historicistas do pintor Vieira Portuense (1765-1805), nomeadamente *A Fuga de Margarida de Anjou* (1798) e *D. Filipa de Vilhena armando os filhos cavaleiros* (1801)¹⁸.

A composição pictórica da antiga segunda Antecâmara apresenta uma jovem em sono profundo, enquanto duas crianças se divertem; uma delas sopra uma bolha de sabão, elemento frequentemente utilizado nas *Vanitas* seiscentistas e que tradicionalmente transmite a fragilidade e a natureza transitória da vida humana, estando na origem da expressão *Homo bulla est* (“o Homem é uma bolha”;

16 Sobre esta figura, cf. SILVESTRE, 2012, 84-89 e o seu artigo na presente obra.

17 A respeito disto, assinala-se o uso da gorjeira pelas figuras infantis, peça de vestuário que se usou na Europa Ocidental, entre os séculos XVI e XVII, principalmente utilizada pelas elites régias e a Grande nobreza.

18 Vieira Portuense, *Fuga de Margarida de Anjou*, c. 1798, Câmara Municipal do Porto – Museu Nacional Soares dos Reis, n.º inv. 23 Pin CMP/MNSR A obra *D. Filipa de Vilhena...* foi destruída por um incêndio, em 2007.

HALL, 1974, 54). Porém, em vez de uma exortação contra os prazeres frívolos, esta composição sugere uma apreciação por um dos maiores deleites terrenos: o Amor, alegoricamente representado nas duas pombas que partilham um beijo. A intemporalidade deste sentimento é transmitida não só pela estátua feminina, que observa enternecidamente a cena infantil, mas igualmente pelos estuques decorativos, nos quais figuram pombas no ninho e alimentando as crias, remetendo igualmente para a passagem do tempo e a renovação da vida (fig. 10).

No antigo Quarto de Toucador — de proporções menores —, encontra-se representado um casal à beira de um tanque cheio de água. O jovem, absorto no objeto dos seus afetos, coloca uma flor no cabelo da figura feminina, enquanto esta mira introspectivamente o seu reflexo. Este conceito é extraído do mito de Narciso (*Metamorfoses*, de Ovídio), um jovem frívolo que se apaixonou pelo seu próprio reflexo na lagoa de Eco, ao ponto de ter morrido embevecido pela sua própria imagem refletida no rio (GRIMAL, 2020, 322–323). Neste caso, a personagem principal parece consciente e aceita a efemeridade deste pequeno prazer vivido ao lado do seu amado, contrastando com o imponente carvalho, com uma face antropomórfica de ancião, sob o qual descansam, e cuja antiguidade e sabedoria ultrapassa a sua existência (fig. 11).

Se os artistas das antigas segunda Antecâmara e Quarto de Toucador são desconhecidos, já os temas da Casa da Escada e da “Casa Grande” foram realizados pelo artista António Manuel da Fonseca, um artista de formação neoclássica, cuja estadia em Roma (entre 1826 e 1834) foi precisamente financiada por Joaquim Pedro Quintela¹⁹.

A autoria é confirmada pelo próprio, explicitando que executou no Palácio das Laranjeiras “(...) Amor conduzindo Psiche à presença dos deuses; quadro a óleo de figuras maiores do natural (...)” e “Apotheose de Psiche; quadro a óleo de figuras ao natural (...)”²⁰. Estes temas têm como inspiração uma das múltiplas histórias contidas na obra *Metamorfoses* ou *O Asno de Ouro*, escrita no século II (d. C.) por Lúcio Apuleio: a história de amor entre Cupido e Psique. Em síntese, a narrativa trata de uma jovem mortal, Psique, cuja beleza era invejada por Vénus, ao ponto de ter pedido a Cupido que a castigasse, fazendo-a apaixonar-se pelo derradeiro dos homens. Contudo, e deslumbrado pela beleza de Psique, Cupido acabaria por desposá-la, mas sem lhe dar a conhecer a sua verdadeira identidade. Quando ela finalmente leva a cabo um plano para o ver, contra o seu desejo, ele abandona-a e Psique é forçada a errar pelo mundo à sua procura, enquanto é impiedosamente perseguida por Vénus, que a sujeita a castigos e desafios impossíveis para a manter longe do seu amado. No fim, a pedido de Cupido, Júpiter torna Psique imortal, podendo assim o matrimónio ser aprovado entre os deuses do Olimpo²¹ (fig. 12).

19 Aquando do seu regresso a Lisboa, António Manuel da Fonseca foi nomeado pintor honorário da Rainha D. Maria II (1819-1853), e professor da aula de Pintura Histórica da recém-fundada Academia de Belas-Artes de Lisboa (1836), onde desenvolveria uma longa e prolífera carreira (Cf. FRANÇA, 1990, Vol. 1, 251).

20 Biblioteca da Academia de Ciências de Lisboa, *Biografia artística do pintor António Manuel da Fonseca*, Azul 987, f. 7v.

21 Ao longo dos séculos, esta história teve uma receção muito expressiva e transversal às diferentes artes, dadas as inúmeras possibilidades de interpretação e riqueza temática (Cf. May, Regine & Harrison, Stephen (2020). *Cupid and Psyche: the reception of Apuleius' Love Story since 1600*. De Gruyter).



Figura 10 - Autor desconhecido, ALEGORIA AO AMOR, c. 1820-1825, Palácio das Laranjeiras, antiga 2.^a Antecâmara, fotografia de José Vicente, 2023.



Figura 11 - Autor desconhecido, *Introspeções*, c. 1820-1825, Palácio das Laranjeiras, antigo Quarto de Toucador, fotografia de José Vicente, 2023.

A pintura de teto da Casa da Escada²² conta a história do desenlace feliz entre ambos, na qual se observa Cupido a apontar para o céu, onde se encontram os deuses do Olimpo aguardando a chegada de Psique. A deusa Psique é identificada pela pequena borboleta que pousa na ponta do seu dedo: a palavra grega psique (*Ψυχή*) significa borboleta, mas também alma, sendo que nos mitos populares este inseto era considerado um símbolo da alma ou espírito livre após a morte (GRIMAL, 2020, 399–440).

No que concerne ao significado por trás da sua concepção, é de ressaltar o paralelismo entre a história de Cupido e Psique e os acontecimentos intrincados que ocorreram entre Joaquim Pedro de Quintela e Mariana Carlota Lodi, pois tal como as personagens mitológicas, a sua união foi alvo de uma acirrada oposição por parte dos seus parentes, que considerariam indesejável que o jovem contraísse matrimónio com uma plebeia, filha do empresário do Teatro de S.Carlos, Francisco António Lodi (n. 1750).

O casamento, que se realizou em maio de 1819, foi apenas possível devido à “(...) expreça licença de Sua Magestade” (ANTT, *Paróquia da Encarnação*, Livro de registo de casamentos, Livro 18, f. 49) (à semelhança de como Júpiter fez a mesma concessão a Cupido), tendo lugar na Igreja do Recolhimento de Nossa Senhora da Encarnação e Carmo de Rilhafoles, onde Mariana Lodi, então grávida, se encontrava recolhida (SILVESTRE, 2012, 17–18).

Na zona inferior da composição, António Manuel da Fonseca incluiu uma representação do Teatro das Laranjeiras, renovado entre 1842 e 1843 segundo o projeto arquitetónico de Fortunato Lodi (1805–1883). A inclusão deste pormenor iconográfico revela não apenas que esta obra terá sido realizada no seguimento da reinauguração do teatro, mas parece igualmente transmitir uma mensagem sobre a importância do fomento da cultura em Portugal, colocando em evidência o papel determinante de Joaquim Pedro Quintela na promoção das artes, particularmente as musicais. A ação mecenática que empreendeu em diversos momentos da sua vida poderá ser encarada não apenas como um meio de atingir a imortalidade, mas também como um compromisso de honra e serviço à nação, conforme sugere a reprodução das armas de Portugal na pintura.

No que diz respeito à *Apoteose de Psique*, esta veio substituir a pintura de Cyrillo na “Casa Grande” do palácio que existiria ainda em 1845, conforme aferido anteriormente. Assim, esta poderá ser um pouco posterior à primeira, o que ajudaria a explicar as diferenças plásticas entre as duas. A pintura insere-se nos parâmetros neoclássicos, com ecos da obra do bolonhês Pelagio Palagi (1775–1860)²³, e representa a deificação de Psique e o seu casamento com Cupido. Ao lado do seu amado, Psique ocupa o centro da composição segurando uma taça de ambrósia, a bebida dos deuses do Olimpo que possibilitava e conservava a imortalidade; do seu lado esquerdo encontra-se Júpiter, que abençoa a sua união. Além destas personagens, observam-se outras divindades: Ceres e Juno — que na narrativa de Apuleio intervêm em prol de Psique —, as três Horas, Mercúrio, Baco, Apolo e Vénus, esta última sem os seus

²² Segundo Norberto de Araújo, esta pintura fora restaurada no final do século XIX (ARAÚJO, 1946, 53). De facto, vários tetos do palácio apresentam sinais de repinte mais ou menos evidentes, presumivelmente levados a cabo pelos proprietários que ocuparam o edifício após a família do conde de Farrobo.

²³ Filippo Pelagio Palagi, *Betrothal of Cupid and Psyche*, ca. 1808, Detroit Institute of Arts, Founders Society Purchase, Benson and Edith Ford Fund and Henry Ford II Fund, 78.10. <https://dia.org/collection/betrothal-cupid-and-psyche-56344>

atributos usuais, mas identificável pela sua importância na narrativa. À direita da composição e parcialmente oculto, está Hércules, que apesar de não ser mencionado na fonte literária, terá sido incluído pelas semelhanças entre a sua narrativa e a de Psique. Afinal, ambos passaram por uma série de desafios que, contra todas as probabilidades, conseguiram ultrapassar. Por último, é de assinalar o modo como Vénus olha cúmplice para o observador, desafiando-o também a tentar, pelos seus feitos, a atingir a imortalidade: a *Apoteose de Psique* espelha a função social do espaço, onde conviveriam as elites culturais e políticas da época, uma espécie de Olimpo no qual se tomavam decisões que podiam (ou não) interferir com o destino de Portugal (fig. 13).

O período do “Senhor Milhão”, Henri Burnay

Após a morte do conde de Farrobo (1869), o Palácio das Laranjeiras testemunhou a presença de vários proprietários: o duque de Abrantes y Liñares (1868–1809), que adquiriu o palácio em 1874 e empreendeu avultadas obras de reparação em várias estruturas da propriedade (*La Correspondencia de Espana*, c. 1875-1876)²⁴; o comendador José Pereira Soares (c. 1828–1899), que o comprou em 1877, e finalmente o empresário e industrial Henri Burnay (1838–1909), um notável colecionador de obras de arte²⁵ que conseguiu comprar o “empreendimento” das Laranjeiras num leilão realizado a 30 de junho de 1903 (ELIAS & CABEÇAS, 2023, 31). É presumível que deste trio emblemático apenas Henri Burnay — e sua esposa, Amélia de Carvalho Burnay (1865–1932) —, um reconhecido apreciador de pintura, tenha contratado artistas para criarem novos ciclos pictóricos nos tetos deste palácio, assim como notavelmente o fizera nos interiores do seu Palácio da Junqueira, no último quartel de Oitocentos. Deste modo, corresponderão a este período as obras que encontramos na antiga Câmara do Senhor e no Oratório do piso térreo, pois ostentam uma modernidade que as distingue daquelas até agora analisadas.

Na Câmara do Senhor, localizada na divisão correspondente ao corpo torreado esquerdo, virando a sudoeste, onde outrora foram os aposentos dos “Quintelas” e que terá mantido funções semelhantes no período de vivência da família Burnay, exibe-se o tema *Pã e Siringe*, com um efeito aguarelado e uma vivacidade cromática que é característica da pintura de finais do século XIX e início do século XX. Além disto, a imagem de Siringe e os seus cabelos louros esvoaçantes relembram uma pintura de Thomas Francis Dicksee (1819–1895)²⁶, artista inglês influenciado pela estética pré-rafaelita²⁷. Todavia,

24 “La completa reparacion de las magnificas estufas, la formacion de nuevos jardines, la adquisicion de innumerables plantas y la reparacion de las deterioradas fuentes y lagos, dán áquella rica posesion una apariencia brillante de que carecia hace muchos anos”.

25 Em 1934, uma grande parte da coleção de arte de Henri Burnay foi vendida em leilão. Cf. *Catálogo dos quadros, objectos de arte, porcelanas e mobiliário que pertenceram aos 10s Condes de Burnay e a cujo leilão se procederá no Palácio da Junqueira em 1934* (1934). Of. Gráfica. Este catálogo foi compilado pelo evento do seu leilão, nas quais estão descritas peças notáveis as quais muitas integram hoje coleções do Estado português. Cf. VAIRO, Giulia Rossi, *Breve introdução ao catálogo das obras de arte Apud MATOS*, 2003,79).

26 Thomas Francis Dicksee, *Miranda*, 1895. Obra vendida em leilão pela *Sotheby's* em 2012.

27 Movimento artístico fundado em Inglaterra (1848), por William Hunt (1827–1910), Dante Gabriel Rossetti (1828–1882) e John



Figura 12 - Antônio Manuel da Fonseca, *Amor conduzindo Psique à presença dos deuses*, c. 1843, Palácio das Laranjeiras, Casa da Escadaria, fotografia de José Vicente, 2023.



Figura 13 - Antônio Manuel da Fonseca, *Apoteose de Psique*, c. 1845-1855, Palácio das Laranjeiras, antiga Casa Grande, fotografia de José Vicente, 2023.

e apesar do ar de modernidade conferido à pintura, mantém-se o *canon* de raiz clássica.

O mito de *Pã e Siringe* encontra-se descrito nas *Metamorfoses* (Livro I, 689–721), de Ovídio, e descreve a paixão do sátiro Pã que persegue a ninfa sem piedade. No momento em que estava a ser alcançada, vendo-se sem escapatória e à margem do rio Ládón, Siringe rogou às suas irmãs, as ninfas do rio, que a ajudassem a escapar, transformando-a em caniços que cresciam à beira da água. Ao ouvir o som criado pelo passar do vento pelas canas, Pã cortou algumas e converteu-as num instrumento musical de sopro — a chamada *Flauta de Pã*, também representada nos estuques que rodeiam a composição. Todavia, existe uma componente compositiva que contraria a iconografia habitual associada à narrativa deste par mitológico: num apontamento repleto de sensualidade, o sátiro Pã abraça Siringe, em vez dos caniços (fig. 14).

Na fachada noroeste orientada para a Estrada das Laranjeiras, encontra-se uma sala de disposição longitudinal, adaptada a Oratório da família Burnay, e que apresenta algumas particularidades: a divisão da pintura de teto em duas partes, num efeito bastante original, e a assinatura de Emilio Ordoñez (*E. Ordoñez*), no canto inferior direito. Este artista espanhol, ignoto, esteve envolvido em diversas campanhas decorativas deste período: no teatro do Palácio da Junqueira (MATOS, 2003, 43); nas pinturas decorativas do Palácio Sotto Mayor (Lisboa) (*As novas construções de Lisboa. O Palácio Sotto Mayor* (1906). *Ilustração Portuguesa*, 91), realizadas em 1906; na pintura de um dos tetos do Palacete Contreiras²⁸, e na Casa Nobre de Lázaro Leitão Aranha (BONIFÁCIO, 2023, 46–47). No que concerne à datação da pintura em análise, é possível que tenha sido executada por volta de 1922, ano em que foi emitido um Breve de Oratório privado a favor de D. Maria Amélia de Carvalho Burnay (AHPL, Liv. 48 (UI 273), f. 249v))²⁹ que enviuvava treze anos antes.

O artista Emilio Ordoñez aproveitou o espaço dual da sala para construir numa das secções um céu ornamentado com quatro pombas, em que duas voam livremente, e outras duas encontram-se pousadas sobre a moldura do quadro, numa alusão provável ao amor terreno e ao espiritual. Na segunda secção da sala, concebeu num efeito *trompe l'oeil* uma figura angelical, de longos cabelos loiros e asas de borboleta — recordemos a ligação simbólica entre este inseto e a alma —, enquanto leva ao ombro uma cruz, podendo tratar-se de uma alegoria à fé na imortalidade da alma. É uma alegoria-esperança que reflete o reencontro de duas almas, porventura as de Henri Burnay e de Maria Amélia, num tempo de eternidade (figs. 15 e 15a).

Everett Millais (1829–1896).

²⁸ VALE, Teresa & FERREIRA, Maria (s.d.). Palacete Contreiras. *Sistema de Informação para o Património Arquitectónico*.

²⁹ Agradecemos ao Dr. Rui Mendes a partilha desta informação.

Figura 14 - Autor desconhecido, *Pã e Siringe*, c. 1903-1909, Palácio das Laranjeiras, Câmara do Senhor, fotografia de José Vicente, 2023.





Figura 15 e 15a - Emilio Ordoñez, Alegoria à Alma Cristã, c. 1922. Palácio das Laranjeiras, Oratório Privado. Fotografia de José Vicente, 2023.

Considerações finais

Os ciclos pictóricos do Palácio das Laranjeiras são testemunhos artísticos autênticos da “política do gosto”, proporcionando igualmente leituras diversas e renovadas dos séculos em que foram executados. Através da sua análise, é possível descortinar o grau de adesão dos artistas e dos encomendadores aos diversos movimentos artísticos que ocorreram na Europa, e que depois se transferiram para Portugal, desde o Barroco clássico-romano de Cyrillo, passando pelo Neoclassicismo, também romano, de António Manuel da Fonseca, ao estilo mais “moderno” que se revela nas pinturas de Emilio Ordoñez e em *Pã e Siringe*. As narrativas expressas nos diversos ciclos que foram sucintamente analisados, transportam-nos para um universo de pormenores intimistas, permitindo conhecer um pouco mais as duas famílias que transformaram o palácio numa morada de deuses. Deste modo, recuperaram-se igualmente relatos de amor e amizade, colocando-se também em evidência a intervenção feminina nos temas que se desvendam, algo continuamente relegado para segundo plano.

Os “Quintelas” e os Burnay, apesar de nunca se terem cruzado no palco transitório da vida, acabaram por se encontrar e interferir nos planos económico, político e cultural de Portugal.





CAPÍTULO V

O PALÁCIO QUINTELA-FARROBO NA RUA DO ALECRIM: ARQUITETURA E URBANISMO

Margarida Elias
(IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)

Raquel Henriques da Silva
(IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)

O Palácio Quintela na Rua do Alecrim (fig. 1), insere-se na malha da cidade de Lisboa, tendo à sua frente o largo do Barão de Quintela que lhe confere um acesso cómodo e cenográfico (SILVA, 1997, 94). A norte é contíguo à Igreja de Nossa Senhora da Encarnação, a Sul é limitado por dois prédios de rendimento que, originalmente, também pertenceram ao barão de Quintela.

Em 2 de junho 1777 a propriedade onde foi edificado o Palácio foi arrematada por Luís Rebelo Quintela (f. 1782), Juiz dos Feitos da Coroa e Fazenda da Casa da Suplicação e Desembargador dos Agravos do mesmo tribunal, que adquiriu à Irmandade do Sacramento, da freguesia da Encarnação, os terrenos que ocupam a 1ª, 2ª e 3ª partes da propriedade da rua do Alecrim. Assim, como a parte da Cordoaria Nova e das Cavaliças da Casa Real, sitas no interior da Cerca Fernandina até à Rua do Tesouro (atual António Maria Cardoso), nas quais se achavam as ruínas do antigo Palácio dos Condes de Vimioso e Marquês de Valença, que fora afetado por um incêndio em 1726 e atingido pelo Terramoto de 1755 (SILVA, 1997, 87; GANDRA, 2014, 13; GONÇALVES, 2012, 36).

Contudo, a construção não avançou de imediato, nomeadamente porque foi necessário aguardar o desentulhamento do terreno pela Repartição de Obras Públicas (SILVA, 1997, 87). Acresceu à demora o facto de a aquisição ter sido feita pouco após a subida ao trono de D. Maria I (1734-1816), o que implicou a reforma dos serviços. Por fim, com o falecimento de Luís Rebelo Quintela (1782), o terreno foi herdado por Joaquim Pedro Quintela (1748-1817), futuro primeiro barão de Quintela (1805), o verdadeiro responsável pela construção. Em novembro de 1787 o palácio já estava em parte concluído, quando foi visitado por William Beckford:

“Findas que foram as nossas orações, seguimos a pé, através de várias ruas e travessas e fomos ver uma casa enorme que Quintela, o negociante, mandou construir. Uma velha criada fanhosa veio alumiar-nos à escada, a qual é tão grande que mais parece de um edifício público ou de um teatro (...). Fazia tão escuro que mal se podiam distinguir as portas das janelas. A maior parte das salas tinha um pé-direito extraordinário. Um dos átrios, de-saistrado e estreito octógono, não pode ter, se bem cálculo, menos de doze metros de altura” (BECKFORD, 2009, 163).



Figura 1 - Palácio Quintela, Rua do Alecrim, Lisboa, fotografia de Horácio Novais, (Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, cota CFT164.55875).

Como bem observou Inês Gonçalves, o facto de a casa estar sem iluminação e a visita ser conduzida por uma criada, leva a crer que a obra ainda não estaria terminada, sendo provável que as pinturas e estuques decorativos datem de 1786-87. Além disso, no original (em inglês), Beckford afirma «house which Quintela the merchant is building», o que reforça a hipótese de que a construção não estava concluída (cf. BECKFORD, 1954, 256). Nos *Livros da Décima da Cidade*, da freguesia da Encarnação, a primeira referência à propriedade é de 1788, onde surge com o n.º 2, rendendo 200\$000 réis. É plausível que o fim das obras date de 1789, visto que nos mesmos *Livros*, nesse ano, a avaliação da propriedade duplicou (400\$000 réis) e essa avaliação manteve-se até 1806 (GONÇALVES, 2012, 37-38).

Será este o momento de abordar o complexo problema da autoria do Palácio. Após o Terramoto, dentro da ação da Casa do Risco e segundo o *Cartulário Pombalino*, projetaram-se modelos diferenciados para certas zonas de Lisboa, entre elas o Chiado. Nesse sentido, destaca-se o *Prospecto geral da Rua das Duas Igrejas da parte do Poente*¹ (hoje rua do Alecrim). Segundo esse desenho, eram propostas casas de dois andares e mansarda, mostrando um maior cuidado ao nível do andar nobre, com janelas de sacada coroadas por cornija saliente, que se aproximam de casas de carácter unifamiliar e de matriz palaciana, como o Palácio Quintela. Estes prospectos serão de uma segunda fase da Casa do Risco, quando esta era liderada pelo arquiteto Reinaldo Manuel (1731-1791) e, posteriormente, por Manuel Caetano de Sousa (GONÇALVES, 2012, 21).

Por outro lado, em simultâneo com o Palácio Quintela, estava a ser construído o Palácio das Laranjeiras, que Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823) refere ter sido projetado pelo Padre Bartolomeu de Quintela (f. 1785)², membro da Congregação do Oratório e tio de Joaquim Pedro Quintela. É, por essa razão, um dos nomes apontados para o projeto do Palácio Quintela, mas esta hipótese parece pouco consistente, quer pela maior erudição patente no Palácio da Rua do Alecrim, quer pelo facto de este ser uma construção inteiramente de raiz. Outros nomes têm sido indicados, entre eles o de Reinaldo Manuel e de José Manuel Carvalho Negreiros (1752-1815). Foi também sugerido, o que nos afigura plausível, uma dupla autoria, onde seria a fachada nobre desenhada por um arquiteto da Casa do Risco das Obras Públicas (Reinado Manuel ou outro) e a fachada virada ao jardim assumida pelo Padre Bartolomeu Quintela (SILVA, 1997, 90-91)³.

Corroborando esta conjectura, está o facto de a fachada do jardim ter um carácter rústico de pavilhão de veraneio, com algumas semelhanças com a fachada das Laranjeiras voltada ao jardim. Entre

1 Disponível online no site do Arquivo Municipal de Lisboa, <https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/Documento.aspx?DocumentoID=353340&AplicacaoID=1&List=T>.

2 A questão da biografia deste Padre Oratoriano é tratada no capítulo sobre a história do Palácio das Laranjeiras.

3 José Monterroso Teixeira faz uma abordagem diversa, referindo que a arquitetura do Palácio “parece resultar de uma justaposição com sinais retardatários a justificar a sua conceção por alguém sem formação académica sólida (...) mas o muro e o portal, que se desenvolvem em paralelo à rua António Maria Cardoso, e o corpo que fecha o jardim a sul, parecem ter a sua [José da Costa e Silva (1747-1819)] marca de água de desenho”. (Cf. TEIXEIRA, 2012, 53). Não descurando desde já esta hipótese, estamos em crer que caso este arquitecto tenha colaborado no desenho do Palácio terá sido de um modo informal, visto que este arquitecto descreveu as suas obras nos documentos que vendeu à Biblioteca do Rio de Janeiro, não mencionando este Palácio. (Cf. SILVA, 1997, 89).

outros fatores, note-se os óculos ovalados no andar em ático (numa sugestão ainda barroca), que na rua do Alecrim só surgem nesta fachada traseira, enquanto que nas Laranjeiras contornam todo o edifício (cf. GONÇALVES, 2012, 54). Dito isto, é importante referir que o Padre Bartolomeu faleceu em 1785, antes do Palácio Quintela estar concluído, o que torna ainda mais provável que o seu acompanhamento desta obra tenha sido escasso e, quando muito, apenas numa fase inicial. Embora a ligação à Casa do Risco possa ser significativa, o nome de José Manuel de Carvalho e Negreiros não deverá ser descurado, visto que as suas teorias sobre a arquitetura de casas nobres⁴ se adequam à organização interna do Palácio Quintela (cf. GONÇALVES, 2012, 76-80).

Retomando a história do Palácio Quintela, um dos fatores que o irá valorizar será a aquisição, em 1788, por parte de Joaquim Pedro Quintela, do terreno fronteiro à propriedade, “face à rua das Duas Igrejas e de fundo pela travessa de S. José até à rua das Flores” (SILVA, 1997, 88) (fig. 2). Por acordo com os proprietários confinantes foi decidido que neste espaço não haveria construção, ficando como largo (cf. SILVA, 2014, 110). Quando foi realizada a escritura de instituição do vínculo do Morgado de Farrobo, em 1801 (fig. 2), no auto de demarcação realizado a 3 de março, pode ler-se:

“ficando da parte de dentro deste Plano as Cazas Nobres, primeira, e segunda Propriedade contiguas, Pateo Coxearas Palheiros, Cavalharice Jardim com sua Cascata, e dous Lagos com agoa nativa (...) e de frente das Cazas Nobres, entre as ruas do Alecrim, e Flores se acha hum Largo, ou Praça pertencente ao mesmo Demarcante, que não só termina nas ditas duas ruas, mas sim nas Propriedades da parte do Norte, e Sul (...)” (ANTT, *Tombo do Morgado do Farrobo*, Tomo IV, ff. 675v e 676).

No mapa de Lisboa de Duarte Fava, com data de 1807, esta praça já surge com o nome de Largo de Quintela (FAVA, 1833).

A partir do século XIX, a história do Palácio relaciona-se com as vicissitudes da história política portuguesa, nomeadamente em 1807-1808, aquando da primeira invasão francesa, pois o general Junot (1771-1813) nele estabeleceu o seu Quartel-General, bem como a sua residência oficial (ARAÚJO, 1950, 44; GANDRA, 2014, 17).

No ano de 1817, a 1 de outubro, morreu Joaquim Pedro Quintela, legando ao filho, segundo Barão de Quintela, o Palácio e demais propriedades contíguas. Em 1822, o segundo barão (futuro conde de Farrobo) levou a cabo uma campanha de redecação e enriquecimento artístico do Palácio, requisitando os serviços do arquitecto João Baptista Hildebrath, do estucador Félix Salla e do pintor António Manuel da Fonseca (1796-1890) (ARAÚJO, 1950, 44). Envolvido nas Lutas Liberais, tomando partido por D. Pedro IV, após a Guerra Civil, neste Palácio foi oferecido um baile “a D. Pedro IV e aos officiaes do exercito triumphador, logo depois da sua entrada em Lisboa em 1833” (TINOP, 1898, 97). Anos

4 Cf. NEGREIROS, José Manoel de Carvalho e - *Aditamento ao livro intitulado Jornada pelo Tejo que foi off a S A Real o Príncipe Nosso Senhor que Deus guarde em o anno de 1792-1797*, Lisboa. Biblioteca Nacional de Lisboa, Códice 3758-62, ff. 90 a 94. f. 90 disponível in «Programa de Casa Nobre de Manoel Carvalho e Negreiros, 1792». <https://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/fontes-documentais/documenta-varia/516-programa-de-casa-nobre-de-manoel-carvalho-e-negreiros-1792>.

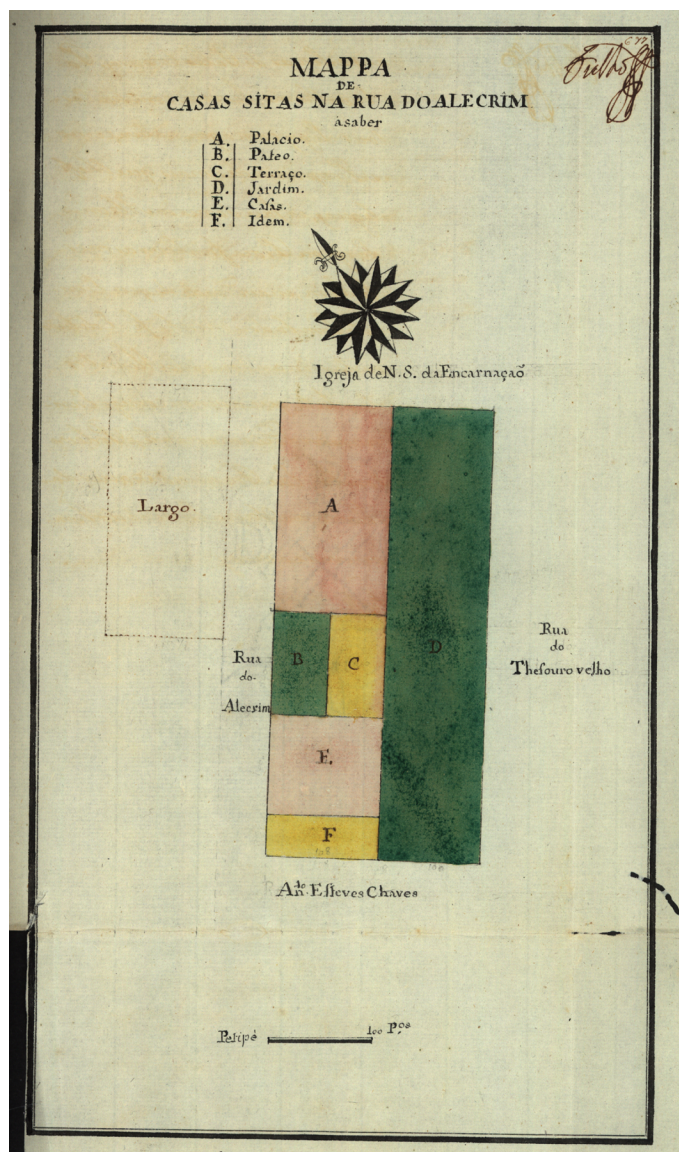


Figura 2 – Mapa de Casas Sitas na Rua do Alecrim, (ANTT, Morgado do Farrobo, Tomo IV, f. 677).

mais tarde, em 1869, já muito depauperado devido a uma disputa legal, o Conde de Farrobo morreu “na sala Chinesa, do seu palácio da rua do Alecrim, n’essa mesma sala em que recebera e banqueteara os ministros do rei-soldado” (TINOP, 1898, 116-117). Pouco tempo depois da sua morte, num livro de Daniel Guimarães, *Amador de Belas-Artes*, o Palácio era nomeado entre os “palácios particulares mais notáveis” de Lisboa (GUIMARÃES, 1871, 12).

Em 1874, o palácio foi adquirido em hasta pública pelo capitalista e comendador Francisco Augusto Mendes Monteiro (1825-1890), cognominado o «Monteiro Milhões» (GANDRA, 2014, 31). Foi no seu tempo que se fez o portão na rua do Tesouro Velho, atual António Maria Cardoso, segundo o projeto apresentado a 27 de abril de 1876 à Câmara Municipal de Lisboa; bem como a abertura do óculo no frontão da fachada principal (GONÇALVES, 2012, 40-41). Foi igualmente neste período (1877-1878) que o pintor António Manuel da Fonseca restaurou as pinturas que ele próprio executara. Contudo, só em 1879 o novo proprietário passou a residir no Palácio (GANDRA, 2014, 34). Em 1890, o edifício foi herdado pelo seu filho António Augusto Carvalho Monteiro (1848-1920), que nele guardou importantes coleções (GANDRA, 2014, 35), passando depois para a filha deste, Maria de Melo de Carvalho Monteiro. É do tempo desta proprietária a descrição de Raúl Proença, no *Guia de Portugal*, de 1924: “Ainda hoje ali se acumulam numerosas obras de arte, uma rica coleção de relógios, outra de borboletas, que é das primeiras do Mundo, e uma preciosa livraria em que avulta um raro núcleo de espécies camonianas” (PROENÇA, 1991, 215).

Em 1927, a filha de Maria de Melo, Maria da Nazaré Monteiro de Almeida casa com D. Sebastião José de Carvalho Daun e Lorena, oitavo marquês de Pombal (1903-1965), pelo que o palácio passa para a Casa Pombal, no ano de 1929 (GANDRA, 2014, 43).

Em 1934, Maria da Nazaré e Sebastião José mudam-se para o Brasil, sendo a zona nobre do palácio arrendada ao capitalista açoriano Augusto Ataíde Corte-Real Soares de Albergaria (1912-1965). Este promoveu obras de recuperação, nomeadamente nas instalações sanitárias, na Sala Camoniana e na câmara contígua à sala árabe, passando estas divisões, a constituir um salão de maior dimensão. Simultaneamente, foram arrendadas as quatro lojas, a três antiquários e a um encadernador (GANDRA, 2014, 43; ARAÚJO, 1950, 44). Em 1938, o palácio foi classificado como Imóvel de Interesse Público (*Diário do Governo*, n.º 66) e, em 1950, Norberto de Araújo ainda afirmava: “dos poucos palácios de Lisboa que podia, com relativa facilidade, reintegrar-se no primitivo esplendor” (ARAÚJO, 1950, 47)⁵.

Remetendo-nos agora para uma análise sob o ponto de vista da arquitetura, este Palácio organiza-se em quatro pisos, à largura de onze vãos, existindo um piso intermédio entre o piso térreo e o piso nobre, mas que se reduz a um “pequeno conjunto de duas divisões sobre a cozinha” (MENDONÇA *et*

5 Entre 1970 e 1997, parte “do edifício passou a ser utilizado como instalações do IADE - Instituto de Arte e Decoração, fizeram-se adaptações muito sensíveis na zona das cozinhas com introdução de tectos falsos, novas instalações eléctricas e sanitários” (GONÇALVES, 2012, 41; GANDRA, 2014, 47). Simultaneamente, em 1974, Maria da Nazaré Monteiro de Almeida, passou a habitar a parte do Palácio não arrendada ao IADE. Após a sua morte, o edifício passou para os filhos do casal Daun e Lorena, em virtude da doação aos netos, com usufruto para seu filho (GANDRA, 2014, 49).

al, 2014). A fachada principal está voltada para a rua do Alecrim, sendo dividida em cinco panos, por meio de pilastras, o central e os dois extremos os mais estreitos, em corpos ligeiramente avançados, com organização simétrica, terminando em cunhal na esquina sudoeste. No pano central está o portal nobre, em arco pleno, com fecho ornamentado com mascarão, guarnecido lateralmente por pilastras superiormente estriadas com capitéis de volutas, rematado em tímpano de grade. Ladeiam o portal duas janelas em arco rebaixado, ao nível do piso térreo, e no eixo destas, ao nível do primeiro piso, duas janelas de moldura retangular. Sobre o portal, ao nível do andar nobre, está uma ordem de três janelas de sacada, guarnecidas de varandim curvilíneo de ferro forjado, que se apoia sobre o entablamento do portal. No último piso, em ático, abrem-se três pequenas janelas retangulares transversais. O pano central é coroado por frontão triangular, vazado por óculo, ladeado por duas urnas com fogaréus sobre o eixo das pilastras.

No andar térreo, o pano lateral Norte apresenta uma porta e quatro janelas iluminantes, o sul, quatro portas para estabelecimentos. No piso nobre vêm-se quatro janelas de sacada idênticas às do corpo central. Do lado sul está um pátio e um anexo, separado da rua por um muro, onde avulta o portal em arco pleno de tímpano vazado e gradeado de ferro forjado, entre pilastras almofadadas, rematado por frontão curvo, e flanqueado por duas janelas retangulares gradeadas (ARAÚJO, 1950, 45; MENDONÇA *et al*, 2014).

A fachada posterior, sobre os jardins (fig. 3), do lado da Rua António Maria Cardoso, aproxima-se dos valores da arquitetura das *villas*, ou casas de veraneio. É constituída por três corpos, sendo o do centro rematado por frontão rasgado ao centro por um óculo com moldura em cantaria, adornada por grinalda de estuque, e ladeado por acrotérios sobre os quais se dispõem urnas (GONÇALVES, 2012, 54). Apresenta-se como um

“pavilhão mais íntimo, algo italianizante, com as falsas pilastras rusticadas moldando o corpo principal, os vãos de peitoril adquirindo uma moldura superiormente arqueada que ritma o segmento de círculo da bandeira da porta, os óculos elipsoidais dos mezaninos rompendo a conformidade linearizante dos da fachada principal, as portadas exteriores de gelosia que modulam a relação luminica interior-exterior, a banal e curta escada em dois lanços divergentes que conduz ao jardim” (SILVA, 1997, 92).

Trata-se aqui de um espaço marcadamente mais humano e próximo da natureza, em oposição à representatividade social (embora sóbria) proposta pela fachada voltada à rua do Alecrim (cf. ARAÚJO, 1950, 45; SILVA, 1997, 92; GONÇALVES, 2012, 52-53).

Entrando no edifício pelo portal principal, deparamos com um átrio que permite a distribuição para os vários espaços, nomeadamente, no mesmo nível, à zona de serviços e à cozinha, situada na área posterior. A subida para a zona nobre do palácio faz-se pelo lado esquerdo do átrio, de onde parte a escadaria de dois lanços, que ressalta pela decoração feita através de pinturas, a têmpera sobre



Figura 3 – Jardim do Palácio Quintela, Lisboa, fotografia de Horácio Novais, (Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, cota CFT164.55876).

estruque, representando as *Façonhas de Hércules*. No teto, está uma alegoria, com a figura de Mercúrio. No patamar intermédio abre-se um vitral polícromo, com o brasão do barão de Quintela e do conde de Farrobo (cruz de prata florida em campo vermelho -Pereiras-, três faixas de ouro, cada uma com uma flor de Liz, em banda -Rebelos) (ARAÚJO, 1950, 46; cf. também MENDONÇA *et al*, 2014) (fig. 4). Chegando ao piso nobre, passando a escadaria, acede-se à Sala Vaga (ou Vestíbulo), situada no centro do edifício, sendo este o ponto de distribuição para os salões nobres, junto à fachada principal, a oeste, e a zona particular, a este. Importa aqui realçar a separação e consequente salvaguarda dos espaços de privacidade (cf. LEAL, 2005, 332). A Sala Vaga apresenta cúpula oitavada retangular, coroada por lanternim (ARAÚJO, 1950, 46; MENDONÇA *et al*, 2014). Esta Sala “impacta, desde logo pelas suas proporções e elevação, o que terá levado (...) William Beckford a referir-se-lhe depreciativamente” (GONÇALVES, 2012, 61 e 70).

Para além desta Sala, destaca-se a Sala Romana, “cuja três janelas correspondem à varanda corrida do corpo central da frontaria, ou Salão Nobre”. Nela está uma pintura mural, em dois grandes painéis de canto, formando ângulo, representando *O Rapto e a Intervenção das Mulheres Sabinas*, segundo a obra de Tito Lívio, com simulação de tapeçaria, composição de António Manuel da Fonseca⁶. Destacam-se ainda os retratos do próprio pintor Fonseca (esta assinada e datada, 1822) e do arquiteto Hildebrath, que com aquele trabalhou no grande restauro do palácio),

“seis medalhões rectangulares, nas sobreportas, representando cenas romanas; um medalhão superior no qual se figuram a loba romana com Rómulo e Remo; o tecto, de estuque em relevo, com uma figura central, em pintura a óleo, representando Rómulo; pinturas mais reduzidas nas paredes, trabalhadas no mesmo tom quente dos painéis, representando duas figuras” (ARAÚJO, 1950, 46).

Refira-se ainda a Sala de Baile, cujo teto foi pintado por Cyrillo Volkmar Machado, entre 1786-1787, figurando *Concílio dos Deuses*, inspirado pela obra de Camões (cf. BRAGA, 2021, 218-220). Por fim, é de aludir à Sala de jantar, voltada para o jardim (como também acontece nas Laranjeiras). Nas paredes e teto vêem-se pinturas e ornatos de relevo de estuque (ARAÚJO, 1950, 47; GONÇALVES, 2012, 75). Devemos mencionar igualmente o jardim com cascata e o portal de acesso às cavalariças que assume valores neoclássicos (SILVA, 1997, 93).

Segundo José Sarmiento de Matos, o Palácio Quintela adota uma composição de fachada comparável ao do Palácio dos Marqueses do Lavradio, desenhado em meados do século XVIII por João Frederico Ludovice (1673-1752). O modelo definido pelo Palácio Lavradio corresponde em grande medida àquele que foi seguido na arquitetura civil do tempo de D. Maria I (MATOS, 1989, 259). Segundo esse paradigma, a fachada é definida por dois paralelepípedos ao baixo, ladeando a verticalidade do central; o “portal axial entre dois vãos de peitoril, a que se sobre põe três vãos de sacada, com o central

⁶ Na descrição e interpretação das obras de António Manuel da Fonseca, agradecemos as observações de Gabriel Marques.



Figura 4 – Vista da escadaria onde se observa o vitral com o brasão dos Quintela-Farrobo e tecto com alegoria a Mercúrio, fotografia de Margarida Elias, 2021.

tonicamente decorado, e o frontão de fria emolduração”. Os corpos laterais são organizados em três andares, sendo o inferior utilitário, aberto na silharia de junta unida, o segundo, de vãos de peitoril e o superior de sacadas.

O Palácio da Rua do Alecrim como *modelador urbano*

José Sarmiento de Matos considerou que a excecionalidade da arquitetura palaciana pode funcionar, na cidade, como “modelador urbano” (MATOS, 1997). Assim, aconteceu com o Palácio da Rua do Alecrim na sua imediata envolvente, mas também no espaço mais alargado que definiu o Chiado como centralidade da vida cultural lisboeta.

O aspeto mais visível dessa “modelação” foi a já referida abertura do largo Barão de Quintela em 1788, quando o palácio estava acabado de construir. Pela pragmática razão de facilitar a circulação das carruagens para aceder ao “Pátio”, o barão de Quintela comprou o terreno fronteiro à sua casa, interrompendo assim a frente predial da rua do Alecrim que, segundo as normas da reedificação da cidade, deveria ser contínua.

Este deverá ter sido o primeiro caso de questionação deliberada do prospetto de uma rua que, setenta anos depois, seria replicada no largo Luís de Camões, quando as ruínas do Palácio Marialva, provocadas pelo Terramoto, foram definitivamente demolidas. Naquele final do século XVIII, gozando de uma liberdade de iniciativa assinalável - proporcionada pelo governo de D. Maria I - as Obras Públicas da Cidade eram dirigidas pelo arquiteto Reinaldo Manuel a quem se deve a construção dos dois arcos sobre a rua de S. Paulo e a Nova do Carvalho, permitindo uma articulação dinâmica e cenográfica da colina com as margens da beira Tejo. Nenhuma destas obras notáveis estava prevista no prospetto inicial da Rua do Alecrim, o que permite inscrever a iniciativa do barão de Quintela numa rede de complexificação crescente da reconstrução da cidade.

Interessa ainda realçar que uma iniciativa justificada pela circulação de trânsito particular, permitia, simultaneamente, destacar o palácio como lugar de contemplação, fundindo assim dois princípios constitutivos do urbanismo oitocentista: a circulação e o embelezamento gerado pela arquitetura.

A facilidade de entrar no espaço das Casas Nobres dos Quintela, num território plenamente urbano foi acentuado com a solução encontrada para o portão de acesso ao pátio e muros adjacentes. José Monterroso Teixeira divulgou, pela primeira vez, um importante desenho do arquiteto José da Costa e Silva, datável de 1794 (TEIXEIRA, 2012, 2º vol., 5) e também duas cartas que o barão de Quintela lhe dirige (TEIXEIRA, 2012, 3º vol., p. 19) solicitando a sua presença para decidirem a solução final desse portão nobre.

O que foi construído não terá seguido o desenho proposto pelo arquiteto⁷, mas manifesta o empenho do proprietário em enriquecer a carga retórica da sua casa, integrando simbolicamente a função na decoração, como era próprio da arquitetura clássica.

O desenho de Costa e Silva tem um interesse suplementar que permite abordar outro aspeto da modelação do espaço urbano a partir da edificação do palácio. O arquiteto propõe um singelo palacete que, em parte, cumpre o “Prospecto geral da Rua daz duaz Igrejas da parte Poente” (*Cartulário Pombalino*, 39). Este regista uma sucessão de fachadas de prédios com sete ou nove vãos, e dois andares, o primeiro de janelas de peitoril e o segundo com vãos de sacada, cada um deles com cornija recta. Finalmente, um piso acima da platibanda emoldurada e águas furtadas com vãos centrais e frontões triangulares. Há também a assinalar as pequenas janelas-respiradouros em cave, aproveitando o acentuado declive da rua.

Em relação a este prospecto, Costa e Silva propõe-se segui-lo quase integralmente, mas com importantes marcações individuais: as três entradas previstas ao nível do piso térreo, dão lugar a uma única entrada centralizada na fachada, constituindo um conjunto nobilitante com a sacada emoldurada do piso superior. Desaparecem também as águas furtadas que, noutra ocasião, o arquiteto profundamente criticaria, designando-as por “trapeiras”⁸. Ou seja, Costa e Silva transformava um prédio em palacete, curiosamente seguindo os preceitos enunciados pelo arquiteto Manuel da Maia⁹.

Porém, o barão de Quintela decidiu substituir o proposto palacete por dois prédios registados na *Décima da Cidade* pela primeira vez em 1796 (GONÇALVES, 2012, 44) que seguem não o referido *Prospecto* da rua, mas o modelo que efetivamente estava a ser concretizado nos prédios que se vão edificando dos dois lados da rua do Alecrim, desde finais da década de 1780: pisos térreos de lojas e, quando o declive da rua o permite, sobrelojas; um andar nobre com sacadas e vãos emoldurados, um segundo andar de janelas de peitoril e, acima da cimalha um piso de “baranda geral”¹⁰ como é então designado e, ainda, um quinto andar com águas furtadas (figs. 5 a 7).

No entanto, o teor palaciano do primeiro prédio do Quintela que se sucede ao pátio de acesso às cavaliças do palácio, mantém algo do palacete que Costa e Silva lhe propôs, com uma valorização da fachada lateral que se debruça sobre aquele pátio, gerando um ambiente intimista, sublinhado pelos valores decorativos que terão sido acrescentados mais tarde, talvez já por Carvalho Monteiro, o segundo proprietário do palácio e prédios anexos.

7 Referimo-nos ao que atualmente existe e está documentado por fotografias desde o final do século XIX. Mas deverá admitir-se que podem ter ocorrido, entretanto alterações, por iniciativa dos Quintela-Farrobo ou já por Carvalho Monteiro. Nesse período, há prova documental da construção do portão nobre das traseiras do palácio, até então ali existente.

8 Ver para desenvolvimento, SILVA, 1997, 128-129.

9 José-Augusto França afirma que, na opinião de Manuel da Maia, “era o portal que fazia o palácio”, (FRANÇA, 1977, 168).

10 O 4º andar acima da cimalha começa a ser acrescentado aos prédios pombalinos, em toda a área do Plano de reconstrução na década de 1790. No entanto, nos *Livros da Décima da Cidade*, essa andar não aparece referenciado, sendo os prédios descritos com o piso de lojas e dois andares. Sobre a defesa e generalização do andar sobre a cimalha com “baranda geral” ver SILVA, 1997, 65-66.



Figura 5 – Edifícios na rua do Alecrim, n.º 38 a 54, vista geral, fotografia de Inês Pais, 2006, (SIPA, FOTO.00808820).



Figura 6 – Edifícios na rua do Alecrim, n.º 38 a 54, vista geral (fachada principal), fotografia de Inês Pais (2006) (SIPA, FOTO.00808816).



Figura 7 – Edifícios na rua do Alecrim, n.º 38 a 54 - interior: átrio (prédio sul), fotografia de Inês Pais, 2006, (SIPA, FOTO.00808814).

Interessa referir outra particularidade não só nos prédios do barão de Quintela na rua do Alecrim, mas em todo o seu conjunto edificado: a composição dos pisos térreos que manifestam uma evolução de gosto, caracteristicamente mariana. O mote deverá ter sido o fortíssimo declive da rua, muito cenográfico, que amplia a importância das entradas utilitárias e das sobrelojas. Por isso, elas são dotadas de uma complexa e erudita emolduração, com almofadas retangulares que preenchem os panos de parede e enquadram os vãos com um movimento de expressiva plasticidade. E embora a gramática compositiva adotada seja do mais estrito pombalino - desornamentada e geométrica - o resultado veicula uma animação inusitada, dinamizadora da luz e enaltecadora da topografia. Tudo leva a crer que estes excecionais projetos sejam de Reinaldo Manuel que, à época, trabalhava intensamente na praça de S. Paulo e suas envolventes (SILVA, 1997, 122).

Para construir o largo pátio, com as cavaliças e acesso direto ao jardim, o palácio será de novo um modelador do espaço urbano. Para garantir a privacidade dos seus vastos domínios sobre a rua do Alecrim, o barão de Quintela obteve da Repartição das Obras Públicas da Cidade a supressão da “travessa de S. José entre as ruas do Alecrim e a antiga do Tesouro”, vendendo ao interessado o respetivo terreno, “com 209,5 palmos”, por duas escrituras sucessivas, em 22 de fevereiro e 2 de abril de 1791 (SILVA, 1997, 88). Todavia, veremos, mais adiante que uma parte da travessa existe ainda hoje.

Deste modo, o barão de Quintela foi-se tornando num dos proprietários importantes daquele lugar expectante da cidade, a partir da sua casa nobre na rua do Alecrim: os dois prédios já referidos na contiguidade desta; outro fronteiro, adjacente às propriedades do marquês de Marialva; um na rua das Flores, tornejando para a rua da Horta Seca; dois na Rua do Tesouro Velho e na atual travessa dos Teatros; dois na rua Nova dos Mártires e Rua da Parreirinha, ou seja um total de nove “propriedades de casas” (SILVA, 1997, 44). Grande edificador, ele queixa-se em 1798, à “Inspeção dos Bairros” nos seguintes termos:

“Diz Joaquim Pedro Quintela que sendo dono de humas cazas na Travessa de S. José e que tambem tem frente para a Rua da Figueira defronte do Theatro de S. Carlos s’impede a Serventia da rua e armazens pelo entulho da obra de Julião Pera de Castro; que até motiva a destruição das portas de que rezulta o desgosto dos Inquilinos, damnificação da propriede, falta d’alugadores e baixa no preço dos alugueres” (SILVA, 1997, 41).

A última componente da modelação urbana gerada pelo palácio do barão de Quintela transvaza os seus investimentos como proprietário e senhorio. Referimo-nos à edificação do Teatro de S. Carlos, iniciativa do Intendente Pina Manique para substituir o Teatro de Ópera que o rei D. José fizera construir junto ao Palácio Real do Terreiro do Paço e fora integralmente destruído pelo terramoto de 1755. Projetado pelo arquiteto José da Costa e Silva, o Teatro de S. Carlos foi construído em tempo recorde: seis meses, entre 1792 e 1793, com os meios facultados por uma “sociedade de capitalistas”, entre

os quais o barão de Quintela que também cedeu o terreno para a implantação do novo equipamento (SILVA, 1997, 153 e 189).

Recorremos a investigação anteriormente desenvolvida para salientar o impacto urbano deste notável edifício:

“À partida, o terreno vendido por Joaquim Pedro Quintela - ou trocado por camarote vitalício uma vez que Pina Manique depressa se esqueceu de soldar contas - não era muito favorável, quase esmagado entre o forte declive da recente Rua nova dos Mártires e o nível, muito mais elevado da Rua do Outeiro, hoje Rua dos Duques de Bragança. Costa e Silva resolveu pragmaticamente a questão, abrindo uma pequena praça fronteira e a construção “de um socalco ao lado da mesma rua do Outeiro, sem o qual socalco, a causa da grande diferença apontada dos dous níveis da praça e da rua, ficaria com algum perigo esta serventia, que na verdade he a melhor” (“Memória sobre o teatro de S. Carlos em Lisboa, datada de 2 de Abril de 1793”, CARVALHO, 1979,118).

Aberto quase ao mesmo tempo que a próxima praça do barão de Quintela, este átrio exterior do Teatro de S. Carlos, enuncia idêntica apropriação vivencial da cidade que, por gestos empíricos, foge então sistematicamente à esquadria das ruas pombalinas, introduzindo-lhe paragens e refúgios, simultaneamente operativos e cenográficos. Por outro lado, o arranjo urbanístico proposto por Costa e Silva reforçava a própria simbólica representacional do teatro, multiplicando-lhe os acessos e ampliando-lhe a zona de convívio, numa ritualização de circuitos e de encontros que, hoje ainda, torna ida ao S. Carlos numa festa, começada e prolongada na rua (SILVA, 1997, 163-164). Outro acesso ao teatro, menos cenográfico e convidativo tem de ser mencionado: a travessa dos Teatros que admitimos ser o troço final da travessa de S. José, destruída para salvaguardar os interesses privados do barão. Embora esquinada e íngreme, a artéria articulava a rua do Tesouro (hoje António Maria Cardoso) com a entrada no Teatro da família real e de outros dignatários do regime, sobre a rua do Outeiro, hoje dos duques de Bragança. Saindo pelo portão nobre traseiro, a família Quintela, como depois a família Farrobo descia diretamente para S. Carlos. Foi excecional a obra realizada por Joaquim Pedro Quintela, a partir do palácio herdado de seu tio, que, à sua morte, estava em fase inicial de construção. A Casa funcionou como fecundo modelador urbano, o que foi continuado pelo seu filho com o mesmo nome que, servindo o primeiro rei liberal (como o seu pai servira os últimos reis absolutistas) se viu agraciado com o título de conde de Farrobo.

A ele se deve a renovação da decoração interna do Palácio cujas pinturas da autoria de António Manuel da Fonseca constituem o mais importante conjunto neoclássico em Portugal. Deve-se-lhe também a animação da programação do S. Carlos e, fora do âmbito deste livro, o projeto final do Teatro de D. Maria II na praça do Rossio, entregue a Fortunato Lodi, seu familiar, através da sua primeira mulher. Gerava-se assim um eixo fundamental da vida social e cultura de Lisboa que articulava o Chiado com o Rossio e se prolongava ao Passeio Público.

Em 1874, cinco anos após a morte do conde de Farrobo, o palácio com todos os seus pertences - incluindo os prédios anexos sobre a rua do Alecrim - foi adquirido por Mendes Monteiro, pai do futuro construtor da Quinta da Regaleira, projetado por Luigi Manini. A par de diversas obras realizadas - substituição de portas, ferragens e, eventualmente, recomposição dos portões nobres do Palácio (GANDRA, 2014, 31) - o novo proprietário encomendou um novo calcetamento para os passeios que ladeiam a propriedade quer pela rua do Alecrim, quer pela rua António Maria Cardoso, composto “por uma teoria de hexalfas, em basalto, sobre fundo branco” (GANDRA, 2014, 41) (fig. 8). Do lado da rua do Alecrim, avançam do passeio para o interior do antigo Pátio das Cocheiras, formando passadeira e acentuando a modelação do espaço público em que os sucessivos proprietários do palácio se empenharam.

Também sobre a rua do Alecrim, vale a pena atentar numa espécie de torre que se ergue sobre o segundo prédio na contiguidade sul do palácio, hoje mais difícil de perscrutar devido ao conjunto predial projetado pelo arquiteto Siza Vieira, em terrenos que haviam pertencido ao Palácio do Marquês de Valenças, anterior ao terramoto e que, depois de 1800, se mantinha em estado de ruína mas ainda assim arrendado. Esse belo torreão com os vãos rigorosamente emoldurados, garante uma vista maravilhosa sobre o Tejo, talvez uma recriação, na hipótese do escrupuloso olisipógrafo Augusto Vieira da Silva, de “uma das torres da cerca fernandina que exatamente por aqui corria” (SILVA, 1960, vol.3, 129-130) (fig. 9).

A história corria assim através desse modelador urbano que foi o palácio Quintela-Farrobo. O largo Barão de Quintela, aberto em 1788, para facilitar o trânsito e carruagens que acediam à casa, encontrará uma nova vocação. Em 1903, ali se inaugurava um dos mais belos monumentos escultóricos do tempo, da autoria do escultor António Teixeira Lopes, homenageando Eça de Queirós, falecido precocemente em 1900. Num retrato eficaz, o escritor segura nos braços o corpo desnudo da “Verdade”, metáfora da “literatura realista” e de um determinado projeto de modernização nacional que iniciado no Antigo Regime, percorreria o Liberalismo monárquico e estava a caminho de celebrar a República. Evasivas e efémeras “verdades” que a cidade molda como um palimpsesto.

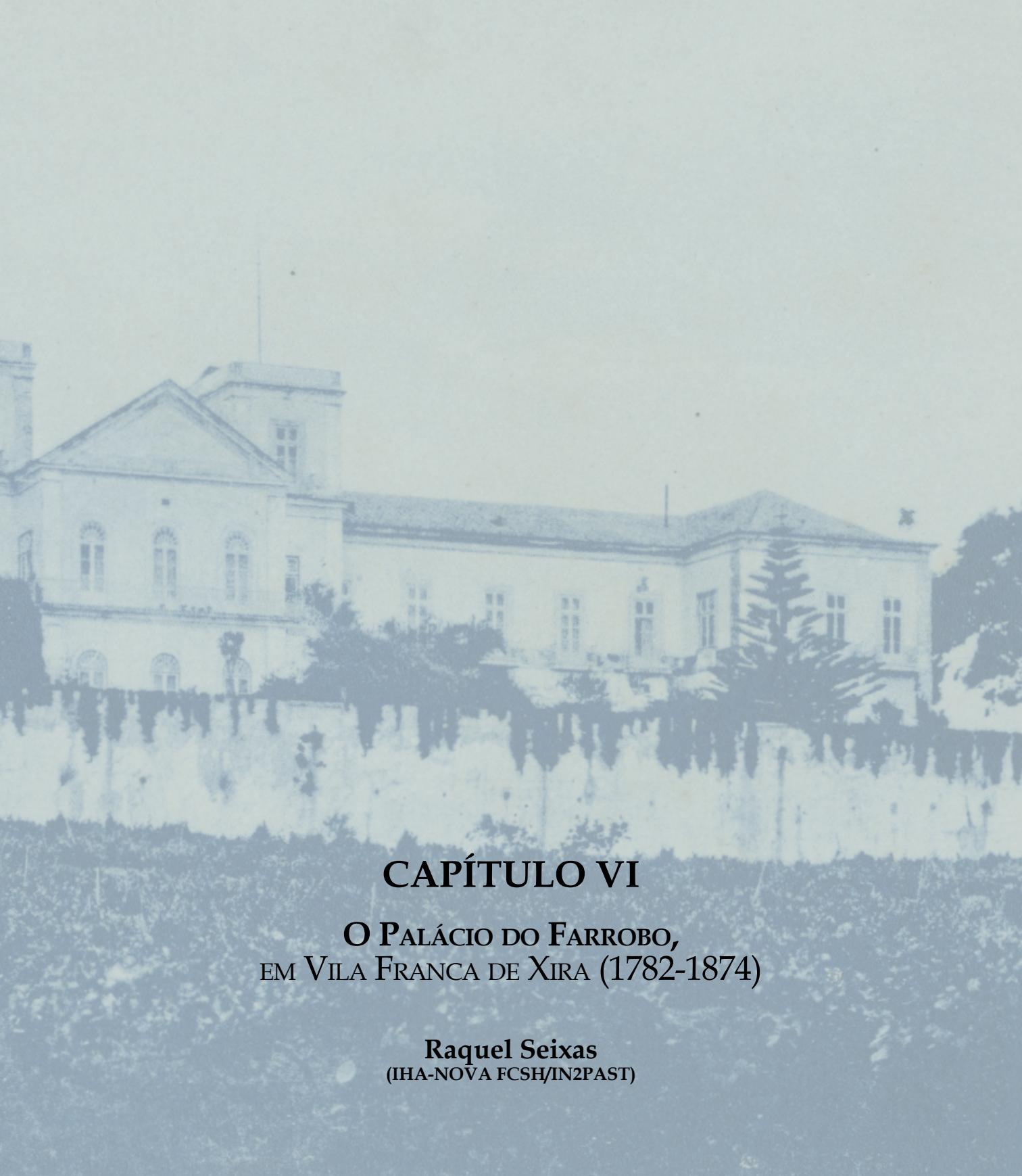


Fig. 8 – Vista da rua do Alecrim vendo-se a calçada com hexalhas, fotografia de Margarida Elias, 2023.



Figura 9 – Edifícios na rua do Alecrim, n.º 38 a 54, fachadas principal, lateral direita e mirante (prédio sul), fotografia de Inês Pais, 2006, (SIPA, FOTO.00808817).





CAPÍTULO VI

**O PALÁCIO DO FARROBO,
EM VILA FRANCA DE XIRA (1782-1874)**

Raquel Seixas
(IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)

A Quinta do Farrobo: breve contexto histórico¹

A primeira referência que encontramos sobre a Quinta do Farrobo em Vila Franca de Xira, remonta ao ano de 1631 e diz respeito à doação dos bens realizada por D. Vasco da Fonseca Coutinho aos religiosos do Colégio de Santo Agostinho de Lisboa e à Misericórdia de Lisboa (ANTT, *Colégio de Santo Agostinho de Lisboa*, Lv. 1, f. 35). Segundo o livro do cartório do colégio, na divisão dos bens, os religiosos ficaram com “a quinta e Casal do Farrobo junto a Villa Franca de Chira com a obrigação de darmos à Misericórdia de Lisboa sua herdeira oito centos mil reis, ficando com a dita quinta, e Casal no valor de outros oito-centos mil reis” (*Idem*). Decorridos sessenta anos, a fazenda entrou em declínio e os religiosos agostinhos optaram por aforá-la a Matias da Cunha, pelo prazo de três vidas no valor de vinte e dois mil reis, conforme consta da escritura de três de junho de 1690 (ANTT, *Colégio de Santo Agostinho de Lisboa*, Lv. 1, ff. 36v-37). Após o falecimento do primeiro aforador, o domínio útil passou para o seu filho António da Cunha de Abreu e deste para o seu neto Francisco António de Oliveira da Cunha Abreu: “terceira vida, que entrou no prazo em 1772” (*Idem*). Durante a vigência destes aforadores, a quinta recuperou o antigo fulgor produtivo e acabou por ser vendida pelos religiosos agostinhos a Joaquim Pedro Quintela (1748-1817), primeiro barão de Quintela, a 20 de julho de 1782, pelo valor de 5.000 cruzados, mais o Laudémio de 100.000 reis (*Ibidem*). Joaquim Pedro Quintela, ao comprar o domínio útil e o domínio direto, garantiu os direitos de propriedade e ficou livre do regime enfiteutico.

1 A autora agradece o apoio dos colegas Rui Mesquita Mendes e Tiago Borges Lourenço na realização deste artigo.

A quinta era então constituída por casas de sobrados, oficinas de lagar de vinho, adega, celeiro, e ainda, por uma ermida. Conforme documenta a descrição inserta no Tombo do Morgado do Farrobo, todas as estruturas estavam dispostas no interior de um pátio grande fechado, ao qual se acedia por dois portões. Todos estes elementos indicam que a Quinta do Farrobo era sobretudo uma herdade voltada para a exploração produtiva do vinho e do azeite, constituída por um conjunto de casas destinadas à residência dos aforadores e outro conjunto de casas destinadas ao apoio à produção agrícola.

Acresce a estes dados, a informação constante nos livros das décimas de Vila Franca de Xira, que nos informa que as *casas de sobrados* se mantiveram arruinadas até 1786, muito possivelmente devido aos danos causados pelo Terramoto de 1755 (AHTC, *Livro das Décimas de Vila Franca de Xira*, DP 404 (1782); DP 407 (1783), f. 26v; DP 408 (1785), f. 23).

No ano seguinte, em 1787, além de desaparecer a referência às casas arruinadas, também há registo do aumento considerável do património fundiário de Joaquim Pedro Quintela, através da compra de muitas vinhas e olivais no termo de Vila Franca de Xira (AHTC, *Livro das Décimas de Vila Franca de Xira*, DP 411 (1787), f. 7v). O próprio tomo do morgado, concluído em 1794, reconhece que

“sendo esta antigamente hum terreno muito menor do que hoje hé; hoje tem muito maior extensão: porque comprada que foi pelo Demarcante a dita Quinta de Farroubo, a foi augmentando, com outros muitos terrenos que comprára, que todos hoje formão a dita Quinta murada de Farroubo dezusando-se os nomes particulares de cada hum destes terrenos, e recebendo todos da Quinta do Farroubo [...]. A Quinta hé hum todo que se compõe de diversas propriedades” (ANTT/*Morgado do Farrobo*, Tombo II, ff. 63-63v).

De um modo bastante esclarecedor, o *Auto de Medição e Demarcação da Quinta do Farrobo*, realizado em 1794, classifica as casas como *nobres* servidas por uma ermida. A alteração de *casas de sobrados* para a categorização de *casas nobres*, corrobora a informação dada pelas Décimas, ao demonstrar que o primeiro Barão de Quintela realizou obras de beneficiação nas antigas *casas arruinadas*, dotando-as por uma feição de cariz nobre. Atentemos na descrição dos finais do século XVIII inserta no tomo do morgado:

“Que a dita Quinta de Farroubo consta de Cazas Nobres com sua Irmida, e Officinas [...]. Que a dita Quinta consta de huma grande, e nobre Adega aonde se recolhem os Vinhos, com quatro Lagares, Adega de agoas pés, e Cazas do Cazeiro [...]. Que a dita Quinta consta mais de dous nobres portaes de Pedraria com portas de ferro que serve de entrada para a dita Quinta, junto à estrada que vem de Vila Franca de Xira; e outro [...] junto à estrada que vai para Santo António e contígua às mesmas casas. Que a dita Quinta consta de hum Poço de tirar agoa à mão [...] havendo pelo interior da mesma Quinta muitos e diversos socalcos que servem de segurar as terras montuosas. Que a dita Quinta hé toda murada em roda [...] Que a mesma Quinta consta de três casas, que estão dispersas pelo interior da mesma Quinta” (ANTT, *Morgado do Farrobo*, Tombo II, ff. 71v-72v).

Note-se que neste mesmo ano de 1787, o primeiro barão de Quintela estava a construir o seu palácio da rua do Alecrim, ao Chiado, cuja definição arquitetónica, como notou Raquel Henriques da Silva, foi da sua responsabilidade e não do tio como até então se pensava (SILVA, 1997, 197; Ver também GONÇALVES, 2012; SILVESTRE, 2012, 36-41). Muito possivelmente, os artistas e arquitetos da Rua do Alecrim, também deram o seu contributo à obra em execução na Quinta do Farrobo.

A planta da Quinta do Farrobo, dos finais do século XVIII e anexa ao tombo do morgado, na secção respeitante aos *Autos cíveis de medição, demarcação, e tombo dos bens, foros, direitos, rendas, prédios rústicos e urbanos pertencentes a Joaquim Pedro Quintella Fidalgo Cavaleiro da Casa de Sua Majestade e citos em Vila Franca de Xira*, traça a matriz tipológica das *casas nobres*, demarcadas pela típica configuração em “U”, muito recorrente desde a centúria de seiscentos nos edifícios de tipologia nobre e senhorial (fig. 1). O acesso à casa realizava-se por uma escada de um lanço, disposta ao centro da casa e do terreiro fronteiro à mesma. A noroeste, alinhada com o muro da propriedade, encontrava-se a ermida de formato retangular.

Alguns anos depois da conclusão das obras de beneficiação, decorridas *grosso modo* entre 1786 e 1787, Joaquim Pedro Quintela obteve a licença para a constituição do morgadio no decreto de 18 de junho de 1796, com escritura lavrada a 13 de agosto de 1801 e instituição oficial em 1802 (SILVESTRE, 2012, 23). O morgado dos Quintela incluía diversas propriedades localizadas no Ribatejo, na Península de Setúbal e na Estremadura. De um modo bastante esclarecedor, a Quinta do Farrobo foi escolhida como cabeça do morgado e deu o nome ao próprio morgado. Atente-se que Vila Franca de Xira estava próxima de Lisboa e tinha já uma longa tradição de quintas e palácios voltadas concomitantemente para a lavoura e para o recreio dos seus proprietários, entre as quais: a Quinta de Nossa Senhora da Piedade, dos condes de Vila Nova de Portimão, a Quinta do Sobralinho, dos condes de Vila Flor ou a Quinta da Flamengo, dos condes de Vale-de-Reys.

A 1 de outubro de 1817, após a morte de Joaquim Pedro Quintela, primeiro barão de Quintela, o filho Joaquim Pedro Quintela, segundo barão de Quintela e primeiro conde de Farrobo a partir de outubro de 1833 (ANTT, *Autos de justificação de nobreza do Conde de Farrobo, Feitos Findos, Justificações de nobreza*, mc. 8, nº 16, f. 4v), substituiu-o na condução dos destinos dos negócios da família.

Foi sob o seu patrocínio que se realizaram importantes obras nas *casas nobres* da Quinta do Farrobo, substituídas por uma residência palaciana oitocentista, da qual apenas subsistem as ruínas das paredes exteriores.

A 24 de setembro de 1869, com a morte do primeiro conde de Farrobo, sucedeu-lhe como cabeça de casal e administradora dos bens dos filhos menores, a viúva D. Marie Madeleine Pignault, condessa do Farrobo. A família nesta data atravessava sérios problemas financeiros e para colmatá-los a viúva colocou à venda uma parte considerável do seu património, entre os quais o Palácio do Farrobo, colocado em hasta pública a 22 de setembro de 1871 (*Diário do Governo*, 23 setembro 1871). Como não foi

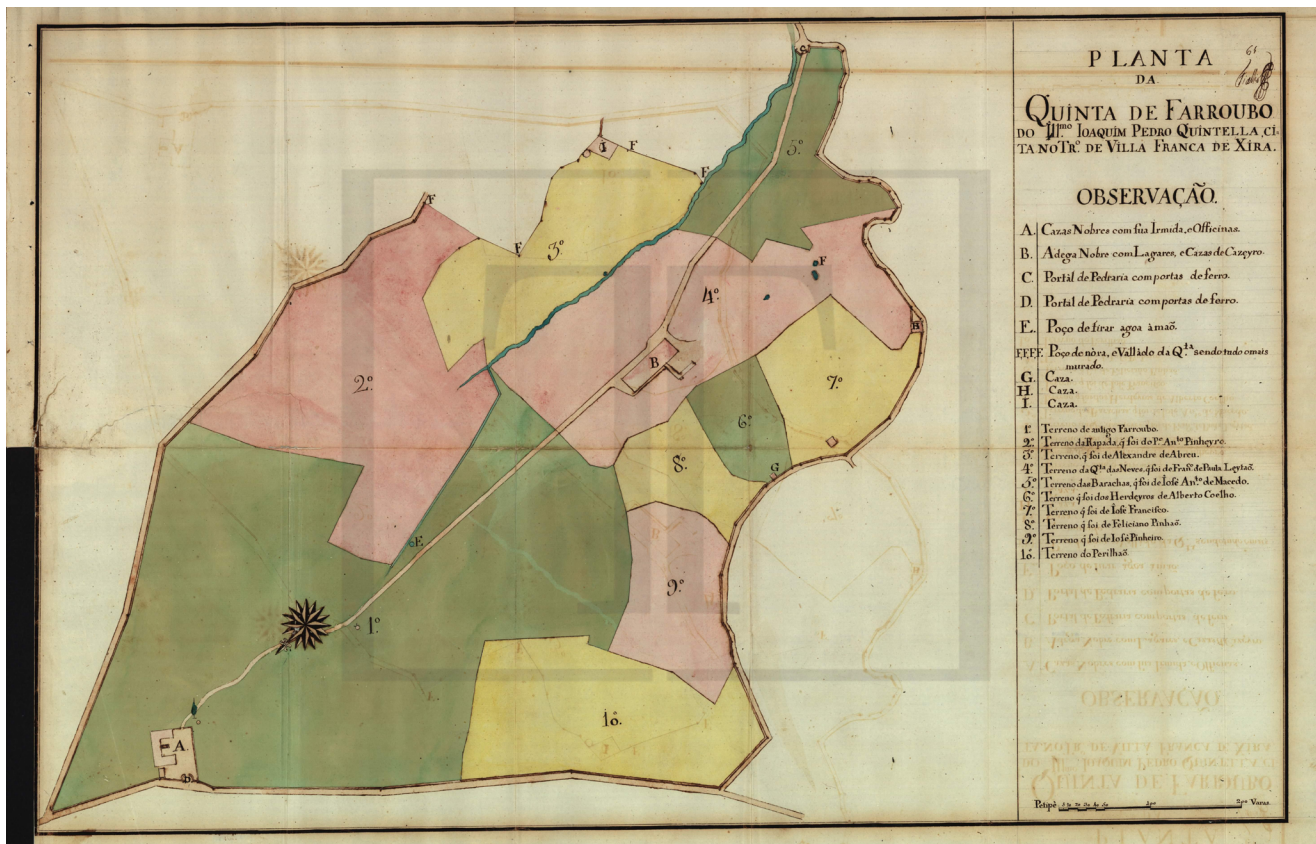


Figura 1 - Planta da Quinta de Farroubo do Ill.mo Joaquim Pedro Quintella, cita no termo de Villa Franca de Xira, (ANTT, Morgado do Farrobo, Tombo II).

Figura 1a - Pormenor da Planta da Quinta de Farrobo.

vendido, voltou à hasta pública em 1874 e nessa data foi arrematado pelo conde de Torre Novaes, de origem espanhola (MACEDO, 1992, 160). Por razões financeiras, voltou à hasta pública em 1890 e foi arrematado por 12 contos por D. Maria Antónia Meneses (irmã do 1º visconde de Merceana) (*Idem*). Esta deixou-o por herança ao segundo visconde de Merceana, Artur Meneses Correia e Sá.

Sob a vigência dos viscondes de Merceana, em 1895, o palácio serviu de instalações ao colégio da Fraternidade dos Padres Operários Diocesanos. No palácio funcionou apenas os três primeiros cursos de estudos preparatórios, frequentados pelos seminaristas principiantes. O curso teve início a 10 de setembro de 1895 e embora tenha sido ministrado para sessenta alunos, só funcionou durante um ano: uma vez que, no verão de 1896 o colégio-seminário foi transferido para Lisboa, para o Mosteiro de São Vicente de Fora (ALONSO ROMO, 2011, 162-165).

Após a saída dos seminaristas, o Palácio do Farrobo continuou na família dos viscondes de Merceana até 1957, ano em que foi doado à Cáritas Portuguesa com o objetivo de ser transformado numa creche destinada a duzentas crianças do sexo feminino (AHCP, PT/CP/AHCP/C/F/001/002/003/001-004, 013, 017, 020).

Numa vistoria realizada em 1958, considerou-se que o edifício apresentava um estado de conservação bastante precário, encontrando-se os pavimentos, as paredes interiores e as coberturas muito danificadas, o que tornaria a obra de conservação demasiado onerosa (*Idem*). De modo a colmatar todas estas carências, “para que o Palácio não se danificasse completamente”, a Cáritas reparou todas as janelas, portas e buracos maiores no telhado (*Ibidem*). A instituição, movida pelo desejo de se prosseguir com a obra de adaptação a creche, enviou uma missiva, no dia 8 de maio de 1958, a António de Oliveira Salazar (1889-1970) a pedir apoio financeiro (*Ibidem*). E, em 1964, preparou o concurso para a empreitada de demolição do Palácio do Farrobo, nomeadamente de todo o interior do edifício e coberturas, conservando-se apenas as paredes mestras. No esboço para a referida empreitada ficou expresso que não se podia retirar nenhum elemento das referidas paredes, “como por exemplo: caixilharias, grades, portadas interiores, portas de acesso à rua ou pátios, motivos de ordem arquitectónica ou ornamental, etc.” (AHCP, PT/CP/AHCP/C/F/001/002/003/003, UI 1086, cx. 396).

Como o anterior projeto nunca foi concretizado, em 1970 a Cáritas financiou outro projeto, destinado desta vez a centro de estudos e colónia de férias. Foi justamente nesta década que se concretizou a demolição dos interiores do palácio; todavia, e conforme indicação anexa à memória descritiva, “recuperaram-se os painéis de pinturas existentes nos tetos e paredes; recuperaram-se determinadas peças que constituíssem um todo para reconstituição, museu e decoração de algumas zonas do futuro edifício” (AHVFX, *Gabinete de estudos de urbanização*, requerimento 02332, 23 julho 1970, *Processo de remodelação do Palácio do Farrobo*). Infelizmente, desconhecemos o destino dado a estas peças.

Por fim, e atendendo às frustradas intenções da Cáritas, a instituição doou o Palácio do Farrobo à Santa Casa da Misericórdia de Vila Franca de Xira na década de 1970. A escritura de propriedade apenas foi registada em 1994 (AHVFX, *Divisão do Arquivo Municipal, Fundo Local, Património do Concelho, Palácios e Quintas, Quinta do Farrobo, Literatura cinzenta*, LS 908, 1994, 26). Durante este período, e por iniciativa da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, o imóvel foi classificado como imóvel de valor concelhio, pelo Decreto n.º 29 de 25 de junho de 1984.

O Palácio do Farrobo: ao tempo do segundo barão de Quintela (1817-1869): o conde de Farrobo

Joaquim Pedro Quintela (1801-1869), o segundo barão de Quintela e o primeiro conde de Farrobo (1833), foi o único sucessor do vínculo instituído pelo pai em 1801. Assim, com dezasseis anos herdou uma grande fortuna e um grande nome, ao provir de uma das famílias mais influentes de Portugal na primeira metade do século XIX.

A educação privilegiada e o meio social no qual se movimentava deram-lhe os instrumentos necessários para empreender, desde cedo, importantes campanhas decorativas nos seus palácios do Chiado e das Laranjeiras, ambos em Lisboa. Nestas campanhas decorativas trabalharam os principais artistas do tempo, de entre os quais: os arquitetos Giovanni Battista Hilbrath e Fortunato Lodi (1805-1883), os arquitetos-cenógrafos Giuseppe Cinatti (1808-1879) e Achille Rambois (1810-1882), os pintores Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823) e António Manuel da Fonseca (1796-1890) e o estucador Félix Salla (SILVESTRE, 2012, 91-92).

Como os palácios em Lisboa já estavam genericamente concluídos desde os finais do século XVIII, com programas arquitetónicos adequados à dimensão e nobreza da Casa Quintela, o Conde de Farrobo canalizou uma parte importante da sua atenção nas *casas nobres*, localizadas na Quinta do Farrobo em Vila Franca de Xira: substituindo-as integralmente por um novo programa artístico. Esta intervenção teve como princípio norteador o desejo de edificar um palácio (em nome próprio) na herdade cabeça do Morgado do Farrobo.

Das antigas estruturas da Quinta do Farrobo localizadas no interior do pátio murado, apenas a ermida subsistiu à grande campanha oitocentista. Aliás, foi a partir dela que o novo programa arquitetónico se desenvolveu, como veremos.

O confronto entre a demarcação da propriedade executada nos finais do século XVIII com a cartografia atual, permite-nos confirmar que a ermida ainda se mantém no mesmo ângulo de terreno e que o palácio oitocentista foi construído defronte dela. Por sua vez, e ao contrário do programa anterior, a capela passou a estar ligada interiormente ao palácio, com acesso a partir do primeiro andar, na ala noroeste (figs. 2 e 3). Esta nova implantação do palácio requereu a deslocação do antigo portão

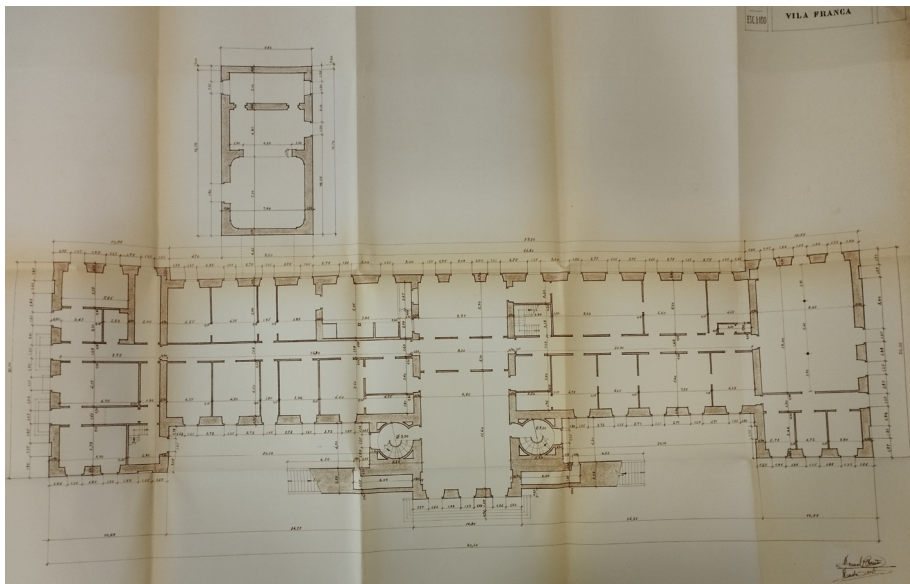


Figura 2 - Levantamento do piso térreo do Palácio do Farrobo, realizado em 1958, (AHCP, PT/CP/AHCP/C/F/001/002/003/001-004, 013, 017, 020).

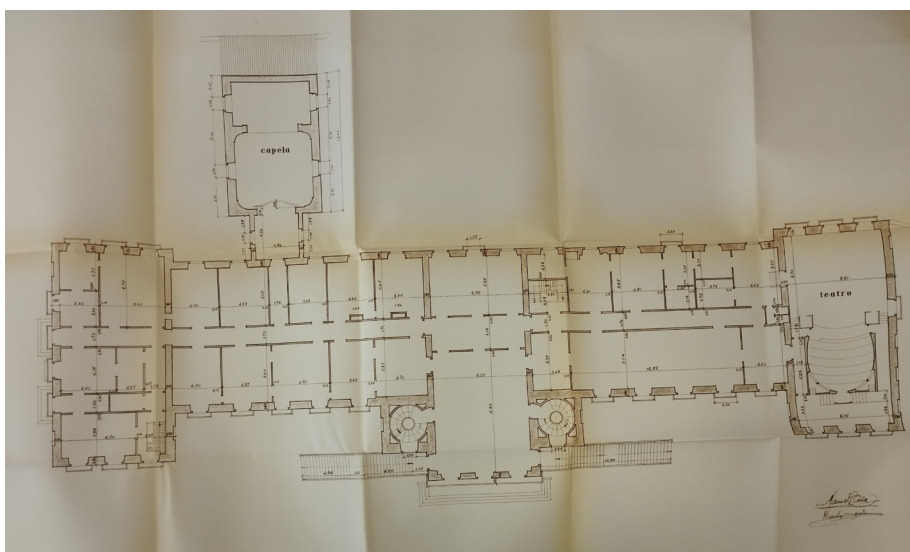


Figura 3 - Levantamento do andar nobre do Palácio do Farrobo, realizado em 1958, (AHCP, PT/CP/AHCP/C/F/001/002/003/001-004, 013, 017, 020).

para nordeste, garantindo-se, assim, a implantação axial da entrada da propriedade face à entrada da residência palaciana. O portão é constituído por dois pilares de secção quadrada, ornados por cantaria almofadada rusticada e encimados por um pináculo decorativo. Na mudança do portal manteve-se a antiga configuração arredondada da entrada, ou seja, o “ângulo saliente da meia laranja da porta de ferro” (ANTT, *Morgado do Farrobo*, Tombo II, f. 73v), propícia à paragem de carruagens.

O Conde de Farrobo, na edificação do palácio, optou por uma nova orientação, norteadada pela localização da primitiva ermida e pelo desejo de voltar as novas fachadas para eixos viários mais importantes: a principal orientada para os terrenos da Quinta do Farrobo e para Vila Franca de Xira e a tardoz orientada para a futura Estrada do Farrobo (figs. 4 e 5). Presentemente, o palácio está em ruínas e o pouco que se conserva no local informa-nos acerca do seu aparelho construtivo, maioritariamente composto por materiais pobres e vulgares, menos nobres do que a dimensão do edifício nos faria supor. O primeiro piso era constituído por vigas de madeira, colocadas perpendicularmente às paredes das fachadas. As paredes mestras são compostas por pedras irregulares argamassadas com argila. Nos vãos de portas e janelas utilizou-se o tijolo travejado por vigas de madeira (fig. 6).

No que concerne aos espaços interiores do palácio, o precioso *auto cível de inventário*, realizado em 1864 (ANTT, *Tribunal da Boa Hora*, 6º vara, 3ª secção, mç. 102, cx. LB 173, processo 2857, ano 1864, sala 1, corpo 54/55, vol. 2, ff. 189-194), esclarece-nos relativamente à organização e disposição interna da antiga residência palaciana. Esta elucidativa e coetânea descrição é complementada pelos levantamentos arquitetónicos realizados pela Cáritas em 1958 e 1970 e pelas poucas fotografias anexas ao segundo projeto para adaptação a centro de estudos e colónia de férias (AHVFX, *Gabinete de estudos de urbanização*, requerimento 02332, 23 julho 1970, *Processo de remodelação do Palácio do Farrobo*). O cotejo entre a descrição do auto de inventário e o levantamento arquitetónico, permite-nos concluir que o Palácio do Farrobo tinha a configuração de um quadrilongo composto por dois pisos. No piso térreo, localizava-se ao centro, na área principal da fachada, a casa de jantar guarnecida por três portas de vãos semicirculares e pavimento lajeado a mármore e num dos extremos as áreas de serviço destinadas à cozinha, provida com forno de cozer pão e assados, uma pia com torneira de bronze que recebia a água da cisterna e uma copa. O piso nobre era servido por 30 divisões e tinha no extremo Este um teatro com galeria.

A fachada principal do palácio estava voltada para uma alameda guarnecida com assentos e alegretes e o acesso ao andar nobre realizava-se pela escada de cantaria com gradeamento de ferro. A frente principal era assinalada por um frontispício ladeado por duas torres, cujo acesso se realizava por uma escada em caracol. A circulação interna era realizada pelo grande corredor de distribuição que garantia a independência de todas as divisões, e ainda, por duas escadas interiores que faziam a ligação entre os dois pisos e estavam reservadas ao serviço doméstico. Atendendo à novidade e importância informativa da descrição, inclusa no inventário de 1864, optámos por transcrever na íntegra a parte relativa ao Palácio do Farrobo:



Figura 4 - Levantamento do alçado principal do Palácio do Farrobo, realizado em 1958, (AHCP, PT/CP/AHCP/C/F/001/002/003/001-004, 013, 017, 020).



Figura 5 - Levantamento do alçado tardoz do Palácio do Farrobo, realizado em 1958, (AHCP, PT/CP/AHCP/C/F/001/002/003/001-004, 013, 017, 020).

“tem a sua entrada por um portão de ferro que é serventia principal de toda a Quinta e em direcção ao Palácio que tem na sua frente uma Lameda com assentos e alegretes à rua principal da Quinta e nesta mesmo Lameda entrada para o Palácio por suas escadas de cantaria com gradeamento de ferro para o andar nobre e três portas para a casa de jantar que o seu plano é todo lageado de Madres e o referido Palácio é servido no plano térreo em trinta e seis casas inclui-se cozinha que tem forno para cozer pão, e assados, e uma Pia e torneira de Bronze por onde vem encanamento da água de uma cisterna, bem como à copa e mais casas, tem um corredor em todo o seu comprimento para serventia de todas as casas independentes, uma já mencionada casa de jantar portas para suas casas digo escadas a Helece (Hélice) também para o andar nobre e para dois torreões que fazem parte da fachada do Palácio havendo n’um relógio com sino que indica as horas, o andar nobre é servido em trinta casas, havendo mais duas escadas interiores para serviço interno de um para o outro plano e no extremo o teatro com galeria em bom estado, este Palácio torneja nos quatro ângulos e tem a configuração de um quadrilongo e na frente principal um frontispício que ata com os torreões já mencionados e para o lado do Norte a Ermida e a Sacristia com a porta para a mencionada Lameda e no segundo pavimento a Tribuna” (ANTT, *Tribunal da Boa Hora*, 6º vara, 3ª secção, mç. 102, cx. LB 173, processo 2857, ano 1864, sala 1, corpo 54/55, ff. 189-190).

Como o edifício residencial e religioso se encontram num estado avançado de ruína, os levantamentos arquitetónicos realizados em 1958 e 1970 e os escassos registos fotográficos permitem-nos afeirar, com maior exatidão, o desenho dos dois elementos mais importantes para a construção do século XIX: a capela setecentista (fig. 7) e a fachada principal ladeada por duas torres (fig. 8).

Como já tivemos oportunidade de referir, na arquitetura do novo palácio manteve-se intacta a capela dedicada à Nossa Senhora da Piedade. Muito provavelmente a invocação da capela remonta a uma antiga ermida construída ainda no século XVII, sob a direcção dos religiosos agostinhos, substituída por um novo edifício nos finais do século XVIII inícios do século XIX, sob o patrocínio do primeiro barão de Quintela. Na edificação do novo palácio, o conde de Farrobo manteve a ermida erguida pelo seu pai e ligou-a à casa por meio de uma galeria localizada na extremidade Nordeste (fig. 9). Um inventário do primeiro andar do palácio, realizado em 1889 como garantia do empréstimo concedido aos então proprietários Conde Torres Novais e sua esposa, informa-nos que o coro da ermida era decorado por quatro quadros a óleo de temática religiosa e 13 cadeiras de mogno com assentos de palhinha (ANTT, *Cartório Notarial de Lisboa*, 12º Cartório B, Livro de Notas, caixa 86, Livro 426, ff. 104v-106; caixa 45, 5-B, mç. 138)².

O edifício religioso desenha um retângulo composto por três corpos, distribuídos pela nave, capela-mor e sacristia. A sacristia remonta a uma obra posterior, certamente da responsabilidade do Conde de Farrobo, como comprovam a cobertura e a truncagem do muro exterior que circunda a propriedade. A nave e a capela-mor eram originalmente cobertas por um telhado de quatro águas, como podemos confirmar no levantamento arquitetónico realizado pela Cáritas em 1958. A nave apresenta um formato quadrangular com cantos recortados, ornados por molduras retangulares decoradas ao

2 A autora agradece ao Rui Mesquita Mendes a informação acerca deste documento.



Figura 6 - Um aspeto do interior em ruínas do Palácio do Farrobo, Vila Franca de Xira, desconhecido, 22 de fevereiro de 2006, Col. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.



Figura 7 - Um aspeto do interior em ruínas da capela do Palácio do Farrobo, Vila Franca de Xira, desconhecido, 1982, Col. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.



Figura 8 - Palácio do Farrobo, Vila Franca de Xira (postal ilustrado), desconhecido, s/data, Col. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.



Figura 9 - Palácio do Conde Farrobo, Vila Franca de Xira, Jorge P., outubro de 1995, Col. Museu Municipal de Vila Franca de Xira.

centro por um grande florão estucado (figs. 2 e 7). As paredes interiores eram integralmente revestidas com molduras de estuques decorativos, pintadas com marmoreados fingidos de duas tonalidades (verde e rosa). As paredes da nave eram revestidas por elegantes silhares de azulejos neoclássicos (fig. 10), muito provavelmente encomendados à Fábrica do Rato antes de 1819, como sugere a consulta redigida por Francisco de Paula e Oliveira, a 23 de abril de 1819, a argumentar as razões pelas quais devia ascender ao lugar de Mestre da Fábrica de Louça do Rato. Nos argumentos elencados referiu que entre outros trabalhos tinha executado azulejos para o Joaquim Pedro de Quintela (ANTT, *Junta do Comércio, Real Fábrica das Sedas e Fábricas Anexas, consultas e representações*, livro 399, f. 130).

O altar-mor destacava-se de todo o conjunto pelo maior enlevo decorativo, especialmente visível no trabalho dos estuques empregues nas duplas pilastras com capitéis coríntios, ornadas no fuste por uma elegante grinalda de flores. A estrutura retabular era coroada por um frontão semicircular guarnecido por elegantes folhagens nas laterais e centrado pelo monograma mariano. Ao centro figurava uma pintura a óleo representativa de Nossa Senhora da Piedade (fig. 11). O programa decorativo deste templo religioso foi enaltecido em 1856, numa memória manuscrita da autoria de João José Ferreira da Silva Amaral:

“Na Quinta do Farrobo não há Ermida, sim grande Igreja com tudo que é necessário para o culto, e no maior asseio e esmero possível. Nos dias consagrados a honrar a Deus há Missa às oito horas e meia, sem falta com Capelão certo a quem o Conde de Farrobo paga anualmente oitenta mil réis de metal sonante. Como a hora seja certa bem como a Missa não só da Vizinhança concorrem ouvintes como de habitações mais distantes; o Conde merece muitos louvores por esta disposição da Missa certa, e pela sua parte promove o culto de Deus e evita o pecado de não se Santificar o dia do Senhor, e os de seus Santos que a Igreja manda guardar; cuja deserção se torna sensível nas grandes e populosas Vilas e Cidades como dolorosamente o observamos. [...] A Igreja do Farrobo a sua denominação se diz da senhora da Piedade; na Província do Minho se apelida Senhora do Pranto” (AMARAL, 1997, 23).

Esta descrição esclarece-nos que a Ermida de Nossa Senhora da Piedade era pública e estava aberta à população exterior ao palácio, razão pela qual a entrada se realizava na lateral do edifício, em estrita comunicação com o portão de entrada da propriedade. Com efeito, temos mesmo a indicação de que a 13 de agosto de 1848 foi celebrada uma missa solene, conforme está descrito nos livros do Patriarcado de Lisboa:

“P. missa solemne na Ermida do Conde de Farrobo. Diz o Conde de Farrobo que ele pretende celebrar no dia 13 do próximo mez de Agosto na sua ermida da Invocação de Nossa Senhora da Piedade na Quinta do Farrobo, termo de Vila Franca de Xira uma missa solene com instrumental e sermão cantada por qualquer dos seus capelães autorizados por VE sem prejuízo dos direitos paroquiais. Concedemos licença” (AHPL, *Exp.* 1848; AHPL, *Reg.º Geral*, liv. 25 (UI 250), f. 047v, 01-08-1848)³.

3 Agradecemos a informação partilhada por Rui Mesquita Mendes.



Figura 10 - Fotografias dos antigos azulejos da capela do Palácio do Farrobo, (AHVFX, Gabinete de estudos de urbanização, requerimento 02332, 23 julho 1970, processo de remodelação do Palácio do Farrobo).



Figura 11 - Fotografia da antiga capela do Palácio do Farrobo, 1943, (ANTT, *Empresa Pública Jornal O Século*, Álbuns Gerais n.º 86, doc. 276R (1943)).

Cinco anos depois, expôs-se o Santíssimo Sacramento por ocasião da “Festa de Santo António na Capella do Farrobo, Vila Franca de Xira” (AHPL, *Reg.º Geral*, Liv. 27 (UI 252), 14-08-1853, f. 037v)⁴. A Ermida de Nossa Senhora da Piedade não estava aberta apenas para as celebrações eucarísticas, também era utilizada para celebrações de casamentos e batizados, alguns deles destinados a fiéis externos: “Lic.^a Cas.º Capela pública Palácio do Conde de Farrobo, limites da freg. S. Vicente de Vila Franca de Xira” (AHPL, *Exp.* 1869; AHPL, *Reg.º Geral*, liv. 33 (UI 258), f. 197, 23-04-1869)⁵.

O Palácio do Farrobo: palco de poder e sociabilidades

Se os dois palácios da família Quintela em Lisboa aplicam uma gramática de transição entre o barroco e o neoclássico, característica dos finais do século XVIII; o Palácio do Farrobo emprega uma gramática assumidamente neoclássica, muito associada ao bem-sucedido grupo dos homens de negócios que prosperaram com as políticas económicas pós-terramoto, fomentadas por Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782), o marquês de Pombal. Uma das peças-chave deste novo programa artístico e cultural, na capital, é o Teatro S. Carlos, da autoria do arquiteto José da Costa e Silva (1747-1819), concluído em 1796 (CARNEIRO, 2002, 164). Curiosamente, a construção do Teatro de S. Carlos fez-se nos terrenos doados por Joaquim Pedro Quintela, o primeiro barão de Quintela, um dos protegidos pelo marquês de Pombal.

As linhas neoclássicas do Palácio do Farrobo afirmam-se na fachada avançada do restante conjunto residencial, outrora rematada por frontão triangular (fig. 8). Este corpo avançado é ritmado por seis janelas (três em cada piso) de vão semicircular e enfatizado pelos dois lanços (um de cada lado) de escadas de cantaria que dão acesso ao primeiro andar, assinalado no exterior pelo longo varandim.

O palácio desenvolve-se num longo plano horizontal, desenhado por um retângulo, rematado nas extremidades por dois corpos retangulares ligeiramente avançados e alinhados com as duas torres que ladeiam a fachada principal (figs. 2 e 4). O tratamento volumétrico e arquitetónico da fachada avançada teve como principal objetivo autonomizá-la do restante conjunto, aproximando-a de uma dupla galilé disposta ao nível do piso térreo e do piso nobre, inicialmente aberta como prova a pintura de Auguste Roquemont (1815-1852) (fig.14). Esta dupla galilé aberta conferia ao edifício um cunho marcadamente clássico, fortemente penalizado com o fecho da mesma e colocação de caixilharia⁶.

A tradição historiográfica tem avançado, sem qualquer suporte documental, a data de 1835 para a construção do palácio, e atribuído o projeto a Fortunato Lodi (1805-1882). Quão verosímil será esta datação e autoria?

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibidem.*

⁶ A observação dos materiais *in loco* confirma o fecho posterior da galilé. Tratou-se, provavelmente, de uma obra realizada aquando da adaptação do palácio a seminário e empreendida após o revestimento das fachadas por azulejo. Por esta razão, este corpo avançado está desprovido do material azulejar.

A primeira referência que encontramos a identificar a habitação residencial por palácio, remonta ao final do ano de 1831 e vem referida numa procuração passada por Joaquim Pedro Quintela, segundo barão de Quintela, a João Bernardo da Costa Seromenho, concedendo-lhe plenos poderes “para que possa outorgar, e assignar huma escriptura pela qual dou de arrendamento ao Sr. José Maria Oneill, e por tempo de três annos as minhas Quintas seguintes – a do Farrobo com todos os olivae, e terras, vinhas, e foros anexos em que se comprehende a Barreteira, e Boavista pela renda annual de quatrocentos mil reis” (ANTT, *Cartório notarial de Lisboa*, cartório 12B, documentos dos livros de notas, mç. 38, cx. 31; cx. 43. Livro de notas 215, ff. 76-78), mais a Quinta das Torres, a Quinta da Verdelha e a Quinta do Calvel em Torres Vedras. A procuração deixou claro que ficavam “de fora deste arrendamento os Palácios da Quinta do Farrobo e Calvel para eu poder habitá-los no tempo de verão com a minha Famillia, ficando com tudo a regalia de poder o rendeiro servir-se das casas quando eu ali não estiver e por isso conservará os ditos palácios com asseio mandando varrer, e lavar amiúdo os seus quartos” (*Idem*).

Neste mesmo ano de 1831, a 4 de setembro, foi batizado na Ermida de Nossa Senhora da Piedade da Quinta do Farrobo, Júlio Quintela, filho mais novo do segundo barão de Quintela (futuro Conde de Farrobo) e de sua primeira esposa D. Mariana Carlota Lodi (1798-1867) (ANTT, *Paróquia da Encarnação, Livro de registo de baptismos*, lv. 23, cx. 9, f. 271v). O padrinho de batismo foi António Francisco Lodi, irmão de D. Mariana e tio do pequeno Júlio Quintela, que muito provavelmente não chegou à idade adulta (SILVESTRE, 2012, 93). Estas duas referências, sugerem que em 1831 a Quinta do Farrobo ocupava um lugar de destaque nas rotinas familiares da família.

Um ano depois, em 1832, chegou a Portugal o arquiteto bolonhês Fortunato Lodi, sobrinho do sogro de Joaquim Pedro Quintela, Francisco António Lodi, e primo da sua esposa. Como sabemos, o Conde de Farrobo foi um dos principais mecenas de Fortunato Lodi em Portugal. Encomendou-lhe obras importantes, como o Teatro das Laranjeiras (1842-1843), e contribuiu sumamente na escolha deste arquiteto para a obra do Teatro Nacional D. Maria II (inaugurado em 1846).

Fortunato Lodi frequentou desde novembro de 1820 a Academia de Belas-Artes em Bolonha, onde estudou Ornato, Perspetiva e Arquitetura com Ercole Gasparini (1771-1829) – um distinto arquiteto bolonhês (CARNEIRO, 2020, 73). Lodi terminou o seu percurso académico em 1826 e fê-lo com distinção, como provam o prémio Piccolo Curlandese (1823), com o projecto para uma torre com relógio, e a bolsa Alunnato Romano (1826) para estudar em Roma durante três anos. No ano letivo de 1828-1829 ganhou o Grande Curlandese, com o projeto para um edifício para uso da Academia de Belas Artes (*Idem*, 73). Depois deste percurso na península itálica, em 1832 viajou para Portugal onde permaneceu até 1837, ano em que voltou à Itália. Nos finais de 1839, ou inícios de 1840, regressou novamente a Portugal e aqui permaneceu até 1846 (*Ibidem*, 74-75). As principais obras deste arquiteto foram, por ordem cronológica: o Teatro das Laranjeiras (1842-1843); a reformulação do Palácio da Ega (1843);

o Teatro Nacional D. Maria II (1843-1846); o novo edifício da Prefeitura Urbana de Bérghamo, hoje Palazzo Comunale de Bergamo da Via Tasso e sede do Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti (1855-1859); o Teatro Giuseppe Borgatti na cidade de Cento (1856); a Igreja de S. Pedro e S. Paulo em San Pietro in Casale, Bolonha (1862-1863); o Teatro Comunal de Crevalcore (1869-1871). Atente-se que entre 1854 e 1859, Fortunato Lodi foi também professor da Academia de Carrara, em Bérghamo (*Ibidem*, p. 76).

Decerto, o grau de parentesco e a proximidade e estreita relação de amizade desenvolvida entre o conde de Farrobo e Fortunato Lodi, credibilizam a autoria atribuída ao arquiteto italiano. Além disso, num anúncio publicado a 3 de setembro de 1846, num jornal italiano intitulado *Teatri Arti e Letteratura*, refere-se taxativamente que Fortunato Lodi “foi de novo chamado a Lisboa como arquiteto de Sua Excelência o Conde de Farrobo, aonde chegou em 1840 e onde teve a felicidade, em seis anos, de realizar os seguintes edifícios públicos e privados para Sua Excelência: o seu grande Palácio de campo [...]” (*Teatri. Arti e Letteratura*, Anno 24, tomo 46, Bologna, 1846, 7). Atendendo às datas das duas estadas de Fortunato Lodi em Portugal (1832-1837 e 1839/40-1846) balizamos a construção do grande *Palazzo di campagna*, projetado na Quinta do Farrobo em Vila Franca de Xira, dos anos de 1832-1838. Senão vejamos.

Entre 18 e 20 de agosto de 1840, durante três dias, o conde de Farrobo deu uma grande festa no Palácio, como documenta um registo manuscrito intitulado *Diario das Festas do Farrobo*, escritas por um convidado⁷. Durante a festa “pelo espaço de trez dias, vimos os Campos solitarios do Farrobo, povoados, com Nobres, Negociantes, Deputados da Nação, e Artistas da primeira esfera”, que transformaram “hum terreno de vinhas nas delicias dos Jardins das Tulherias”, e cujo fausto levou o autor das memórias a tecer a seguinte afirmação: “difficultozo he na verdade dar hum verdadeira descripção de hum tão pomposa festa” (*Idem*). Nos preparativos da festa foram despendidos quase “dois mezes”. Conforme iam chegando os convidados, estes foram recebidos “com a mais distincta urbanidade pela Ex.^{ma} Senr.^a Condessa e Filhas” (*Ibidem*, 171-172). O primeiro dia foi destinado à receção e acomodação dos convidados, os três dias que se seguiram foram de verdadeira festa, com música, leituras, jogos de bilhar e cartas, fogo de artifício, peças de teatro e comédias. A descrição manuscrita da festa, informamos que o arquiteto Fortunato Lodi não só esteve presente, como participou numa peça teatral. No que concerne aos cenários, estes foram da inteira responsabilidade de Rambois e Cinatti, que “novas provas derão da delicadeza de seus pinceis” (NUNES, 1996, 177). Note-se que estes dois cenógrafos-arquitetos também trabalharam sob a direção de Fortunato Lodi nas encenações do Teatro das Laranjeiras (LEAL, 1996, 33).

Antes da festa, a 19 de julho de 1840, o conde de Farrobo solicitou à câmara municipal o seu auxílio “para se poder concervar em bom estado a Estrada que conduz ao Farrobo” (AMVFX, *Livro*

⁷ Este manuscrito foi parcialmente transcrito por Idalina Nunes, no seguinte artigo: “Três saraus musicais na Quinta do Farrobo”, *Arte Musical*, nº 4, IV serie, vol. 1, julho 1996, 169-184.

actas da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, reunião de 21-07-1840) e agradeceu a licença concedida para a construção da estrada, concluída, uma parte, em 1853. A data e a grandiosidade da festividade sugerem que se tratou de uma festa de inauguração do Palácio do Farrobo, construído maioritariamente entre 1832 e 1838, durante a primeira estadia de Fortunato Lodi em Portugal. O livro das décimas de 1837 e 1838 reforça esta leitura, uma vez que não referencia a Quinta do Farrobo e o Palácio, certamente porque se encontrava em obras e por isso estava isento do imposto. Infelizmente, os livros posteriores desaparecerem, e apenas voltamos a ter informação para o ano de 1864, onde se refere as “benfeitorias posteriores”, avaliadas “em dez contos de reis isto é a reedificação do novo Palácio” (ANTT, *Tribunal da Boa Hora*, 6^o vara, 3^a secção, mç. 102, cx. LB 173, processo 2857, ano 1864, sala 1, corpo 54/55, vol. 2, f. 193). Todavia, no processo cível de inventário dos bens do Morgado do Farrobo afirma-se, taxativamente, que o “Palácio no sítio do Farrobo, [foi] edificado em o ano de mil oitocentos e trinta e oito” (*Idem*, vol. 1, ff. 189-194). Acresce a estes dados, a informação constante na descrição realizada num dicionário corográfico de 1850 onde também se refere que o “palácio foi completado em 1838 e contém um bello theatrinho e uma tapada” (CÂMARA, 1850, 479). De igual modo, num artigo publicado n’*O Mosaico* no ano de 1841 reforça-se a data proposta, ao categorizar o palácio nos seguintes termos: “O paralelo do passado com o presente me contristava a alma, desviei os olhos de Lisboa, e volvendo-os para a direita, vi o novo Palacio do Farrobo; hoje habitação de luxo e da opulência – festas, saráos, cavalgadas, e todos os encantos da vida” (*O Mosaico: Jornal d’Instrução e Recreio*, n.º 104, 1841, 142). Depois da festa inaugural, com “mais de quatrocentos convidados” (*Correio da Manhã*, 21-03-1894) o Conde voltou a organizar outras festas na propriedade, respetivamente em 1853 e 1862 (SILVESTRE, 2012, 60 e 80).

Avançada a proposta de datação do palácio, debrucemo-nos sobre as afinidades estéticas com o seu provável arquiteto, Fortunato Lodi. O arquiteto italiano pautou as suas obras pela simplicidade dos volumes, pela tranquilidade das composições dos alçados e pela potencialidade expressiva conferida aos materiais utilizados. Foi adepto da repetição de temas no desenho arquitetónico, explorando a mesma linguagem de forma sistemática. Como defendeu Luís Soares Carneiro, são todas estas características que conferem segurança e equilíbrio às suas composições, de raiz acentuadamente neoclássica (CARNEIRO, 2020, 90).

Uma das marcas distintivas da estética de Lodi foi – sem dúvida – as janelas e as portas de volta redonda, utilizadas recorrentemente em muitas das suas obras, e as fachadas centrais ligeiramente avançadas do restante conjunto (Palazzo Comunale de Bergamo da Via Tasso, 1855-1859), algumas coroadas por frontão triangular (Teatro Giuseppe Borgatti na cidade de Cento (1856). No Palácio do Farrobo, o destaque atribuído à fachada avançada, ritmada pelos vãos de volta redonda (fechados em data posterior) e rematada por frontão triangular, evidencia a proximidade com o arquiteto. A solução da fachada avançada também foi repetida noutros projetos realizados em Portugal, como é o caso do

Palácio da Ega na calçada da Boa-Hora. No entanto, reconhecemos, no Palácio do Farrobo estamos muito longe da qualidade e da matriz eminentemente clássica que Fortunato Lodi apresentou ao longo da sua carreira, o que parece evidenciar que a solução final pode não corresponder integralmente ao projeto do italiano, cuja proposta poderá ter sido alterada durante a sua estada em Itália, em 1838. De resto, esta hipótese de autoria é reforçada por dois desenhos de Fortunato Lodi, nos quais são evidentes os paralelos com o Palácio do Farrobo em Vila Franca de Xira (figs. 15 e 16). Por outro lado, o fecho da dupla galilé penalizou sobremaneira a matriz clássica da proposta inicial.

Ao longo da investigação que realizámos, encontrámos anexa ao processo de obra para a adaptação do Palácio a centro de estudo e colónia de férias (1970), cinco fotografias, a preto e branco, de algumas pinturas que revestiam os tetos e as paredes da residência palaciana (figs. 12 e 13) (AHVFX, *Gabinete de estudos de urbanização*, requerimento 02332, 23 julho 1970, *Processo de remodelação do Palácio do Farrobo*). De resto, as características da gramática decorativa e as opções iconográficas destes trabalhos pictóricos delimitam a sua produção às décadas de 1840 e 1860⁸. Estes elementos revelam mesmo proximidades com as demais encomendas realizadas pelo Conde de Farrobo, especialmente o característico florão utilizado nos dois palácios de Lisboa e na capela tumular da família Quintela, construída no Convento de Santo António da Castanheira, próximo da Quinta do Farrobo, para onde os restos mortais da família foram trasladados em 1845 (QUEIROZ, 2011-2013, 147-159). Curiosamente, este elemento também está presente na decoração da abóbada das escadarias do Palácio das Necessidades, cuja remodelação dos interiores foi concretizada entre 1844-1846 e na qual participou o Cinatti (LEAL, 1996, 85-110). O Conde de Farrobo empreendeu diversas reformas decorativas nas suas propriedades e contou com a colaboração de António Manuel da Fonseca (1796-1890) e do seu discípulo José Rodrigues (1828-1887), de Giuseppe Cinatti (1808-1879), de Achille Rambois (1810-1882), de José Maria Pereira Cão (1841-1921), entre outros (SILVESTRE, 2012, 84-89). É, portanto, natural que tenha escolhido para a decoração do novo palácio, os mesmos artistas que circulavam em seu torno e com os quais estava habituado a trabalhar. De igual modo, é crível, que as festas celebradas em 1853 e 1862 tenham sido realizadas depois de novas campanhas decorativas. São pistas que pretendemos explorar num futuro estudo.

A localização e a configuração do Palácio do Farrobo favoreciam os encontros lúdicos, característicos das famosas quintas de recreio, arquitetadas para usufruto das elites aristocráticas e presentes entre nós desde o século XVI. Foi justamente para dar resposta ao gosto e à prática da vilegiatura que se construíram obras palacianas em zonas afastadas dos grandes centros urbanos (CARNEIRO, 2016, vol. 1, 39). Na construção destas casas, privilegiou-se as áreas cultivadas, os hortos, os pomares e as matas, enquanto importantes fontes de prazer e deleite e, por isso, tratadas como parte integrante das mesmas. No caso do Palácio do Farrobo, o conjunto de quatro pinturas executadas pela mão de António

8 Agradecemos esta informação ao Miguel Montez Leal e ao Gabriel Marques.



Figura 12 - Fotografias das antigas pinturas parietais do Palácio do Farrobo, (AHVFX, Gabinete de estudos de urbanização, requerimento 02332, 23 julho 1970, Processo de remodelação do Palácio do Farrobo).



Figura 13 - Fotografias das antigas pinturas parietais do Palácio do Farrobo, (AHVFX, Gabinete de estudos de urbanização, requerimento 02332, 23 julho 1970, Processo de remodelação do Palácio do Farrobo).

Manuel da Fonseca (1796-1890) por volta de 1838, foca precisamente esta dimensão lúdica e desportiva atribuída à quinta. Muito seguramente, as duas torres que se levantaram na fachada principal do palácio, também procuraram explorar e potenciar a dimensão deleitosa proporcionada pelos verdejantes campos que se abriam defronte do palácio, passíveis de serem fruídos no cimo das torres.

O inventário do 1º andar do Palácio Farrobo em Vila Franca de Xira: *Salão; Sala amarela; Sala; Escritório; Casa de Jantar; Corredor; Sala do Bilhar; Coro*, realizado pelo tabelião de Lisboa Carlos Alves do Rio em 1889, permite-nos confirmar quais os móveis e ornamentação que compunham os interiores das zonas sociais do palácio. Com certeza, parte significativa deste recheio e ornato resultou de campanhas decorativas empreendidas pelo conde de Farrobo, muito direcionadas para o conforto, a receção e os convívios sociais:

“Salão: 4 consolas de mármore; 4 espelhos com molduras douradas (sobre as consolas); 4 divans forrados a damasco azul, com três almofadas cada um; 1 mesa redonda de mogno, com dois metros de diâmetro; 4 quadros a óleo, representando um Cristo, a Virgem, Santa Bárbara e Santa Rosa de Lima, medindo 2,5 metros de altura por 1,25 de largura, de autores conhecidos; 2 lustres de 24 luzes cada um.

Sala Amarela: 24 fontenelles de madeira dourada de talha estilo Luís XVI; 24 cadeiras de igual qualidade; 1 sofá de igual qualidade (tendo forrado de damasco antigo amarelo, tendo todos estes objectos as competentes capas);

Sala: 1 espelho com moldura de mogno; 1 consola de mogno com pedra mármore; 1 relógio de mesa tendo uma figura de bronze, medindo ambos um metro d’alto, dois vasos de bronze com oito figuras cada um, formando eles a guarnição do relógio; 2 figuras de bronze formando castiçais; 2 cantoneiras (mesas) douradas, com pedra mármore preta; 1 lustre dourado para 6 velas; 4 cadeiras douradas com assentos de palhinha; 4 cadeiras de mogno com a frente e costas forradas de brocatel azul; 2 chaises longues forradas de igual fazenda; 1 estante com diferentes obras; 1 mesa pequena dourada semicircular; 2 mesas pequenas com embutidos; 1 armário pequeno; 1 piano Erard nº 41.602 de 7/8; 12 Quadros a óleo de autores conhecidos, representando Filipe V de Hespânia, Fernando IV e sua mulher Maria Luísa, um retrato de família, uso de costumes, um retrato de Pedro 1º de Aragão, um de ruínas;

Escritório: 12 cadeiras de madeira preta, forradas de damasco roxo; 1 sofá e 2 fontenelles; 1 secretária forrada de fauna verde; 1 espelho com moldura de sândalo talhado; 12 quadros a óleo, sendo cinco de reis de Hespânia, quatro de sibilas e três de retratos de família;

Casa de Jantar: 1 espelho oval com um ornato inferior, representando três aves; 12 quadros a óleo representando frutos e flores; 1 relógio de mesa de sândalo; 1 mesa de mogno para jantar; 1 aparador de mogno; 8 cadeiras de mogno;

Corredor: 1 lustre de bronze; 1 relógio de cuco de mogno; 1 relógio de parede de casa de jantar; 14 cadeiras de mogno com assentos de palhinha;

Sala de Bilhar: 4 molduras douradas para espelhos; 1 bilhar antigo para Russiana; 12 tacos e uma rebeca; 1 contador; 6 bancos com assentos de palhinha; 7 cadeiras com assentos de palhinha; 4 candeeiros de petróleo (de suspensão);

Coro (com acesso à Igreja): 4 quadros óleo (religiosos); 13 cadeiras de mogno com assentos de palhinha” (ANTT, *Cartório Notarial de Lisboa*, 12º Cartório B, Livro de Notas, caixa 86, Livro 426, ff. 104v-106; *Idem*, caixa 45, 5-B, maço 138).

O palácio oitocentista da Quinta do Farrobo reflete o contexto e as preocupações sociais que lhes deram origem, funcionando como um poderoso símbolo da burguesia liberal triunfante, sintetizada no poderoso Joaquim Pedro Quintela Farrobo. Recorde-se, que foi na sequência do apoio dado à causa liberal que foi agraciado com o título de conde de Farrobo, em sinal de reconhecimento e agradecimento. Deste modo, a renovação das antigas *casas nobres* da Quinta do Farrobo, transformadas em palácio, tiveram como principal intento dignificar a casa cabeça do morgado e afirmar o estatuto social do seu senhor. A este respeito, importa também referenciar a forte proximidade deste modelo de fachada, ladeada por duas torres, com a Igreja do Real Convento de Mafra e erigida para dar resposta ao mesmo discurso de poder (CARNEIRO, 2020, 91). Neste sentido, o programa oitocentista aproxima-se do discurso de poder associado aos paços medievais, alguns deles utilizados também como residências temporárias para fins lúdicos, sobretudo para a caça (SILVA, 2002, 83). O perfil destas construções era enquadrado pela característica torre, representativa do poder senhorial e do prestígio das famílias ilustres⁹.

No Farrobo, a reminiscência do simbolismo da torre foi transposta para as duas torres que ladeiam o frontispício principal do Palácio, ao funcionarem como verdadeiros marcos volumétricos que se impõem na paisagem, espelhando a riqueza e o prestígio social do seu proprietário. Por esta mesma razão, Joaquim Pedro Quintela Farrobo escolheu este palácio, para o qual sugestiva e disfarçadamente parece apontar, para figurar no retrato de Auguste Roquemont, pintado justamente em cerca de 1840 (fig. 14). Estas intenções explicam a nova orientação da fachada principal, voltada para os terrenos do Farrobo e para Vila Franca de Xira, e cujo conjunto está implantado no cimo da grandiosa Quinta do Farrobo, afirmando o poderio do seu senhor. De resto, o recurso às duas tonalidades cromáticas contribuiu de igual modo para potenciar e dinamizar o conjunto residencial, destacando os dois elementos principais, a torre e a fachada-galilé coroada por frontão. Por fim, refira-se que toda a área destinada ao usufruto privado e íntimo do palácio estava circunscrita por um pano murário, essencial para separar e hierarquizar a residência palaciana das restantes propriedades anexas à quinta. Concluímos que a fachada de aparato com a escadaria, a reintrodução da figura simbólica da torre, a ermida e a fachada coroada por frontão, muito possivelmente adornado ao centro pelo brasão do Conde de Farrobo, funcionaram como um espaço privilegiado da representação social e económica do seu proprietário, como testemunham as palavras de Manuel Bernardes Branco, escritas em 1893:

“Quando se entra na propriedade do Farrobo sente-se que se está em grande domínio senhorial; tudo ali, até as mais pequenas cousas, respiram o cunho da grandeza do homem habituado e sabido fecundar maravilhas de arte e bom gosto. O magestoso palacio que sobranceia todo este solar, ao meio do domínio e no ponto mais culminante d’onde se gosam vistosos pontos; a bella estrada de macadam que corta toda a propriedade de oeste a leste; a magnífica adega e lagar situada a meia encosta do poente; as extensas vinhas que povoam as duas vertentes do comprido valle que atravessa todo o Farrobo, e até a mata situada do lado norte, outr’ora sitio de caçadas e folguedos da melhor companhia, é tudo bello de ver e de admirar” (BRANCO, 1893, 200)

⁹ Curiosamente, no norte do país, o modelo da casa-torre medieval ainda estava muito presente no imaginário setecentista, como atesta a incumbência dada por D. António Correia de Souza Montenegro ao arquiteto Carlos Gimac, para levantar em Leça um casa-torre, (CARNEIRO, 2016, 36).



Figura 14 - *Retrato do Conde de Farrobo*, Auguste Roquemont (1815-1852), óleo sobre tela, c. 1840, Coleção particular, (PEREIRA & NORTON, 2023, 83).

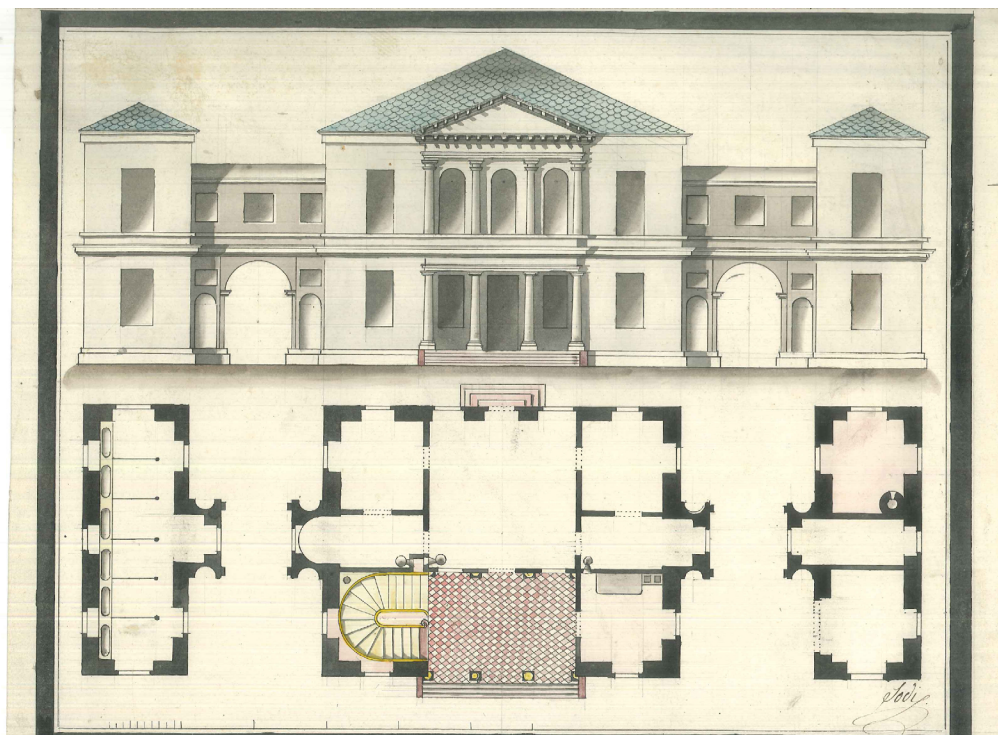


Figura 15 - Proposta para uma villa de Fortunato Lodi, c. 1835, Col. Particular.

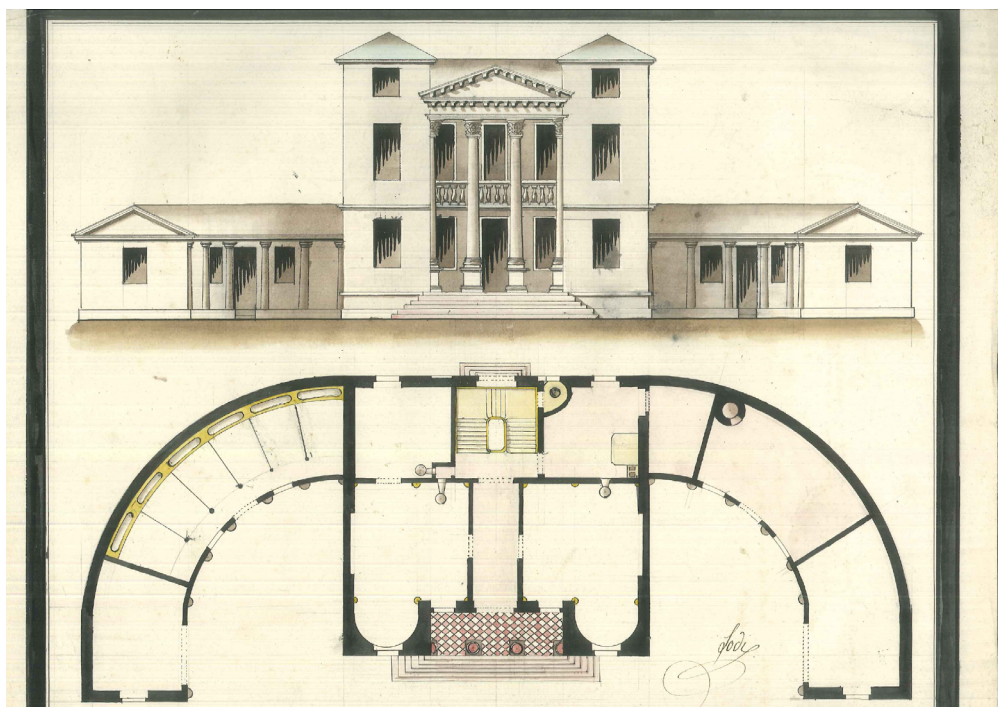


Figura 16 - Proposta para uma villa de Fortunato Lodi, c. 1835, Col. Particular.



CAPÍTULO VII

A GENEALOGIA DA FAMÍLIA QINTELLA/FARROBO

Susana Silvestre

A praça de Lisboa considerava o primeiro barão de Quintella, Joaquim Pedro Quintella, um dos maiores, mais ativos negociantes do seu grémio. Capitalista de avultados cabedais, dono de abundante número de prédios em toda a província da estremaadura. Para além desta invejável posição, era contratador dos contratos reais do tabaco, dos diamantes, das fábricas de lanifícios da Covilhã e Fundão, e de “vinte” outras coisas.

Ao falecer em 1817, deixou ao filho segundo barão de Quintella e futuro conde de Farrobo 14 milhões de cruzados em propriedades e outro tanto em dinheiro, 28 milhões de cruzados, ou seja, 12 mil contos. Instituiu ainda um morgado a que vinculou diversos prédios na importância de 424 contos de reis. Mais tarde juntou-lhe os seus bens, tendo por cabeça a quinta do Farrobo, no termo de Vila Franca de Xira¹.

O seu bisavô e avô paterno foram cavaleiros fidalgos da Casa Real Felix Pereira e Valério José Duarte Pereira, sendo o último cavaleiro professo da Ordem de Cristo, além de usufruir de outros cargos superiores que desempenhava na justiça das ilhas e comarca de Torres Vedras.

O apelido Quintella foi herdado da mãe do primeiro barão, Ana Joaquina Quintella. O primeiro barão herdou a Casa dos pais e dos tios - Luiz Rebelo Quintella, juiz dos Feitos da Coroa e Fazenda da Casa da Suplicação e Desembargador dos Agravos do mesmo Tribunal, e de Inácio Pedro Quintella familiar do Santo Ofício, negociante em larga escala, contratador de diversos Contratos Reais, vogal presidente da Junta do Comércio, Fábricas e Navegação. O morgado de Quintella, por sua vez, foi instituído e aprovado em 1791.

1 Instituiu um Morgado aprovado em definitivo por Decreto de 18 de junho de 1796 e escritura de 23 de junho de 1801, a que vinculou diversas propriedades herdadas e compradas, tido no Maço 1040, (ANTT, 1.º Livro do Tombo Morgado de Farrobo, Livro I, tendo como cabeça a quinta do Farrobo; ANTT, Morgado do Farrobo, Livro II, 1101; ANTT, Morgado do Farrobo, 6º, Livro III, Títulos Morgados dos bens de Farrobo, 750).



Figura 1 - Retrato do 1.º barão de Quintela, Autor desconhecido, 1805 (?), óleo sobre tela, 1,03 x 81 cm, Teatro Nacional de São Carlos, fotografia de Ana Cária, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Era também Fidalgo da Casa Real do Conselho de D. Maria I, Conselheiro honorífico da Fazenda, senhor da vila do Préstimo na comarca de Aveiro, alcaide-mor da vila da Sortelha, Comendador do Forno de Palhavã na Ordem de S. Tiago da Espada, Cavaleiro professo da Ordem de Cristo e homem de confiança dos negócios de D. João VI no estrangeiro. A 17 de agosto de 1805 um Decreto com a respetiva Carta concedia ao primeiro barão o baronato em duas vidas, como título nobiliárquico (SILVESTRE, 2012, 22-26).

Casou com uma senhora da Casa de Juste e dos Regalados de Monção, aparentada com os Abreu de Lima,, denome Maria Joaquina Xavier Saldanha, falecida a 26 de agosto de 1805 (NORONHA, s.d., 11). Mãe de Joaquim Pedro Quintella, nascido a 11 de dezembro de 1801, e de Inácio Quintella, a 28 de setembro de 1803 e falecido na baixa infância.

O primeiro barão de Quintella foi ainda pai de Maria Gertrudes Quintella, nascida 28 de maio de 1797, futura condessa da Cunha, pelo seu casamento em 1814 com o 4º conde da Cunha, D. José Maria Vasques Alvares da Cunha, e de uma filha legitimada, Joaquina Rosa, nascida a 8 de novembro de 1793 demãe “solteira e livre” a qual, foi legitimada a 16 de junho de 1812 por escritura de 1 de agosto de 1816 do tabelião João Caetano Corrêa².

Duas situações se colocam nesta questão das origens dos Quintella por via materna. Da parte do pai, a sua proveniência longínqua vem de famílias empreendedoras e nobilitadas da Estremadura, nomeadamente de Torres Vedras, Alcoentre e Turquel. Contudo, por via materna dos ascendentes do segundo barão de Quintella deparamo-nos com a família Real, como explicaremos de seguida. Por outro lado, Maria Gertrudes Quintella, registada nos Registos Paroquiais como filha de Maria Joaquina Saldanha e Joaquim Pedro Quintella, oferece-nos dúvidas na sua filiação materna, por discrepância de datas³ e pelo facto de não aparecer representada no quadro de Pelligrini retratando a família Quintella no palácio das Laranjeiras.

No registo de batismo Maria Gertrudes é dada como filha de pais incógnitos, encontrando-se o mesmo trancado e com uma Adenda, em que é referida a sua posterior “Reforma por Despacho do Arcebispo de Lacedamónia” onde são dados como pais Maria Joaquina e o 1º barão Quintella⁴.

Desde 1770 que se legislava no sentido de definir a ocupação dos negociantes como uma profissão nobre, permitindo a instituição de vínculos, como indica a Carta de Lei de 30 de agosto e o

2 Casou a 15 de setembro de 1816, com Luíz da Silva de Athayde. Recebeu como dote 48.000\$000 réis. Note-se que o dote ordinário dado por um comerciante a suas filhas era nesta época de 30.000\$000 réis em dinheiro. Cf. SILVESTRE, 2012.

3 Nasce em 28 de maio de 1797 e os seus pressupostos pais casam posteriormente.

4 Chama-se a atenção para o facto de no seu registo de batismo ser dada como filha de pais incógnitos, encontrando-se ainda o mesmo trancado e com uma Adenda, em que é referida a posterior “Reforma por Despacho do Arcebispo de Lacedamónia”, (Cf. ANTT, *Livro de Registo de Baptismos das Mercês*, Livro B - 7, f. 131 v.º); Cf. *Constituições Sinodais do Arcebispado de Lisboa*, 1737, 33: “Princípio Tridentino, sess. 24 de Reformat. matrim., cap. 2, I, Nos filhos ilegítimos senão declararam no assento do livro os nomes dos pais, e somente os das mães, se não houve escândalo ou perigo. Quando a pessoa ou a criança baptizada não for nascida de legítimo matrimónio não se declarará no assento do Livro do baptismo o nome do pai, ainda que seja certo, se disso puder resultar algum escândalo; e ordinariamente se declarará o nome da mãe, quando seja certa e notória, e se puder nomear, sem escândalo ou perigo”. Gertrudes nasceu a 28 de maio de 1797 e casou em 1814, vindo a falecer em 1824. Recebeu como dote 240.000\$000 réis, vinculados por Decreto de 8 de setembro de 1824.

Alvará do terceiro dia do mesmo mês. No caso do casamento Quintella-Maria Joaquina e relativamente ao seu casamento tardio, com o interesse de constituir família, depois de carreira já consolidada em Portugal, tal como era uso em Inglaterra, Joaquim Pedro Quintella, o primeiro barão, não se ateve aos tradicionais matrimónios no meio dos negócios que consolidavam a carreira mercantil. Desposou Maria Joaquina de Saldanha, filha de Leonor Xavier de Saldanha e de Joaquim Lobato, homem de negócios de Lisboa. De Maria Joaquina teve dois filhos e, eventualmente, uma filha: Joaquim Pedro, futuro primeiro conde de Farrobo e segundo barão de Quintella; Inácio, que terá falecido na infância e Maria Gertrudes, futura Condessa da Cunha.

A esposa do primeiro barão de Quintella era neta por via ilegítima do primeiro duque de Lafões, D. Pedro Henrique de Bragança Sousa Tavares Mascarenhas da Silva (1718-1761) e de uma senhora nobre da família Saldanha, supostamente irmã do Cardeal Patriarca, D. Francisco de Saldanha da Gama, tio de Maria Leonor. O primeiro duque de Lafões, bisavô materno de Joaquim Pedro Quintella segundo barão de Quintella, que faleceu celibatário teve outra filha de D. Luísa Clara de Portugal, D. Ana de Bragança, . D. Ana foi criada em casa de Feliciano José da Cunha e acabou por se recolher no Convento da Encarnação, passando por fim para o Palácio da Quinta do Grilo. D. Luísa Clara de Portugal teve também uma filha de D. João V, nascida em 1731, cujo destino também fora o convento. No testamento⁵ D. Pedro de Bragança instituiu, por seu universal herdeiro e testamenteiro, seu irmão, o duque D. João Carlos de Bragança, e por sua testamenteira a sua irmã, a duquesa D. Joana Perpétua de Bragança, quarta marquesa de Cascais. Aí se menciona a suposta existênciadesta outra filha bastarda, a quem deixou cinco mil cruzados de dote e duzentos mil réis de tença anual, os quais foram entregues incognitamente em várias parcelas de dinheirona casa onde estava a ser criada, “desconhecendo-se quem era seu pai” (NORTON, 2009)⁶.

Maria Leonor casou com Joaquim Lobato de Araújo e Costa, na Ermida do Frederico, em Benfca, a 5 de janeiro de 1774, por expressa concessão de seu tio, na altura o Cardeal Patriarca, D. Francisco de Saldanha (1758-1776). Faleceu a 23 de outubro de 1775, na freguesia de S. Jorge, tendo nascido deste matrimónio uma filha, D. Maria Joaquina Xavier de Saldanha, batizada na freguesia de Sta. Catarina, a 25 de abril de 1774. Esta filha cresceu na casa do avô paterno, com as tias, por seu pai ter casado segunda vez. Em quanto que Maria Leonor celebrou o seu casamento na forma de “Matrimónio Oculto” (Cf. Certidão de Casamento em ANTT, *Livro de Casamentos da Encarnação*, Livro 17, f. 141), Maria Joaquina casou na forma comum, com Joaquim Pedro de Quintella, Morgado do Farrobo, a 19 de novembro de 1801 (“Matrimónio”, *Enciclopédia Católica*, Vol. 2, 450, *Apud* VASCONCELOS, 2006, 10). Maria Leonor Xavier de Saldanha e Joaquim Lobato d’Araújo e Costa, ao celebrarem o casamento oculto, inseriram-se

⁵ Lisboa, 21 de fevereiro de 1758.

⁶ Maria Bárbara Xavier Saldanha da Gama, 17722-1757, seria a mãe de Maria Leonor de Saldanha. Cf. *O Conde de Farrobo e o Teatro das Laranjeiras. Il fanático per la música*, 2023, 58-60. Maria Leonor Xavier de Saldanha, a filha em causa, mãe da esposa do primeiro barão de Quintella, casou com Joaquim Lobato, filho de Belchior de Araújo Costa e de D. Ana Josefa de Araújo. O pai deste era um homem de negócios.

no Direito Canónico (AHPL, *Livro Nº1 dos Matrimónios Ocultos*, 30 de agosto de 1763, ff. 53, 23)⁷. Já o matrimónio do primeiro barão de Quintela foi celebrado na modalidade normal, tendo, contudo, sido obtida a “Licença Régia” necessária na época aos fidalgos para validação dos casamentos, posteriormente decretada por Alvará de 19 de agosto de 1803.

O casamento ter-se-ia celebrado “sem se expedir o competente Alvará, que na conformidade das minhas Leys devia preceder ao dito Casamento”, segundo escreveu o Príncipe Regente. Joaquim Pedro Quintela tratou de reparar esta formalidade, no sentido de regularizar a sua situação e a da sua descendência. O facto teria, porventura, sido ditado pela urgência, pois avizinhava-se o nascimento de Joaquim Pedro, futuro conde de Farrobo, a 11 de dezembro de 1801 (Certidão de Casamento em ANTT, *Livro de Casamentos da Encarnação*, Livro 17, f. 141).

Relativamente aos seus filhos, o primeiro barão de Quintela apostou na continuidade da ascensão social da família. Nesse sentido, contratou o casamento “cruzado” da sua filha D. Maria Gertrudes, dotando-a de 240 contos, instituídos em “Morgado”, joias, dívidas do Real Erário, “Fundos Públicos Ingleses” e várias propriedades rústicas e urbanas. O seu filho morgado e herdeiro casaria, por sua vez, com a irmã do conde da Cunha, D. Ana Mafalda (*Idem, Ibidem*)⁸, que, mais tarde, seria tutora e administradora do vínculo da herdeira dos condes, por desejo expresso em testamento de D. Maria Gertrudes (ANTT, *D. P. Corte*, Maço 1541, n.º 1)⁹.

Por sua vez, Joaquim Pedro Quintela, segundo barão e futuro conde, revelou-se inovador até no seu casamento: quebrou a regra dos matrimónios acertados e negociados pelos pais ou parentes, privilegiando o casamento por amor e legitimando-o. Contraiu matrimónio aos 18 anos, após algumas cenas rocambolescas¹⁰ com D. Mariana Carlota Lodi, filha do bolonhês Francisco António Lodi, administrador do Teatro de S. Carlos e sua companheira de adolescência.

D. José Maria Vasques Álvares Cabral e Maria Gertrudes Quintela, condes da Cunha, chegaram inclusive a conseguir que o pai de Mariana fosse intimado a não receber o jovem barão pretendente à mão da filha, sob pena de expulsão do Reino, no prazo de 24 horas. O matrimónio, contudo, realizar-se-ia a 26 de maio de 1819, na “Igreja do Recolhimento de Nossa Senhora da Encarnação e Carmo, no sítio de Rilhafoles”, onde a jovem teria sido internada compulsivamente pelos cunhados e pelo pai, com autorização de uma “Portaria do Senhor Cardeal Patriarca de Lisboa”. Tinha esta portaria a seguinte redação:

7 Cf. Recordemos que a Infanta D. Ana de Jesus Maria também casou desta forma com o duque de Loulé, D. José Severo de Mendonça Rolim de Moura Barreto, união realizada com autorização régia. Os matrimónios celebrados assim, em segredo, sem proclamas, na presença do sacerdote e de duas ou três testemunhas ou familiares, considerados válidos, eram intitulados de “Consciência” ou “Ocultos”. Existiu, também, até ao séc. XVIII, o chamado “Casamento Inesperado”, em que os noivos se comprometiam perante a comunidade, em missa dominical, ficando validado o ato matrimonial.

8 Futura marquesa de Viana.

9 Sobre esta questão Nuno Monteiro refere na sua obra sua que D. Maria do Carmo da Cunha, a herdeira, na altura menor e “orfã” de mãe, ao cuidado do tio, conde de Farrobo e de D. Ana Mafalda, antiga prometida do futuro conde de Farrobo, acabou por se casar aos 13 anos, a 27 de janeiro de 1827, com o segundo marquês de Viana, passando para esta “Casa” a administração do vínculo e do palácio, hoje denominado da Praia, no largo do Rato, onde o polémico pai da jovem, quarto conde da Cunha, chegou a sediar uma loja maçónica, durante o Vintismo. Cf. MONTEIRO, 2023.

10 A oposição dos cunhados condes da Cunha, desempenhou um papel fundamental.

“concedeo comissão ão Excelentíssimo e Reverendíssimo José Telles da Silva, D. Prior da Insigne Collegiada de Nossa Senhora da Oliveira da Villa de Guimarães para efectuar este acto, e dispensou os contraentes dos Proclamas do estillo, e com expressa Licença de treze de Fevereiro do Corrente anno que fica cópia authentica no Cartório desta Paróquia de Nossa Senhora da Encarnação”(ANTT, *Livro de Casamentos de N.ª S.ª da Encarnação*, Livro 18, f. 49).

Mariana Carlota Lodi era a décima filha do casamento de Joana Bárbara Casimiro Machado com o bolonhês Francisco António Lodi e detentora de uma notável beleza. nascida a 3 de dezembro de 1798 (NUNES, ano). Joaquim Pedro Quintela, segundo barão, de Mariana Lodi, teria dez filhos dos quais, apenas sete, teriam chegado à idade adulta¹¹. A primeira condessa do Farrobo não foi muito bem recebida pela sociedade fidalga após o casamento, porém em breve tal oposição cedeu às conveniências. A 20 de janeiro de 1835 foi já recebida por D. Maria II no Paço, após receção do Cardeal Patriarca, e a 30 de julho de 1833 foi condecorada por D. Pedro com a “Ordem de Santa Isabel”.

Na linha dos casamentos-aliança, o futuro conde de Farrobo consorciou as suas filhas e filhos com a nobreza nobiliária e conseguiu que o seu segundo filho obtivesse título próprio, o que raras vezes acontecia. Francisco Jaime Quintella, primeiro visconde da Charruada, casou com Maria Cristina Helena Teixeira de Sampaio, prima do marido de sua irmã Palmira Quintella, D. Henrique de Teixeira, filho do conde da Póvoa. Maria Cristina pertencia à família dos primeiros viscondes do Cartaxo, sendo a oitava filha. Francisco Jaime casar-se-ia a 17 de abril de 1854 e obteria o título por Decreto de 25 de janeiro de 1855. Foi moço-fidalgo com exercício na Casa Real, adido honorário de “Legação e Alferes de Cavalaria”.

A primogénita, Maria Joaquina Quintella do Farrobo, nascida cinco meses após o casamento de seus pais, contrairia matrimónio com D. Carlos da Cunha e Meneses, quinto filho dos quartos condes de Lumiares; a terceira filha, D. Maria Madalena, com D. Luiz da Cunha Meneses, quarto filho dos quintos condes de Lumiares e primo de D. Carlos da Cunha e Meneses. D. Maria Palmira de Quintella, a quarta filha casaria com D. Henrique de Teixeira¹², filho legitimado do conde da Póvoa, por Alvará de 13 de fevereiro de 1833, a quem o seu progenitor deixou 14000 réis. D. Maria Carlota, a segunda filha, casaria com Francisco d’Azevedo Cardoso de Sá, “Fidalgo Cavaleiro da Casa Real e filho de Duarte Cardoso de Sá, que pertencera ao Conselho de Sua Majestade, Comendador da Ordem de Cristo e Coronel de Milícias”.

11 Não sobreviveram Alfredo Aquiles Quintella nascido a 18 de fevereiro de 1830, falecido a 5 de novembro de 1831, Julio Quintella, nascido a 26 de julho de 1831, nem Maria José Quintella(?), retratada com a restante família, possivelmente nascida em 1829 ou 1832(?). Cf. NORONHA, *op. Cit.*, 155-156.

12 Este genro de Farrobo, bacharel de direito, pela Universidade de Coimbra, tornar-se-ia o primeiro “Secretário da Legação em Londres, Deputado às Cortes e Moço Fidalgo da Casa Real, por Alvará de 13 de abril de 1840”. Consorciar-se-ia com D. Palmira, a 13 de junho de 1846. Henrique Teixeira Sampaio (1774-1833) não só concorreu por diversas vezes com os seus cabedais para as exigências do Estado e suprimentos do exército, durante a guerra peninsular, como socorreu os lavradores e proporcionou resgates de cativos em Argel. Emprestou ao estado dois milhões de cruzados e foi “Presidente do Real Erário, Ministro da Fazenda, Par do Reino e Conselheiro de Estado”. Foi ainda agraciado com o título de “Barão de Teixeira, por Decreto de 9 de maio de 1818.” Por ter concorrido, para fazer subir a um alto preço, a arrematação do Contrato do Tabaco, em benefício da Fazenda Real, foi-lhe atribuído o título de conde da Póvoa, em julho de 1823, com mercê em mais de uma vida.



Figura 2 - Desenho dos barões de Quintela e sua descendência, Autor desconhecido, c. 1830, 57 x 46,5 cm, Coleção Particular, fotografia de Ana Cária, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

D. Mariana Hortênsia, outra filha, casou com Francisco Kruz, da conhecida família dos negociantes e banqueiros Kruz e firma Butler Kruz & C^a. Quanto ao herdeiro do título, o filho mais velho, Joaquim Pedro Quintella do Farrobo - II, contrairia matrimónio em 1855 com uma filha do duque de Saldanha, D. Maria Eugénia de Saldanha Oliveira e Daun, já viúva de Francisco d'Almada Quadros Sousa e Lencastre, “Par do Reino”, conde de Tavadrede, falecido a 25 de novembro de 1853.

Pelo exposto, depreende-se que o conde de Farrobo soube criar uma rede de ligações através dos filhos, com alguma nobreza, senão das famílias mais antigas, pelo menos de fidalguia e com capitalistas conhecidos na praça nacional e internacional.

O seu segundo consórcio, com D. Madalena Pignault, teve lugar a 7 de fevereiro de 1869, na “Igreja Paroquial de N.^a S.^a da Encarnação”, em Lisboa, junto à sua residência da rua do Alecrim. “Magdeléne Pignault” fora cantora lírica e casou aos trinta e seis anos, sendo natural de Nièvre, França, filha de João Baptista Pignault e de Maria Marchal. Tratou-se de uma regularização de situação: “os contraentes declararam que têm dentre ambos quatro filhos: Joaquim, Maria, Júlio e Carlos” (ANTT, *Livro de Casamentos da Encarnação*, Livro 23, f. 125).

De Joaquim Maria, o primeiro, apenas sabemos que aos 19 anos vivia com a mãe e irmãos, avô e criados, na rua da Emenda, o que revela que terá nascido em 1852 (AHPL, *Livro do Rol dos Confessados*, 1870, f. 17v). Maria Joaquina, a segunda filha, teria nascido em 1855 e casaria com Eduardo de Mendonça. Júlio Maria Quintela consorciou-se com D. Frederica SaraSasseti, descendente de uma família italiana, que deu um ramo a Portugal na pessoa de Filipe Sasseti, cuja família já vivia em Lisboa no séc. XVI. O casamento realizou-se a 27 de abril de 1878 (ANTT, *Livro dos Casamentos da Encarnação*, Livro 24, ff. 123 e 123v), sendo que Júlio Maria teria nascido em 1853¹³. Carlos Pedro, o mais novo, nasceu em 1866 e casou com D. Emília de Castelo Branco¹⁴. Só D. Maria Joaquina Quintela teria tido geração. A família Sasseti teve o seu principal representante na pessoa de João Baptista (1817-1889) fundador da importante casa editora de músicas de seu apelido. Estudou música no Seminário Patriarcal e tornou-se um excelente pianista, tendo tido por “Mestre” Frei José Marques. No início de janeiro de 1848, fundou em Lisboa uma casa para venda de pianos e músicas, tornando-se numa das primeiras casas editoras de música do país. Outro Sasseti, Ricardo Raimundo de Nogueira (1819-1897) foi “Doutor em Medicina e Cirurgia pela Universidade de Lovaina”. Famoso, exerceu clínica no Rio de Janeiro, tendo falecido em França.

Após a morte do conde de Farrobo, sete meses depois do casamento, D. Madalena Pignault, que nunca fora recebida pela nobreza da corte, contraiu segundas núpcias com o negociante José Mendes de Carvalho Júnior¹⁵, de uma conhecida família da praça comercial, perdendo, por este facto, o direito

13 Júlio Maria Quintela nasceu e foi batizado a 8 de dezembro de 1853, “subconditione”, o que se aplicava às crianças que não se sabia se já tinham sido devidamente batizadas anteriormente, reiterando-o sob condição, (ANTT, Livro de Batismos da Encarnação, Livro B - 26, 1863, f. 69). Cf. Constituições Sinodais do Arcebispado de Lisboa, 1737, 30-31.

14 António Baião, refere na contracapa que Carlos Pedro Quintela terá oferecido em janeiro de 1917 o Livro II dos Títulos dos bens do Morgado do Farrobo à Torre do Tombo. Esta informação foi vista no original, depositado na Torre do Tombo.

15 Em 1869, encontramos residindo, no N.º 58 - 1.º da rua da Emenda, um J. Mendes de Carvalho, de 45 anos, casado com D. Rita de Lima, de 43 anos. Não sabemos se será o mesmo que mais tarde se consorciou com Madalena Pignault, (AHPL, *Registo Paroquial da Encarnação de Lisboa*, 1869, f. 16 v, cota 950).

de usar o título de condessa do Farrobo, visto não lhe foi concedido “Alvará de Licença” para continuar a usá-lo.

O mesmo sucedeu com as correspondentes honras, conforme o estilo da corte e sempre que se observavam idênticas circunstâncias com as senhoras titulares (PINTO, 1883, 554). Segundo Eduardo de Noronha, Farrobo conheceu Marie Madeleine em Paris, tendo esta emigrado para Portugal, juntamente com alguns familiares nomeadamente a mãe e um irmão (Jean) e uma irmã Mlle Julia Pignault (AHPL, *Livro do Resencamento Paroquial da Freguesia da N.ª S.ª da Encarnação*, 1870, f. 17 v, cota 951) que chegou a participar nas festas e óperas representadas no teatro privado da quinta do Farrobo.

Em 1870, alienada a fortuna da família Quintela do Farrobo, D. Madalena Pignault Quintela do Farrobo já residia no n.º 82 da rua da Emenda, com os seus quatro filhos, a mãe, quatro criadas e um criado (AHPL/*Registo Paroquial de N.ª S.ª da Encarnação de Lisboa*, 1872, f. 8º vº, cota 953), tendo sido já perdido para a família o “Palácio Quintela”, na altura sede de um “Grémio” (NORONHA, *op. cit.*, 248). Refira-se ainda que, dentro das redes sociais desenvolvidas pela família Quintela- Farrobo, iremos encontrar quatro netas de Farrobo, casadas com grandes da Casa Real¹⁶.

O primeiro marquês da Ribeira Grande era um grande amigo de Joaquim Pedro do Farrobo e foi testemunha no seu segundo casamento, com D. Madalena Pignault. Da família Quintela descendiram os marqueses da Ribeira Grande, os duques de Saldanha, condes do Farrobo e da Cunha e Lumiães, os condes da Póvoa, os viscondes da Charruada e os barões de Emaúz, entre outros. Segundo Eduardo de Noronha, “A família Quintella, prolífica, espalhou-se por todo o país” (*Idem, Ibidem*, 258).

A partir da família Quintella, formou-se a família Farrobo, cuja descendência se encontra hoje bem ativa e interventiva, tal como o seu ilustre antepassado que protegeu as artes e os artistas nas suas múltiplas manifestações e que permitiu que o liberalismo vingasse: Joaquim Pedro Quintella do Farrobo, segundo barão de Quintella, conde de Farrobo, do Conselho de Sua Magestade, grã-cruz da Ordem de N.ª Sr.ª da Conceição de Vila Viçosa, Comendador da Ordem de Cristo, alcaide-mor da vila de Sortelha, senhores donatários da vila de Prestimo, Coronel dos esquadrões de Voluntários Nacionais a cavalo, filho legítimo do barão de Quintella, Joaquim Pedro Quintella, cavaleiro Professo na Ordem de Cristo, fidalgo-cavaleiro da Casa de Sua Magestade, do seu Conselho, Comendador da Comenda do Forno de Palhavã, morgado do Farrobo, alcaide-mor da vila da Sortelha, senhor da vila do Prestimo, com brasão de armas desde 1806 e de sua mulher D. Maria Joaquina Xavier Saldanha. Era neto por parte paterna de Valério José Duarte Pereira, cavaleiro professo na Ordem de Cristo e cavaleiro fidalgo da Casa de Sua Magestade e de sua mulher D. Ana Joaquina Quintella; bisneto por parte

16 Maria Carlota da Cunha e Meneses, neta primogénita do conde de Farrobo, que se enlaçou com D. Segismundo Gonçalves Zarco da Câmara (1844-1902), filho do primeiro marquês e oitavo conde da Ribeira Grande, D. Francisco de Sales Gonçalves Zarco da Câmara; D. Mariana Carlota da Cunha e Meneses (1845-1914), que casou com D. Luís Gonçalo Zarco da Câmara (1848 - 1893), irmão de D. Segismundo; D. Maria Joaquina da Cunha e Meneses, que se consorciara em 1865 com o terceiro barão da Regaleira, Paulo Carlos Allen de Moraes Palmeiro e D. Luisa da Madre de Deus, que se casou em maio de 1867, com o primeiro marquês da Ribeira Grande e oitavo conde, D. Francisco de Sales (1819-1872), pai dos dois primeiros noivos referidos, o qual enviuvava de D. Ana de Bragança (da casa de Lafões, 1822-1856), com quem fora casado.

paterna de Felix Pereira, cavaleiro professo da Ordem de Cristo e cavaleiro fidalgo da Casa de Sua Magestade; e de sua mulher D. Josefa dos Reis; bisneto pelomesmo lado de João Gomes Rebello e de sua mulher D. Tereza de Jesus Quintella” (NORONHA, s.d., 250-252). Da parte da mãe, primo ainda de D. Pedro IV, com quem tanto se identificava. Em 18 de novembro de 1833 Joaquim Pedro Quintella recebe o título de Conde de Farrobo, constando da Carta de Brazão de Nobreza e Fidalguia, enviada pelo duque de Bragança, regente em nome da Rainha, sendo-lhe outorgada a Carta Brasão, com as armas dos Pereiras e dos Rebellos, registadas no Livro das Armas da Nobreza e Fidalguia. Esta Carta permitia e permite aos seus descendentes trazê-la nos seus sinetes e divisas, po-las em suas casas e própria sepultura: “Com o que eu quero e me apraz que haja de todas as Honras, Privilégios, Liberdades, Graças, Mercês, Isenções e Franquezas que hão,e devem haver os Fidalgos e Nobres de antiga linhagem, e como sempre de tudo usaram gosaram os seus antepassados” (*Idem*, 251).

O escudo dos Farrobo ainda hoje se pode ver num esplêndido vitral, no alto da escadariado palácio da rua do Alecrim, o palácio Quintella em Lisboa (*Idem, Ibidem*, 252). O conde de Farrobo, “o milionário artista” como lhe chama Eduardo de Noronha, bem merece este nome e a imortalidade pela sua obra, em que a nível político, social, económico e humanitário se adiantou um século no seu tempo em Portugal¹⁷.

17 Para saber mais da vida e obra do conde de Farrobo, (Cf. de entre outros livros: ALVES-CAETANO, 2020; SILVESTRE, *op.cit.*).





VERSÃO INGLESA
ENGLISH VERSION

INTRODUCTION

The initiative of this work belongs to the Minister of Science, Technology and Higher Education, Prof. Elvira Fortunato, in order to make known, in greater detail, what is the magnificent building whose ministry she supervises is installed. It was also his Office, represented by the Secretary General, Dr. Raúl Capaz Coelho, who, in dialogue with the University Education Cooperative (CEU), the founding entity of the Autonomous University of Lisbon (UAL), and the Institute of Art History of the Faculty of Social Sciences and Humanities of the New University of Lisbon (IHA-NOVA FCSH) defined the production model of this book.

From the outset, the challenge of this work being carried out by a multidisciplinary team of researchers who, in almost all of its members, have long studied palatial architecture and its various components, which include, in addition to urbanism, the decorative arts and garden architecture, extending, in this case, to theatre and related cultural practices. The project was also able to encompass the other “houses” of the same family, namely the Quintela-Farrobo Palace in Rua do Alecrim, in Lisbon, and the Farrobo Palace in Vila Franca de Xira, with the aim of detecting a productive circulation between these various achievements that extend from the 1780s to the 1850s, going through the change from absolutism to liberalism that, As is well known, it could only be consolidated at the cost of a cruel civil war (1832-1834).

In this way, the practices of art history are mixed, as could not fail to happen, with social, political and cultural history, not only in relation to the conditions of commissioning and making very

large works, but also, and above all, because these works constitute, even when altered or ruined, images that determine the values of a given period.

In relation to the first topic – the conditions of commissioning and making the works – it is immediately related to biographical history, bringing to the fore two remarkable personalities. Both were named Joaquim Pedro Quintela, father (1748-1817) and son (1801-1869). The former, by chance well managed, was the sole heir to the fortune gathered by his father and uncles, related predominantly to mercantile and industrial activities implemented by the Marquis of Pombal during the reign of D. José. Before his death, when history was decidedly changing, he instituted a morgadio based (as the old or recent nobility had always done) on landed property inside and outside the city. Joaquim Pedro, his handsome and dilettante son, benefited from this institute – which survived in a liberal context, thanks to numerous exceptions to the legislation – and spent his fortune lavishly until the almost total ruin of the 1860s, when the political Regeneration finally gave a new speed to the process of implementing a bourgeois society.

Awarded new titles of nobility, baron the father and count the son, they consolidated their social status among the Portuguese aristocracy, with a determined policy of marriages for their many heirs, which did not prevent the son from claiming, against his own family and the family of his future wife, the right to choose his own bride, a Lodi, daughter of one of the administrators of the Teatro de S. Carlos, built on land that had belonged to her father. Thus, the personality of the second Joaquim Pedro was manifested, a businessman, landowner and passionate about the arts and culture, especially theater and music.

The truth is that it was the first Joaquim Pedro, Baron of Quintela, who built all the stages where his son will move brilliantly. Specifically, and this was the object of our studies, two palaces: 1) that of Laranjeiras, whose existence dates back to the sixteenth century as proven by the research on unpublished documentary sources by Hélder Carita. Throughout the 1780s, it ceased to be a farmhouse to become a beautiful suburban palace, endowed with modern comforts and decorated according to the prevailing grammars, moving between baroque taste and the harbingers of neo-classical modernity; 2) and that of Rua do Alecrim, built from scratch, in the laborious context of the Pombaline plan for the reconstruction of Lisbon after the earthquake of 1755, imposing in its street front (added to the Barão de Quintela square for the movement of the carriages that entered and left the closed Patio) and discreet in the back, transforming it into a comfortable urban villa, protected by high walls that isolated it from the street.

The systematic study of these two large houses explains the internal circuits, the representative importance of the stairs, the distribution of the compartments, giving the impression of conservative permanence, but also new uses, starting with the dining room, as well as the diversity of halls that opens the house to representation and to the demanding rituals of receiving. The various functions, especially

those related to the apparatus, required qualified decorative campaigns of stucco and paintings that, for the first time, are systematically studied, including the attribution of authorship and appreciation of the iconographies used, which, in many cases, had reading keys accessible to residents and visitors, but which were being lost.

In relation to the Palácio da Rua do Alecrim, the study carried out confirmed that the Baron of Quintela acquired other lots on the same street, on Rua das Flores and on the streets of then uncertain designation that converged in the Teatro de S. Carlos, where he ordered the construction of buildings, essentially following the Pombaline guidelines. He also determined more structural interventions in urban terms: not only the opening of Largo Barão de Quintela (which broke the uniformity of the street, foreseen by the reconstruction plan), but also the annulment of the old Travessa de S. José that crossed Rua do Alecrim diagonally. However, one of its sections remained, the current Rua dos Teatros, which, on a steep slope, connected the back of the palace to the side entrance of the Teatro de S. Carlos, where it had a perpetual box.

After the death of his father, the second Baron of Quintela began, in the 1820s, the redecoration of the palace on Rua do Alecrim, with an ambitious pictorial program that made its rooms one of the most qualified sets of neo-classicism Portuguese. At the same time, he was a man committed to the profound ruptures of his time, taking sides with liberalism from the outset. He was one of the most generous supporters of D. Pedro's cause during the Civil War and for this reason, in 1833, he would be awarded by D. Maria II with the title of Count of Farrobo.

He was known in Lisbon for the luxury and refinement of his festivities which, since 1825, had the autonomous theatre in Laranjeiras, profoundly remodelled around 1840, a theme that will be the subject of study in the second volume of this work. He also began to build the Palace on his land in Farrobo and the inauguration parties were memorable, namely for the trip they required on the Tagus, between Lisbon and Vila Franca de Xira.

Also dealt with in this volume are the changes of property that took place after the ruin and death of the Count of Farrobo. The new arrivals, equally rich and cultivated, have maintained, and in some cases renovated, the houses, the gardens and the decoration, turning them into powerful palimpsests, whose successive times have been entangled in a web that it is up to history to decipher. Today, with the cycles of aristocratic life over, these extraordinary sites have to be safeguarded, in their integrated works and in the relationship between architecture and public spaces. Valuing their memories is the first step in this imperative journey.

Summarizing the contents of this volume, it begins with the text by Hélder Carita, which focuses on the history of Quinta das Laranjeiras, going back to the sixteenth century. This is followed by the chapter by Margarida Elias, on the history of the Palace and its owners, from its Fin-eighteenth-century construction, to its adaptation to the Ministry of Overseas, in the mid-twentieth century. The following

chapter, by Sofia Braga and Gabriel Marques, deals with the mural painting campaigns, entrusted to Cyrillo Volkmar Machado and, later, to António Manuel da Fonseca, a painter protected by the Count of Farrobo.

The following chapter is signed by Raquel Henriques da Silva and Margarida Elias, about the Palácio da Rua do Alecrim and its urban implantation, relating it to the other properties that the Quintela family owned in that area. The book continues with a chapter by Raquel Seixas, on a hitherto unpublished theme, the Farrobo Palace, today, unfortunately, in a state of ruin. This volume ends with Susana Silvestre's chapter on the genealogy of the Quintela-Farrobo family.

The set of these studies reinforces the extraordinary action of the Baron of Quintela and his son Count of Farrobo in favor of the arts in Portugal, in a long cycle, between the end of Absolutism and the slow affirmation of Liberalism, related to the construction and aggrandizement of three palaces that, today, still profoundly mark the respective territories of implantation. And, with the sad exception of the Palácio do Farrobo, in Vila Franca de Xira, the great houses of Lisbon, on Estrada das Laranjeiras and Rua do Alecrim, are still active, enriching their present performances with the auric memories of past times that impose, on all of us, the ethics of their heritage conservation.





CHAPTER I

LARANJEIRAS VILLA: ARCHITECTURE AND LANDSCAPE PROGRAM

Hélder Carita
(IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)

The Laranjeiras Villa in the 16th century

Remarkable by the major construction work carried out at the end of the 18th century, the history of Quinta das Laranjeiras goes back, however, to a much earlier period located in the first half of the 16th century. Not only is its recreational structure from this period but also its landscape setting, facing a green valley crossed by crystal clear waters. At this time, it was owned by Pedro Anes, squire of Infante D. Luís, brother of King João III, a prominent figure at the court, and the villa was already designated as: *Quintaã das Lorangeyras, freguesia de Bem fiqua, termo desta cidade* (Quinta das Laranjeiras, parish of Benfica, boundaries of this city) (ANTT, *Convento de Santa Clara de Santarém*, liv. 32, f. 153).

This fact allows us to conclude that both its architectural typology and its landscape setting are characteristics that date back to the first decades of the 16th century, a period marked in Portugal by a festive sense of great formal vigour that categorized all Manueline architecture. In addition to its situation and architectural structure, the designation, in this period, as Quinta das Laranjeiras (which would translate to Orange Trees Villa) takes us to a clear typology of recreational villa, given that in this period the orange trees had an exclusively recreational function. The sweet orange tree, originating in southern China, only became known in Europe after the opening of the sea route to India, slowly spreading from the 16th century onwards¹. The orange trees at Quinta das Laranjeiras were the bitter

¹ It is significant that in the Turkish language, as in Arabic languages, the name for sweet orange is “portakal”, a fact that highlights its Portuguese origin.

ones, also referred to as land orange trees, which, due to their shape, colour and perfume, had a privileged place in royal palaces and large estates at the end of the Middle Ages and the 16th century.

Its recreational functions were accompanied by a strong symbolic charge, being associated with the tree of paradise, which gives Quinta das Laranjeiras a very particular meaning and integrates it into a movement that we see emerging at the beginning of the 16th century towards the appreciation of designated recreational spaces by the systematic use of the orange tree. In this aspect, we cannot fail to mention that, in Portugal, the orange grove was, in the 16th century, synonymous with a garden, with a notable increase in this typology of recreational spaces during the reign of King Manuel I, of which Quinta das Laranjeiras Farm was an integral part. From the presence of orange trees in the most important royal palaces, we can mention, the Palace of Sintra, the *laranjal do Soll* (Sun orange grove) where, in 1507, were made “holes to plant orange trees in the Sun orange grove”².

In the following year, and still following the major works ordered to be carried out by King Manuel I in this palace, “orange trees for the queen’s orchard, two that come from the Peralonga river”³ were purchased. In Lisbon and following the construction of the Ribeira Palace, we note the same phenomenon, with the garden built in the time of King Manuel I mentioned in several documents as the *Orangery of the King* (SENOS, 2002, 156), which in 1520 “received repairs by tiling the streets and covering the seats with tiles”.

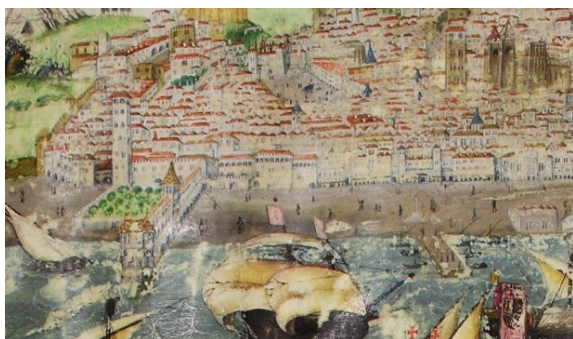


Figure 1 - Illumination detail with the Ribeira Palace on the left, António de Holanda (atrib.), parchment, manuscript and illuminated, Condes de Castro Guimarães Museum-Library, MCGG-4.



Figure 2 - Santos Palace, illumination detail by Simon Bening and António de Holanda in the *Genealogy of the Kings of Portugal*, f.8, British Library, Add. Ms. 12 531.

2 “covas pera lameiras pera se porem no laranjal do soll”, (ANTT, *Casa da Coroa*, Armário 26, n.º 169), (Livro truncado da Receita e despesa de André Gonsalves anno de 1508, como recebedor e vedor das Obras dos Paços de Syntra). Transcribed in SABUGOSA, 1903, 226.

3 “laramgeiras pera o pomar da rainha, duas que veerram da ribeira de peralonga”, (*Idem*, *Ibidem*, 239).

As for the structure and formal composition of these spaces, we know that they were small in size, and surrounded by high walls, giving them a reserved and intimate atmosphere. The Ribeira Palace garden is represented in two miniatures of Lisbon, one in the *Genealogy of the Kings of Portugal* (HOLANDA, *Genealogia...*, f.8, Add. Mç. 12531) and another in the *Chronicle of D. Afonso Henriques* by Duarte Galvão (HOLANDA, inv. 14). In these miniatures, this space is represented surrounded by high walls and is small in size; we see it characterized by fruit trees that we know to be orange trees, distributed in an organized manner.

Also, in the miniature of the *Chronicle of D. Afonso Henriques*, we find the representation of the Santos Palace with a vast balcony of columns overlooking a garden descending to the banks of the Tagus, also surrounded by high walls. Crossing documentation from the time with the miniatures from Ribeira Palace, we can envision the Quinta das Laranjeiras orange grove surrounded by high walls arranged in paths framed with reed hedges, which we see represented in details of the paintings of the time and referenced in written documentation. In Évora and still during the reign of King João II, Jerónimo Munier, who visited the Royal Palace in 1494, describes: “one day the king was having lunch in the garden (hortus) lined with orange trees at the foot of the castle... this garden where he had lunch was new, it had been planted four years ago and surrounded by a reed hedge” (*O Instituto*, 1930, Vol. 80, 541-569). Returning once again to the *Book of Expenses of warehouseman André Gonçalves*, we also confirm the use of canes in the demarcation of flowerbeds, the document referring: “canes that he bought for the reed of the queen’s orchard; lower: ... reeds to tie the canes of mentioned orchard” (SABUGOSA, 1903, 226). This type of hedge made of reeds can be seen in various details of 16th-century paintings, appearing in particular detail in the painting of *Jesus in the Horto* by the Santos-o-Novo master (1st half of the 16th century, Lisbon, MNAA).

Remarkable by its orange trees that gave it a certain aura of an idyllic place, the Quinta das Laranjeiras was also equipped with a rose garden that we see mentioned in the declaration of assets of 1538, where next to the house was mentioned a: “vineyard that grows in the Rosal (Rose garden) of the mentioned farm” (ANTT, *Convento de Santa Clara de Santarém*, liv. 32, f. 153). The term referred to as *rosal* was the word used in the Middle Ages (CUNHA, 2014, 2250) for a rose garden and which we see mentioned in King Afonso X’s *Cantigas de amigo*, more specifically in the song of Santa Maria. From the text of the aforementioned document, it is not possible to establish whether the orange trees and the rose garden formed two different spaces, but the association of the orange trees and rose trees is, without a doubt, very sophisticated for the time, accentuating the character of the house as a recreational villa and a paradigmatic example of the Manueline period.

In addition to its gardens, the Quinta das Laranjeiras has revealed, since its origins, a notable landscape setting as well as a strategic location in the way the building is organized within the territory and, in turn, structures the territory. At the top of a slope gently descending to the south, the property

was crossed by several water lines that today still remain known as Sete Rios. These lands are registered in the property's declaration of assets from 1538, where the house appears as the head of a large group of other properties described with their measurements and comparisons, which we see mentioned as vineyards, along with other parcels, referred to as *courelas* (cultivated lands) and *eiras* (threshing floors). In the description of these small properties, we notice that they descended south to Alcântara river and, in turn, were crossed by small streams of water, mentioned in the document by *ryguesdayra antiga* (old river). As a compositional element of this landscape structure, in the background, there was still the hill of Monsanto that composed this picture of a place marked by bucolic qualities of a magical place.

The typology of the “house with receiving front yard”

A fact that for which we can provide documentary confirmation was that the main facade of the building was located, in the 16th century, along Estrada da Luz, a fact that we see referred to in the *Description of 1538* when mentioning “the structure of the farm with its houses and part of the rise with a path that goes to Santa Marya da Luz”⁴. In this implementation of the facade along the road, which remains today, an ancient and vernacular tradition shines through that we see repeated in other farms in the Lisbon region with structures dating back to the 16th or 17th centuries. Although surrounded, as a whole, by high walls, the building tends to present a facade overlooking the street, showing an urban trend in the middle of a rural environment.

A fact that we observed at Quinta das Laranjeiras, this facade assumes a low and long structure that Carlos de Azevedo, in his text about the Portuguese *solares*, designated as a “long house” typology (AZEVEDO, 1969, 83). A characteristic that will remain at Laranjeiras Palace, this facade tends to develop additively in a sequence of modules without an axis of symmetry and centrality that we see emerging late with the implementation of the Baroque aesthetic. In addition to this very common feature, there is another aspect of very old tradition, which is the fact that the main entrance to the house is located in a side courtyard.

This fact, of particular significance in our study, includes the Laranjeiras Villa in a very peculiar typology with medieval roots, which we see manifested throughout the 16th and 17th centuries. We confirm the existence of this courtyard in a period prior to the major reforms of the Quintela Palace, in a document from the *Livros das Décimas da Cidade (Books of Tenths of the City)* who, when describing the building, refers the following: “consists of a logea in the Courtyard, and two logeas towards the Street”⁵. This typology is characterized by presenting a walled courtyard structure, attached to the house, which

⁴ “o corpo da quintaõ com suas casas e çarrado parte do levante com caminho que vay pera Santa Marya da Luz”.

⁵ “consta de hua logea no Pateo, e duas logeas p^a a Rua”, (AML, *Administração, Livro de Cordeamentos de 1760-1789*, ff. 393 a 396v).

played a fundamental role in the morphology and programmatic structure of these buildings. With a large portal inserted into a high wall, this space has an important use, not only as an entrance to the house but as a social space, functioning as a large outdoor room. Among the most emblematic of this typology, which has survived to this day, we can mention the Palhavã Palace, near Sete Rios, the Sousa de Macedo Palace on Calçada do Combro or the Mitra Palace in Marvila.

This typology intersects with a very peculiar spatial structure that we see, in a very systematic way, in the documentation from the 16th and 17th centuries, referred to as *pátio de recebimento* (reception courtyard) or simply as *recebimento* (reception). In careful consultation of inventories and documents of works dating from the 16th and 17th centuries, we find references, in large stately homes, to architectural programs articulated with walled courtyards, these spaces being referred to, significantly, as “reception courtyards” or simply “reception”. In these allusions that we find in inventories and descriptions, the *Tombos* of the Order of Christ stand out, made at the beginning of the 16th century, where, in various parts of the country, several palaces and farms, belonging to commanders of this Order, appear with reception yards, being described in detail with the respective shapes and measurements.

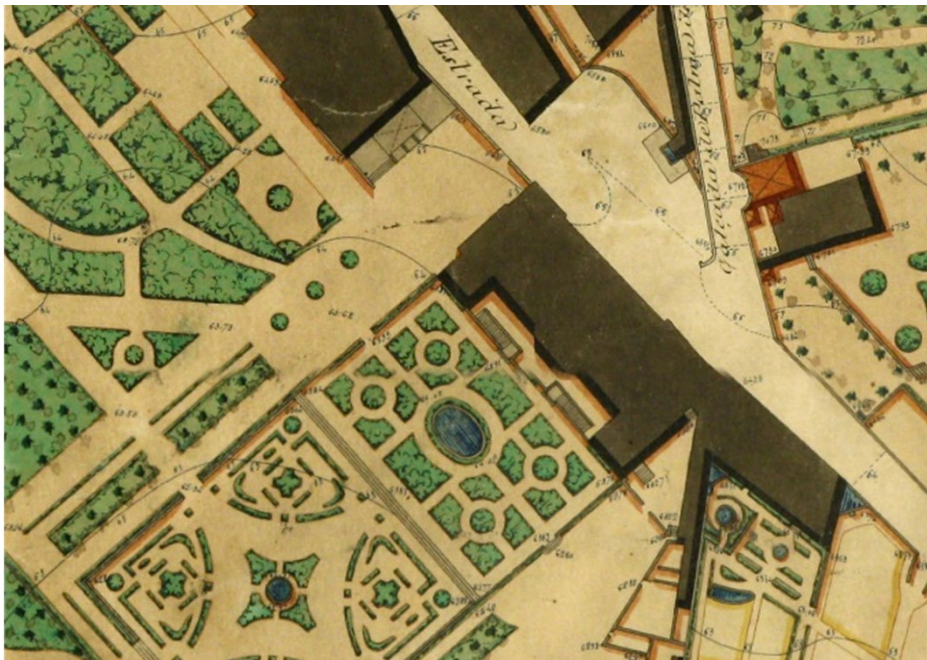


Figure 3 - Detail of the structure and urban setting of Quinta das Laranjeiras, Plan of Lisbon, 1904-1911, (AML, CMLSB/URBA/LT/08M).

Of the various documents about this space, Coelho Gasco gives us an interesting detail in a description of the Palace of the Bishops of Lisbon in the 16th century: “to this bishop (the king) gave two noble houses together with the Priory of Santa Cruz which was a mosque, which are surrounded by a high wall with its battlements like the Moorish building, it has a large reception courtyard in which some Castilian soldiers are present today to guard” (GASCO, 1924, 285). This element, which Coelho Gasco associates with an Islamic tradition, manifests the permanence of a crypto-magical understanding of space, marked by a strong opposition between sacred and profane, interior and exterior, which tends to remove plastic and symbolic value from design and exterior morphology of the house. The facade thus tends to be collected over a walled courtyard, diluting the relationship between the building’s elevation and the exterior.

As the term suggests, the reception courtyard is closely linked to the fact that this space constitutes a place where people receive, connoting a ritual dimension marked by norms of courtesy. In our research, we came to realize that the so-called reception had, in the Middle Ages, a broad semantic field, linked to forms of etiquette and sociability. In reality, we find the term reception very frequently mentioned in the Middle Ages, but understood as an act and not as a space, as we see it being referred to by Fernão Lopes in the *Chronicle of D. Fernando*: “but this reception that the count made with her was not to his liking” (GASCO, 1924, 285). At the end of the 16th century, Francisco Rodrigues Lobo, in his book *Corte na Aldeia*, gives us, in Dialogue XII, a very detailed overview of the different forms of courtesy, of which receiving was an integral part (LOBO, 1619, vol. II, Dialogue XII, 42). The author established a set of four types of courtesies: meeting, visit, table and conversation. Each of these was divided, in turn, into terms of courtesy, which he breaks down in the text: “the visit has three courtesy terms, which are reception, seating and farewell accompaniment. The reception means leaving the guest outside the house, where they must take the visit to the room, so that at the entrance they can give the guest a head start and advance the person who comes to visit” (*Idem, Ibidem*, 42). And after the reception: “the seat is to give yours to the guest and take any other to the left hand, without being the first to sit down”. The third virtue of courtesy was, in turn, a culmination of the ceremony, which the author describes as follows: “the accompaniment of the farewell is to go out with him to the house where he received him, always taking his left hand, thus giving him the best one at the entrance, place and tour” (*Idem, Ibidem*). The importance of these rules of behaviour and their implications for the entrance courtyard is highlighted in a Regulation sent by D. António Prior do Crato to his son Cristóvão. In the breakdown of the various forms of treatment that his son should have towards the king of Morocco, the courtyard occupies an important place, mentioning the text: “When he leaves, and when he comes, you will send Thomas Cacheiro, or Sotomayor, to wait for him (the king) at the door of the courtyard, or in the middle of it, and they will accompany him to the same place again” (SOUSA, 1739, vol. IV, 569).

However, the size of the reception space for visitors to a house does not exhaust the traditional functions of this courtyard. Staircases, balconies and porches, which we see systematically associated with these spaces, give them a sense of appeal for larger gatherings and meetings. Moving away from a simple patio, the reception patio tends to acquire adequate proportions to be able to function as an open-air audience, where games and festivities can take place and where the owners of the house, from the balcony or the porch of the stairs, could watch these representations from a superior position, framed by the structures of the mentioned balconies and porches.

We see these meetings or festivities being marked in the case of the Bacalhoa Villa courtyard, where the *Tombo* of 1630 refers: “and the entrance is in a very large courtyard with its gates surrounded by walls where bulls have run and can run”. In Sintra, over the Palace’s entrance courtyard, the Count of Sabugosa also mentions: “at the end of this courtyard, where at various times bulls were run, ‘the game of cannas was played’, and there were tournaments, parties attended by the court spread out through the windows of the Palace” (SABUGOSA, 1903, 149).

A privileged place for the reception and farewell ceremonies of visitors, as well as a space for parties and extended family gatherings, the reception courtyard must be understood as a specific space and a fundamental element in the morphology and architectural structures of the manor house, in Portugal, especially in the 16th and 17th centuries.

The Laranjeiras estate in the 17th and 18th centuries

Throughout the 16th, 17th and 18th centuries, the Laranjeiras Estate changed owners cyclically but continued to maintain a high social status for its owners, which ensured a certain permanency of the building. We see the farm being owned by the family of Luis Serrão Pimentel, who held the high position of Chief Cosmographer of the Kingdom and was also the author of a famous treatise on military architecture. Another prominent owner in the royal administration was Manuel Fróis de Azevedo, Consul Secretary to the House of India, a position that corresponded to the former position of Director of the House of India. In 1724, he founded a hermitage dedicated to Our Lady of Conceição at his Fonte Santa Farm, in Prazeres, parish of Santos-o-Velho, later known as Quinta do Fróis, in *Boa Morte*.

In the mid-18th century, the farm was purchased by a figure from the highest aristocracy in the kingdom: D. Mariana Rosa de Lencastre. Being married to D. Rodrigo de Melo e Silva, 6th Count of São Lourenço, D. Mariana Rosa is also Countess of Sabugosa, as the daughter of the 1st Count of Sabugosa and because her brother has no descendants. D. Mariana unites two large houses, each with an emblematic palace in Lisbon. The counts of São Lourenço had a palace since the end of the 16th century in Santa Catarina and in the same way, César de Meneses, later Count of Sabugosa, had a palace in Santo Amaro, which is still in the family’s possession.

The counts of São Lourenço had in Belém one of the most notable recreational villas in Lisbon known as Quinta da Praia; purchased by King João V; it was later handed over to the Marquis of Marialva by King José I. In the context of D. Mariana Rosa's houses, we think that the purchase of Laranjeiras Farm would have been more like an income farm and for compensation from the money received from the sale of the Praia Villa. The farm does not remain in her possession for long. António Maria de Melo da Silva César de Menezes, 1st Marquis of Sabugosa, sold the Laranjeiras Farm in 1777. In a brief consultation, we found that António Maria, born in 1743, was baptized in Santa Catarina and in 1805 his death was recorded in Alcântara, showing that the family lived in the Santa Catarina palace until the earthquake and moved after the earthquake to Santa Amaro.

This situation seems to explain the fact that the villa later appeared mentioned in *Books of Tenth*s with the main floor in poor condition, referring that it “consists of one logea in the Patio, and two logeas for the Street with its houses above (ruined), and a farm (...) which consists of a vineyard, vegetable garden and orchard”⁶. Following the earthquake, the building did not undergo major renovations and the Quinta das Laranjeiras Farm, once again, sold on April 30th, 1777, for a short period of time, to Francisco de Azevedo Coutinho, Judge in the neighbourhood of Santa Catarina. In reality, the farm was bought again two years later by Judge Luís Rebelo Quintela, with no evidence that the Azevedo Coutinhos had carried out works on the house in this short space of time.

Our research suggests that the Laranjeiras Estate maintained a certain stability over the centuries as an agricultural production farm, showing an architectural structure rooted in the 16th century farm and in a receiving courtyard house typology that gives it peculiar characteristics.

6 “consta de hua logea no Pateo, e duas logeas p^a a Rua com seus sobrados por sima (arruinados), e quinta (...) q’ consta de vinha, orta e Pumar”, (AML, Administração, Livro de Cordeamentos de 1760-1789, f. 393 a 396v).



Figure 4 – Façade of Quinta das Laranjeiras over the gardens, photography by José Vicente, 2023.

The project by Father Bartolomeu Quintela

The old structure of the Quinta das Laranjeiras underwent a radical transformation at the end of the 18th century with the works project by Bartolomeu Quintela. Cyrillo confirms the responsibility of the project in his *Memoirs*, where he describes the following: “When Joaquim Pedro Quintela built his palace in Laranjeiras under the direction of his uncle, Father Bartholomeu Quintela of the Congregation of the Oratory, João Paulo made most of the ceilings, based on designs by the same Father. Almost at the end of the Work, Salla appeared; and his taste in drawing and way of working greatly pleased the mentioned Father” (MACHADO, 1823, 272). From Cyrillo’s words, we can conclude that Bartolomeu Quintela effectively took over the direction of the palace’s works. This testimony gains greater credibility due to the fact that Cyrillo participated in the decoration work on the house, creating paintings to decorate the palace’s ceilings. The case was studied by Sofia Braga in her doctorate, where she published a preparatory drawing by Cyrillo with the theme of *The Sacrifice of Iphigenia*. Worthy of note, the drawing features a caption inscribed on the back, which reads “Del Quintela Laranjeiras na Casa Grande 1785.

In terms of the general architectural program, Bartolomeu Quintela maintained the old north body with a facade over Estrada da Luz, adding a new wing facing the south and the gardens with a proposal of great scenographic sense. With a Baroque affiliation and a strong light-dark effect, this body is organized with two projecting turrets, placed at the ends of the facade, connected to each other by a vast terrace balcony. In the centre, a third protruding body stands out, accentuating a clear dynamic to the whole. This tower with a protruding volume in a half octagon and topped by a triangular pediment receives a careful design in the finishing of the portals, in a half circle, with finials constituting a point of greater rhythmic accentuation, very much in the style of the Baroque.

The solution of towered bodies linked together by a vast balcony forms part of a tradition that dates back to the 16th and 17th centuries and which is manifested in emblematic examples such as Paço de Arcos, the Belém Palace, or the Condes de Óbidos Palace. Nearest is Condes de Mesquitela Villa, close to Largo da Luz, with the balcony joining the turrets and unfolding into two opposing flights connecting to the gardens.

The articulation of the old north body with the new south body will maintain the old reception yard, which receives a new facade maintaining a typology that we realise dates back to the 16th century. The main entrance is thus located in this courtyard and the old and high wall that closed the old courtyard, also visible in other cases, is replaced by an iron railing interrupted at the entrance gate by large pillars topped with urns with a discreet neoclassical taste.

One of the most original elements of this project is, without a doubt, the small attic floor that is part of the entablature, where a set of small rectangular oculus open into a wide frieze of delicate



Figure 5 – Façade of Quinta das Laranjeiras over the gardens, photography by José Vicente, 2023.



Figure 6 – Façade of Quinta das Laranjeiras over the receiving yard, photograph by José Vicente, 2023.



Figures 7 to 9 – Details of the south section facing the garden.



design. With great aesthetic impact, this attic gives the architecture a larger scale, establishing, on the other hand, an important connection with the old northern body of the palace, giving a new unity and coherence to the entire architectural ensemble. The uniform sequence of the eleven bay windows of the old north section remains, revealing a 17th century logic that we see manifested in a large majority of palaces from this period. Ensuring a certain update to this facade, however, a system of wide pilasters in split ashlar was introduced, giving it a more dynamic design and composition. In this rejuvenation, a new centrality is introduced into the design of the facade, with an entrance panel topped by a pediment flanked by two panels on each side. Respecting the old sequence of windows, the central window appears, however, in a timid way that remains relatively monotonous compared to the exuberance of the facade over the gardens.

The indoor distribution program

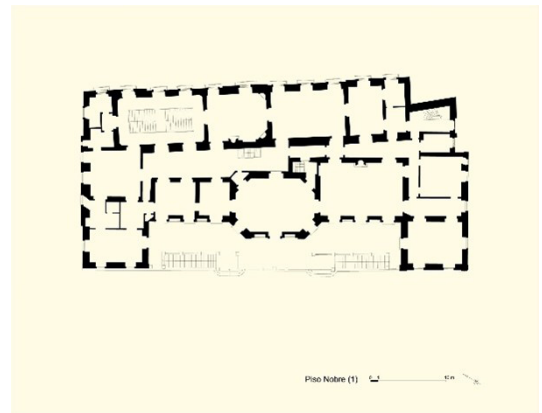
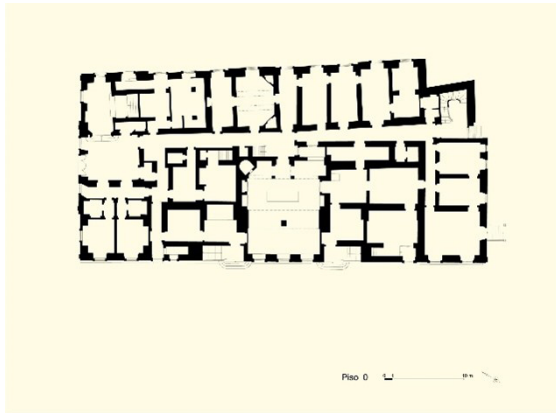
As we have been highlighting, in Bartolomeu Quintela's project, the entire north wing of the villa, running along Estrada da Luz, was maintained in its structure with minor changes. This can be proved by analysing the plan of the building, where the north wing and the south wing have very different geometries and composition schemes. The north-facing wing or body has a slightly regular and asymmetrical geometry, with a compositional scheme with an additive tendency in contrast to the south wing, which has a very orthogonal design, marked by a unitary and centralized composition. With the new project, the two wings are articulated with each other through the inclusion of a large corridor which, both on the ground floor and on the main floor, establishing a central circulation axis and giving the project a notable rationality that was uncommon at the time.

As in architecture, the interior program designed by Bartolomeu Quintela will not only adapt but also articulate the old body facing north with the south body facing the gardens, establishing, however, a new structure more adapted to the norms and rules of representation and experience of the interiors of a large house from the end of the 18th century. In this sense, Bartolomeu Quintela maintained, at the level of the main floor of the north section, the traditional sequence of compartments that were established from the main staircases. This succession, which we see repeated in ancient floor plans from the 17th and 18th centuries, corresponds, in our interpretation, to the functions of *salla vaga* (waiting room), first antechamber and second antechamber. This clear adaptation of the new program to the pre-existing structures explains the unusual, or even unique, design of the main staircase of the Laranjeiras Palace.

As a 16th century leisure villa, the house would have a structure of exterior stairs with a porch on the main floor⁷ or stairs integrated into the entrance, but without the trappings of Baroque staircases⁸.

⁷ Among the most emblematic examples of this solution, we can mention the Quinta da Bacalhoa, the Águas de Peixe Palace, the Sempre Noiva Palace in Arraiolos or the Condes de Basto Palace, in Évora.

⁸ The solution of villas or palaces from the 16th or 17th century with interior stairs integrated into the entrance sequence is much rarer, although it is possible to find some examples such as the Duques de Bragança Palace in Vila Viçosa, the Melo Alvim House in Viana and the Matos Azambuja House in Vila Viçosa.



Figures 10 and 11 - Ground floor plan and main floor plan of Quinta das Laranjeiras.



Figures 12 and 13 - Entrance landing and noble stairs of Quinta das Laranjeiras, photographs by José Vicente, 2023.

From our analysis, Bartolomeu Quintela preserves the old entrance structure, at the time known as the lobby, opening, in the middle of the old large room on the main floor, a long flight of stairs, opting for an unusual solution at all levels. Only by reusing the old structure of the house can this solution be explained, with a gallery that surrounds, on each side, the flight of stairs, without the grandeur and dynamics of the 18th century Baroque palaces. The creation of this nucleus of stairs will make it possible to maintain the three old compartments that extended on the main floor over Estrada da Luz. This new structure will thus allow the implementation of the *salla vaga* following the main stairs, giving, on the other hand, access to two antechambers, where guests were distributed in accordance with the customs of the 17th and 18th centuries. We see these standards referred to by the architect José Manuel Carvalho Negreiros, in his definition of the house program for a homeowner, when referring to a “large hall at the top of the main staircase for the footmen with benches. First waiting room for mechanical people, second waiting room for nobles”⁹.

Returning to the sequence of the house with stairs, the vacant room and the two antechambers, this entire set is articulated with each other by large central doors occupying, in essence, the old northern body that is drawn over the Luz Road. In clear conjunction with the central corridor, in the south wing there will be a set of new spaces with a privileged connection to the large terrace and gardens. In this sequence, marked at each end by a small turret, in the centre stands out an octagonal compartment which, due to its characteristics, not only functional but also symbolic, corresponds to the “large room, also known as the main room”¹⁰.

In its functions and meaning, this space seems to be an offshoot of the old *salla* or large room, which throughout the 15th and 16th centuries played various roles in everyday life, being structured as a large space located next to the entrance, as we can still see in the Swan Room of the Sintra Palace. Accompanying a greater rationalization of the manor house, the old polyfunctional purposes of the room are divided into several autonomous spaces, giving rise to the *salla vaga* or waiting room, the visiting room or large room. Confirming its relevance in the general interior program, the decoration theme is the *Apotheosis of Psyche*, which we see in the central medallion on the ceiling. As we mentioned previously, Cyrillo made a proposal for painting the ceiling of this room, with the theme of *The Sacrifice of Iphigenia*, noting in the caption of the drawing, significantly, *Casa Grande das Laranjeiras*.

Connected to the large living room and with access to the terrace facing the garden, there is the dining room that we recognize in the decorative themes of the paintings and stucco, with hunting scenes in the ceiling medallions. As an autonomous compartment in Portuguese interiors, the dining room appeared in the mid-18th century. Testimony of the opening of the manor house to social life, the progressive appearance of individual space for meals, following the rooms on the main floor, makes an

9 “Hum grande vestíbulo no cimo da escada principal para os lacaios com bancos. Primeira sala para esperarem as pessoas mecânicas, segunda sala para esperarem os nobilitados”, (NEGREIROS, s.d, 90-94).

10 We avoid using the terms *salon* or *ballroom*, which refer to romantic structures and forms of living associated with the 19th century.

old medieval tradition disappear, which lasted through the 16th and 17th centuries, where meals were taken in different spaces, varying according to circumstances. Of the old plans with the nomenclature of the interiors, with explicit reference to the dining room, we can refer to the plan of the palace of D. António Rolim de Moura, in Barcelos, Brazil (BNP, *Iconografia*, Des. 202a)¹¹.

During the period of the Count of Burnay, this space began to function as a dining room, following the interior transformations carried out in the 19th century, which progressively gave greater relevance to this space.

In a logic of interior distribution, the two turrets that stand out on the south facade correspond to what in other palaces we see designated as a *quarto* (room), a term that corresponded, not to a compartment, but to a type of apartment in the house. Bluteau, at the beginning of the 18th century, makes a very succinct definition when mentioning “quarto (room) in a large house building with separate utility” (BLUTEAU, 1712, vol. VII, 27). In inventories, we see the name of *quarto alto* (upper room) or *quarto baixo* (lower room) or even in a more personalized way, such as *quarto do conde* (count room) or *quarto da dona da casa* (housewife’s room). Between the 16th and 18th centuries, especially among the high nobility and in large palaces, we observed the formation of a set of spaces linked to the owner of the house, clearly separated from another set of spaces, in turn, linked to the woman of the house.

Each of these rooms had a nuclear compartment, the chamber, or sleeping chamber, what we today call a bedroom. In the Laranjeiras Palace, these two compartments stand out, in each of the turrets, for the decoration of their ceilings. In the west tower, clearly masculine, the ceiling is painted with a love theme and a sensual tendency, here represented by Pan trying to seduce Naiad. In the case of the wife’s bedroom, we see a scene of an equally loving and sensual nature with *The Rape of Europa*, where Zeus disguises himself as a bull so that his jealous wife Hera isn’t suspicious of his intentions. Next to each of these rooms are a set of small compartments normally associated to support the private lives of these individuals. The program and functions of these spaces are, however, variable, normally corresponding to dressing spaces, but sometimes for private reception. Mateus do Couto in his Treatise on Architecture, on the house owner’s room, states “which will also have its own living room; a couple of wardrobes, there is a room for writing, another for books and papers; a dressing room, or an alcove to sleep in when necessary; there is room for suit”¹². Later, at the end of the 18th century, the architect José Manuel Carvalho Negreiros, in the establishment of the noble house program, did not make explicit reference to the apartments reserved for women, however, like Mateus do Couto, he described of the area reserved for the owner of the house, writing the following: “and for the owner of the house the following antechamber, office, room for the bookstore, another for archives, another large for wardrobe, and another for storage with a chimney”¹³.

11 Plan of the new Palace made by order of Ex.mo Mr. Joaquim de Mello Póvoas, Governor of the Captaincy for the Ill, and His Excellency Mr. D. António Rolim de Moura, Plenipotentiary of the Demarcations of the Northern part.

12 “que também terá sua saleta; hum par de guardarroupas, hũa caza para escreuer, outra para livros e papeis; hum camarim, ou hũa alcoba para dormir quando for necessario; hũa caza para fato”, (COUTO, 1631 BNP, Reservados, COD 946/ /1, 55).

13 “e para o dono da caza os seguintes antecâmara, gabinete, caza para a livraria, outra para arquivo, outra grande para guarda roupa, e outra para despejos com chaminé”, (NEGREIROS, *Op. cit.*, ff. 90 a 94).

The *Memoirs of the Count of Povolide* give us a simpler program describing that in his house the countess's room was composed of "a living room, two antechambers, the chamber and the dressing room where the dressing table is located" (ANTT, *Arquivo da Casa dos Condes de Povolide, Memórias do 1º Conde de Povolide*, Vol. I, n.º 13). In the specific case of the Laranjeiras Palace, close to the owner of the house's sleeping chamber, there is a compartment that, due to its location, we think is the study. The two compartments next to the owner of the house's bedroom suggest, through the paintings on the ceiling, that they are two dressing rooms with variable functions, but with social significance.

Returning to the ground floor, we found that it provided a wide range of functions related to home support services; and tends to be organized fundamentally into three zones, which, although intersecting, acquire a certain autonomy in terms of distributive program. The kitchen was organized with the pantry, oven and pasta house, standing out from the rest due to its larger proportions and better finishes. As a precaution against fires, kitchens were normally vaulted and often tiled. In this case, the kitchen appears as a large space of large dimensions, with a traditional stone table in the centre presenting affinities in scale and finishes with the kitchen at Porto Côvo Palace. In the 18th century, in large houses, next to the kitchen there was a compartment for the cook, as we see indicated in the caption, both on the ground floor of the palace of D. Rolim de Moura, in Barcelos, Brazil (BNP, *Iconografia*, DES. 202a), as in the Marialva Palace project, at Portas de Santa Catarina, in Lisbon, signed by Eugénio dos Santos (BNP, *Iconografia*, DES. 202a). We think that these compartments are located next to the kitchen. In high nobility circles, since the Middle Ages, in the kitchen surroundings, we find reference to the *ucharia* or *oucharia*, which corresponded to the pantry.

Articulated with the kitchen, but with clear autonomy, is the set of compartments referred to generically as *logeas*. These spaces were used to store a wide variety of agricultural products, such as olive oil, wine, cereals and fruits which, harvested during the summer months and prepared in the autumn months, were consumed slowly throughout the winter, requiring suitable places for storage and good conservation. Bluteau, in his *Vocabulary*, indicates some semantic variants for this word. If it says that it is a "workshop in which any merchandise is sold", it also says it means "a one-story house that is not noble". In the case of Laranjeiras, these *logeas* were clearly located in the old northern body that opened onto the Luz Road.

Depending on the grandeur of the house, some of these spaces gained a particular designation related to their specific functions and characteristics, taking, for example, the name of a mill, cellar, barn or *atafona*, the latter corresponding to a compartment where the flour was grinded. In addition to food storage, *logeas* were used for other and varied purposes, such as firewood, bird keeping and workshops.

Due to their polyfunctional nature, *logeas* were also used to house servants. In the middle of the 18th century, the project for the ground floor of the Marialva palace shows several *logeas* referred to as "houses of the senior servants with entresols". Alongside we also see a second sequence of *logeas* subtitled "rental houses with roof terraces".



Figure 14 - Interior view of the palace kitchen.

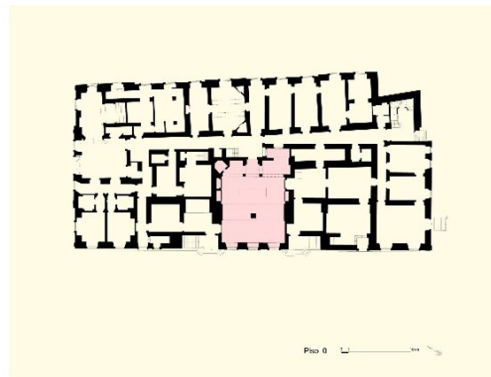


Figure 15 - Ground floor plan highlighting the kitchen in pink at the center of the distributive program.

Until the 18th century, many of the *logeas* with doors to the street were often rented, providing support for the maintenance of the house. Mentioned in the inventories, as rental *logeas*, we see them clearly marked in the notes of the Marialva Palace project, located next to the doors of Santa Catarina, in a drawing signed by Eugénio dos Santos (*Idem*).





CHAPTER II

THE LARANJEIRAS PALACE

Margarida Elias
(IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)

The Palace in the time of the 1st Baron of Quintela

As the origin of Quinta das Laranjeiras is dealt with in another chapter, it is important to remember that in the *Livros das Décimas* (Books of Tenths) (1764) the property is registered in the possession of the Counts of São Lourenço, being described as “a house on the Patio, and two houses on the street with their houses above (ruined)”. These houses, which perhaps were at the origin of the implantation of the future palace, were possibly ruined due to the 1755 earthquake. In 1777, the farm came to belong to António de Azevedo Coutinho (1703-1776), by acquisition from the Counts of São Lourenço, António Maria César de Mello e Silva (1743-1805), and his wife Joaquina de Menezes (1744-1783). The deed of sale, dated April 30, describes “Noble Houses with several workshops belonging to them, with their entrance patio” (ANTT, 7^o Cartório Notarial de Lisboa, Of.º A, Livros de Notas, Cx. 98, Liv. 594, ff. 36v-38). The property was later acquired by the Judge Luís Rebelo Quintela on October 7, 1779, by acquisition from Francisco de Azevedo Coutinho (1744-1814). He died in 1782, having named Joaquim Pedro Quintela (1748-1817), his nephew, as heir.

The construction of the palatial house took place between 1782 and 1785. Corroborating this chronology, in a document found by Rui Mendes, dated 1783, where it reads that Joaquim Pedro Quintela is the owner of “a farm on Estrada de Luz, which they call the Laranjeiras, in which he is building a noble house, and of great value” (ANTT, *Desembargo do Paço*, Estremadura, Quintela-Laranjeiras, D. Vicente Sousa Coutinho, mc. 0220, doc. 010, 1783-1784).

The layout of the building was due to Father Bartolomeu Quintela (d. 1785), from the Congregation of the Oratory, also uncle of Joaquim Pedro Quintela, located at the Palace of Necessidades¹. Cyrillo Volkmar Machado refers to this authorship as follows: “(...) Joaquim Pedro Quintela built his palace in Laranjeiras under the direction of his uncle, Father Bartholomeu Quintela of the Congregation of the Oratory (...)” (MACHADO, 1823, 272). According to a document of the Oratorian congregation (*Memoria das Pessoas, que entrarão no Noviciado da Congregação do Oratorio de Lisboa*), Bartolomeu Quintela entered this institution on January 23, 1748 (BNP, mç. 3, n.º 4, f. 7). In the National Archive of Torre do Tombo, there is another document (*Auto de Justificação de Joaquim Pedro Quintela, Cavaleiro Professo da Ordem de Cristo, Homem de Negócios da Corte, Herdeiro do Padre Bartolomeu Vicente Quintela, da Congregação do Oratório de São Filipe Neri*), where some information is discovered, namely that Bartolomeu was a layman of the Congregation. The document includes a will, whose “Approval” states: “Place of Laranjeiras, on Estrada da Luz, suburb of the city of Lisbon, in the Estate where Reverend Father Bartholomeu Quintella, Congregation of the Congregation of the Oratory of this Court, assists”. Among the witnesses are: Luís José Vieira, master mason, living in Rua Direita da Pampulha; José António da Cruz, tile worker, living in Rua Belavista, parish of Lapa and Venâncio José de Araújo, construction site official, living in Estrada da Luz (f. 6v-7). The will was opened for the first time on September 2, 1785, by José Bernardo de Amaral, Priest of the Patriarchal Church of São Sebastião da Pedreira. On page 10 we read that Bartolomeu Quintela died on that date (ANTT, *Conselho da Fazenda, Justificações do Reino*, Letra J, mç. 27, n.º 31)², which is confirmed by a document from the Congregation of the Oratory (ANTT, *Congregação do Oratório de Lisboa, Casa do Espírito Santo de Lisboa*, liv. 9)³. The previously transcribed document suggests that in 1785 works were being carried out in Laranjeiras, since among the witnesses of the will were a mason, a tiler and a stonemason.

A petition asking for a license to wall the farm dates to 1787: “Joaquim Pedro Quintella says that he owns a farm in Laranjeiras that connects with the road that goes from Lisbon to Luz on one side and on the other with the road from Lisbon to Benfica, where the Applicant intends to wall the said farm (...)”. The inspection took place on May 24 of that year, “in Laranjeiras, parish of São Sebastião da Pedreira, suburb of the City of Lisbon, where came the Senate of the City Hall”. The farm was described as: “noble houses, and farm, which faced the two roads that come from the City to Benfica, and to Luz”. The Senate approved the request, proposing that the wall, on the side of Estrade de Benfica, have the “extension” of “one thousand and one hundred palms” (about 251m), adding “that everywhere, and in

1 Since 1745, the Congregation operated in the *Real Hospício de Nossa Senhora das Necessidades*, which was still under construction, (Cf. CORREIA, 2021, 41-42.).

2 Acts of Justification of Joaquim Pedro Quintela, Professed Knight of the Order of Christ, Court Businessman, Heir of Father Bartolomeu Vicente Quintela, of the Congregation of the Oratory of St. Philip Neri, 1785.

3 Catalogue of the priests and friars who have died in our Congregation of the Oratory of Lisbon and of the days in which they died in the House of the Holy Spirit as well as in that of Our Lady of Necessities and of the numbers of the graves in which those who died in it lie. On page 9, it reads: “Father Bartholomeu Quintella died on September 2, 1785 at 7:30 pm, he lies in Grave No. 5”.

any part where the wall was manufactured, gates could be installed, and windows could be made (...)” (AML, *Livro de cordeamentos de 1760-1789*, ff. 393 a 396v). The construction of the Laranjeiras Fountain dates back to 1795, work of Honorato José Correia de Macedo e Sá (1754-1827) and Francisco Cangalhas (son of João Ferreira Cangalhas) (ANDRADE, 1851, 186-187; VALE *et al.*, 1996-2007).

On November 2, 1787, William Beckford (1760-1784) visited the palace: “The Marquis having a mind to show me the interior of a pompous glaring villa belonging to Quintela, a rich merchant, we drove up to it. The whole front is painted yellow and red, in compartments, and the garden a dead sandy flat as full of huge urns and squat obelisks as a churchyard of tombstones. What pleased me most in the apartments were the floors, neatly laid and formed of the first Brazil woods, smoothly polished.

“Twas a pleasure to glide along them. Vast sums have been expended on this mansion. The verandas are paved with marble, the courts guarded (?) with iron gates of the most complicated workmanship, and the walls hung with silvered India taffeties and crowded with the most delicate Chinese paintings on glass. The chairs, beds and sofas are more elegantly designed than any I have yet seen in Portugal, but the shape of the rooms is unpleasing, and the doors wretchedly proportioned” (BECKFORD, 1954, 253-254).

We must pay attention to the detail of the frontage “painted yellow and red, in compartments”, which could correspond to the style that could be seen in the Palace of the Marqueses da Fronteira (in Benfica), judging by an engraving published in the magazine *Ilustração Portuguesa* (n.º 51, July 5, 1886, 12).

As this chapter does not include the biography of the first Baron of Quintela, which is also treated in another chapter, by Susana Silvestre, we must refer some details that are important for the history of the Laranjeiras Palace. Firstly, the decree approving the Farrobo Majorat dates from June 18, 1796; the deed of institution of this majorat, being dated June 23, 1801, whose “Head” was “the Great Farm called Farrobo”, next to Vila Franca de Xira. It was already described in the Majorat institution as a “Farm with Noble Houses, Garden, and other belongings in the site of Larangeiras” valued at the amount of “twenty-four contos de reis” (ANTT, *Morgado do Farrobo*, Livro 1 and Livro IV)⁴.

Secondly, in 1801, Joaquim Pedro Quintela (1st Baron of Quintela since 1805) married Maria Joaquina de Saldanha (b. 1774), granddaughter of the 1st Duke of Lafões, Pedro de Bragança (1718-1761). On December 11, the son Joaquim Pedro Quintela, future Count of Farrobo, was born – and even before the wedding, the daughter Maria Gertrudes (1797-1824) was born. Equally earlier is the birth of another daughter of Joaquim Pedro Quintela, named Joaquina Rosa Quintela (1793-1823). In 1803, another son, Inácio Quintela, was born, who was baptized in the Oratory of Laranjeiras Farm (on October 10 of that year), but he never reached adulthood (SILVESTRE, 2012, Vol. I, 17). The mentioned

⁴ On the Book IV the farm is named as “Villa called *Santo Antonio* in *Larangeiras* place».

oratory would be a private space, probably inside the Palace, of which there is a notice of the registration, dated 1787⁵.

In 1811, seeking to connect his children to the nobility of blood, the Baron of Quintela signed a double bond with the House of Cunha, between his daughter Maria Gertrudes and José Maria Vasques da Cunha, 4th Count of Cunha (1793-1867); of the son Joaquim (2nd Baron of Quintela) with Ana Mafalda da Cunha (1799-1840). The first marriage took place in 1814, but the second did not materialize, with the death of the first Baron of Quintela on 1 October 1817.

On May 26, 1819, the 2nd Baron decided, against his sister's will, to marry Maria Carlota Lodi (1798-1867), daughter of Francesco Antonio Lodi (b.c. 1750), manager of São Carlos Theatre (cf. SILVESTRE, 2012, vol. I, 18). From this marriage he had seven children, three of whom were born in Laranjeiras: Maria Joaquina (1819-1849), on October 20, 1819⁶, Joaquim Pedro Quintela (1823-1882), on May 18, 1823⁷, and Maria Ana (1825-1859), on May 3, 1825⁸.

The palace in the time of the 1st Count of Farrobo

Joaquim Pedro Quintela, 2nd Baron of Quintela, taking possession of his father's inheritance, promoted in the Palace the «improvements and embellishments that, due to their pomp and good taste, were famous in Lisbon for half a century» (ARAÚJO, 1946, 51), the first party being held on October 22, 1820 (NORONHA, 1945, 34). However, the civil war that opposed liberals and absolutists ended up having a significant impact on Quintela's life and, consequently, on the history of the Palace. It should be recalled here that the 2nd Baron of Quintela, in 1831, refused to contribute to the forced loan determined by the government of the absolutist king Miguel I (1802-1866), opting to declare himself liberal, granting a loan of 50 thousand pounds to the cause of king Pedro IV (1798-1834), with the future concession of the tobacco contract as collateral (PEDREIRA, 2005, 96). This political choice was decisive, not only because it would be beneficial in financial terms, but also based on receiving the title of Count of Farrobo, on April 4th, 1833 (D. Maria II's, daughter of Pedro IV, birthday).

After the institution of the Constitutional Monarchy, Joaquim Pedro Quintela, now Count of Farrobo, continued the improvements to the Laranjeiras Palace and its gardens. Among the artists who collaborated in the decoration of the Palace was the painter António Manuel da Fonseca (1796-1890),

5 «Breve de Oratorio na Corte e Campo com Avizo a favor de Joaquim Pedro Quintella, Cavaleiro Professo da Ordem de Christo = Pessoa que vive à Ley da Nobreza», (Cf. AHPL, mc. 749, f. 107, 21-2-1787 (data do aviso)). Information kindly provided by Rui Mendes.

6 In the baptism register, carried out on October 29, 1819, it is said that this sacrament took place "in this parish church of *São Sebastião da Pedreira*, in Quinta das Laranjeiras, in the home of the Farrobo Majorat, in the oratory of the aforementioned house (...)", (ANTT, Paróquia de São Sebastião da Pedreira, Livro de Registo de Baptismos (1817-1825), f. 74 v).

7 In the baptism register, carried out on June 12, 1823, it is said that this sacrament took place "in this Parochial Church of *São Sebastião da Pedreira*, in Quinta das Laranjeiras, Palace of the most illustrious Baron of Quintella (...)". In ANTT, Paróquia de São Sebastião da Pedreira, Livro de Registo de Baptismos (1817-1825), f. 177 v.

8 In the baptism register, carried out on May 31, 1825, it is said that this sacrament took place "in this Parish Church of *S. Sebastião da Pedreira*, at Laranjeiras, in the Oratorio of the houses of the most illustrious Baron of Quintela (...)", (ANTT, Paróquia de São Sebastião da Pedreira, Livro de Registo de Baptismos (1817-1825), f. 251 v).

who already in the twenties had conceived paintings for the Palace on Alecrim Street, and whom Quintela supported on a study trip to Italy (1826-1834).

It is significant here to mention the Laranjeiras Theatre, which had already been built in 1820, before the Liberal War, which, in 1833, benefited from the installation of gas lighting, which also extended to the Palace. In addition, in 1847, “lighting with gas extracted from Portuguese stone coal, by the new method of Mr. Detry, in the magnificent palace, Theater and farm of His Excellency the Count of Farrobo, at Larangeiras” (*Diário do Governo*, n.º 124, May 27, 1847, 3)⁹.

The whole of the farm, including the three aspects of the noble house, theatre and garden were referred to in a *Guia de Viajantes em Lisboa e suas visinhanças* (*Travelers Guide to Lisbon and its surroundings*) published in 1845. We should also we recall an article from the magazine *Semanario Pintoresco Español* (*Picturesque Spanish Weekly*), of January 27, 1856:

“Coming from Bemfica to Lisbon, one passes through Quintella, which is also called Las Laranjeiras; and it is the magnificent possession of its kind that foreigners admire when they travel through the leafy countryside of the Lusitanian metropolis. To the left of the road is a large entrance door with an iron gate, flanked by two bastions that support the coronation of the frontispiece and on it a colossal Q, emblem of the title of the founder and also of the farm. (...) But what best shows the opulence and refined taste of the owner is the beautiful palace where he lives when he resides in the villa, the ballrooms and rest rooms where he offers continuous pleasures to his numerous friends, and above all the precious theatre (...)” (CORTE, 1856, 27).

Beginning in the mid-nineteenth century, due to various factors largely related to a legal process involving to the Tobacco Contract, the fortune of the Count of Farrobo declined (cf. ALVES-CAETANO, 2020). The first major blow to the history of the Laranjeiras Palace was dealt on September 9th, 1862, when a fire destroyed the theatre. There was still an attempt to proceed with the reconstruction¹⁰ and the works would also have been extended to the Palace, since in 1863, when Inácio de Vilhena Barbosa (1811-1890) wrote about this place, the building was under construction, which is why the engraving that was published in *Arquivo Pitoresco* only concerned the garden: “We did not add a view of this palace to this article because the state of the works, which in it are made in the present, they prevent the possibility of making a drawing with perfection». In his description, Vilhena Barbosa said: “In the palace, whose rooms are decorated with taste and magnificence, there is a good collection of paintings, by national and foreign authors, and other objects of art” (BARBOSA, 1863, 81).

From a description of the Laranjeiras Estate, Palace and Theatre, made on March 7, 1866, regarding the sharing of assets between the Count of Farrobo and his heir son, we will extract the parts that concern the Palace:

⁹ Information kindly provided by Rui Mendes.

¹⁰ In the magazine *Ilustração*, in the issue of April 1, 1928, it is said that the restoration was not completed: “in 1862 (...) the theatre burned down and it has not yet been restored”.

“entry to the Palace, in the entrance hall, stonework staircase to the noble floor and doors to the ground floor which is divided into twenty-three rooms, including a kitchen which is closed off with a vault and stonework arches, two large chimneys with scarf arches over *penazios* also of stonework and oven for roasts, has a water pipe, which comes to the mentioned kitchen, with bronze taps, and in the immediate house an oven to bake bread, and in the aforementioned hall, as said, there is a main staircase of the Palace, which is made of stonework, and at the top is the gallery with circular railings in a circle, with doors to the main floor, which is divided into twenty-two houses, including the Chapel and dining room, which has an exit to the veranda where there are two flights of stairs to the stonework garden, as well as the acroterium with vases in Carrara marble, the attic is divided into eight houses and various accommodations for the family in the wooden spaces, it has halls for light and ventilation and corridors for the use of all the palace and on the south side there is an extension of houses that has a connecting door to the palace, on the second floor, there are two houses, and on the first five houses for guests, and in the stores for servants (...)” (ANTT, *Registo Notarial de Lisboa*, 12.º Cartório, Of. B, Tab. João Baptista Ferreira, Documentos dos Livros de Notas, Cx. 38, Mç 68, 12 de Agosto de 1868)¹¹.

This document has two points that are important to highlight: on the one hand, the reference to the chapel on the main floor, and no reference to this dependence on the ground floor, which leads us to think that the original chapel was not the current one on the ground floor, perhaps being the room with an octagonal dome, next to the bedroom of the Count of Farrobo. On the other hand, it should be noted in the allusion to the “dining room that has an exit to the veranda” that this is one of the rooms facing the terrace.

On July 23rd, 1867, Countess Maria Carlota Lodi died. On February 7th, 1869, the Count of Farrobo married Madalena Pignault (c. 1833-1899), a native of Nièvre (France) who had been a lyrical singer. The marriage was about regularizing the situation, as the couple had already four children: Joaquim, Maria, Júlio and Carlos. The first marquis of Ribeira Grande, D. Francisco Gonçalves Zarco da Câmara (1819-1872), “a great friend of Joaquim Pedro do Farrobo” was the witness to this marriage (SILVESTRE, 2012, Vol. I, 21).

As for the Laranjeiras Farm, given the increasingly difficult financial situation, it was mortgaged or given as guarantee in various contracts. On August 11, 1868, the Count of Farrobo signed a contract with the architect Achille Rambois (1810-1882), for the reconstruction of the theatre. In this contract, the Farm was given as guarantee of payment. On July 26, 1869, the Count entered a contract with Francisco Elias Reiganha, a grocer, who lent him 10 *contos de réis*, with the Farm and Palace as a mortgage (ANTT, *Registo Notarial de Lisboa*, 12.º Cartório, Of. B, Tab. João Baptista Ferreira, Cx. 66, LN 330, 1869, ff. 72 e 73). On September 6, 1869, another mortgage on Laranjeiras Farm to pay for the diamonds from Magdalena Pignault’s dowry, used for a health treatment trip by the Count of Farrobo, in France (*Idem*, Cx. 67, LN 331, 1869, ff. 46 e 47) (ALVES-CAETANO, 2020, 393-395). The Count died shortly afterwards, on September 24, 1869, at the Palace at Rua do Alecrim.

¹¹ Information kindly provided by Rui Mendes.

From the period of the Duke of Abrantes y Liñares to the time of Count of Burnay

On March 29th, 1870, the furniture and other contents of the Laranjeiras Palace were auctioned, consisting of “pictures, crystal chandeliers, billiards, chairs, sofa, tables, cupboards, dining table and sideboards, and other objects” (SILVESTRE, 2012, Vol. I, 110). In 1871, the Estate was sold at public auction. On January 20th, 1872, in the newspaper *Diário do Governo*, one can read the announcement of the sale where there is a description of the different rooms, similar to the one made at the time of the sharing between the 1st and the 2nd Count of Farrobo.

The Farm was acquired in 1874 by the Spanish Duke of Abrantes y Liñares, Manuel de Carvajal y Gutiérrez de la Concha (1868-1902), who was a resident of Madrid (ANTT, *Arquivo Burnay*, Administração Patrimonial, Documentos relativos à Quinta das Laranjeiras, cx. 60, Doc. 2)¹². At this time, some restoration work was carried out, as we understand from an article in the newspaper *La Correspondencia de España* (February 19th, 1875):

“The Portuguese periodicals and in particular the *Diario del Comercio* from Lisbon give the greatest praise for its use, expense and detachment with which the *señor duque de Abrantes* has restored his delightful mansion in Portugal, the Laranjeiras Farm (...).

Among the best works already done, figure the horsemen and the grandiose guadarnés, recently built. These works, together with the repairs of the palace, were (...) more than 2000 *duros* (...).”

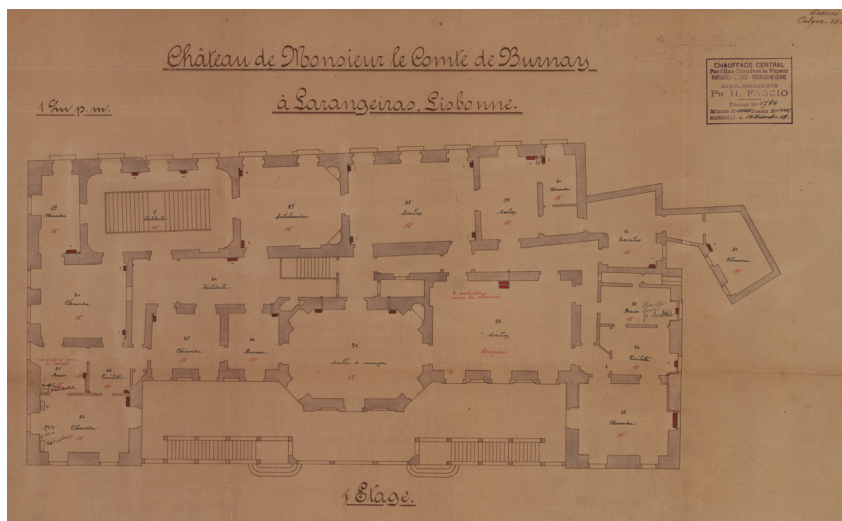
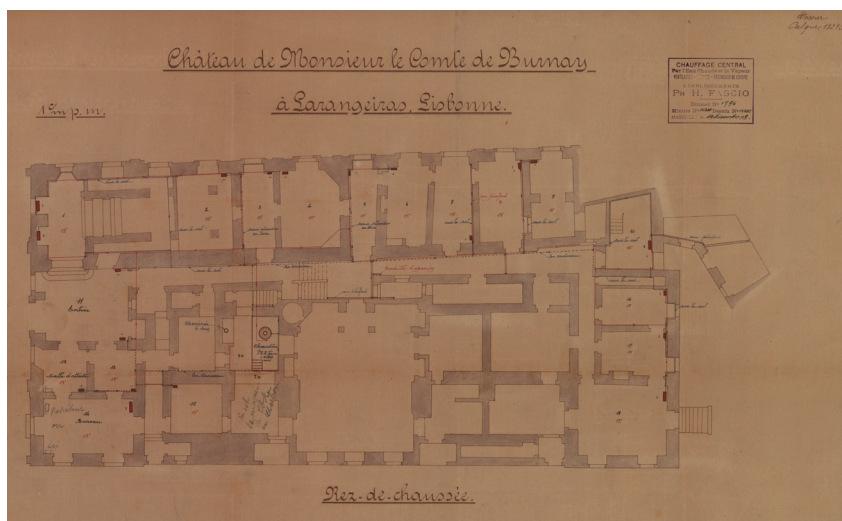
On April 11st, 1877, the estate passed to Commander José Pereira Soares (c.1828 -1899 (ANTT, *Paróquia de São Sebastião da Pedreira*, Livro de Registo de Óbitos (1899), ff. 19-19v)), who lived in Rio de Janeiro (*Idem*). He later bought the attached properties of Barbacena farm (1882) and Águas Boas woods (1899). According to Tinop: “The Laranjeiras closed, the temple of the arts was shut. And its new owner [José Pereira Soares] ordered the *lemma* that decorated the iron gate to be pulled out.: *Otia Tutta...* (...) The muses fled in terror (...)” (1898, 116).

On June 30th, 1903, the Laranjeiras Estate passed into the possession of the Count of Burnay (1838-1909)¹³, and much of the farm’s space was transferred to the Lisbon Zoo, inaugurated at this location in 1905. At this time, the palace underwent new repairs, with at least one project being carried out for the installation of central heating, of which the plans allow us to see today that the palace did not have major transformations in its interiors since then. In the layouts it is worth noting the nomenclature associated with each space. On the ground floor, on the right side of the atrium, was an office (“Bureau”), preceded by a waiting room. On the main floor, the dining room (“salle à manger”)

¹² “Título da Quinta e Palacio das Laranjeiras e Olival anexo”, 1874.

¹³ In the magazine *Ilustração*, in the number of April 1st, 1928, it is mentioned that the Palace of Junqueira was also the Duke of Abrantes before being bought by Burnay.

is located in the octagonal room, opening onto the garden, flanked by a second office (on the north side) and a lounge (on the south side) (figs. 1 and 2). It was probably after these works that the chapel on the ground floor was created, were, on June 6th, 1916, Maria Josefina Amélia Burnay Pacheco (b. 1896), granddaughter of Henrique Burnay, married Rafael Rugeroni (1895-1958) (AHPL, *Expediente de 1916*)¹⁴.



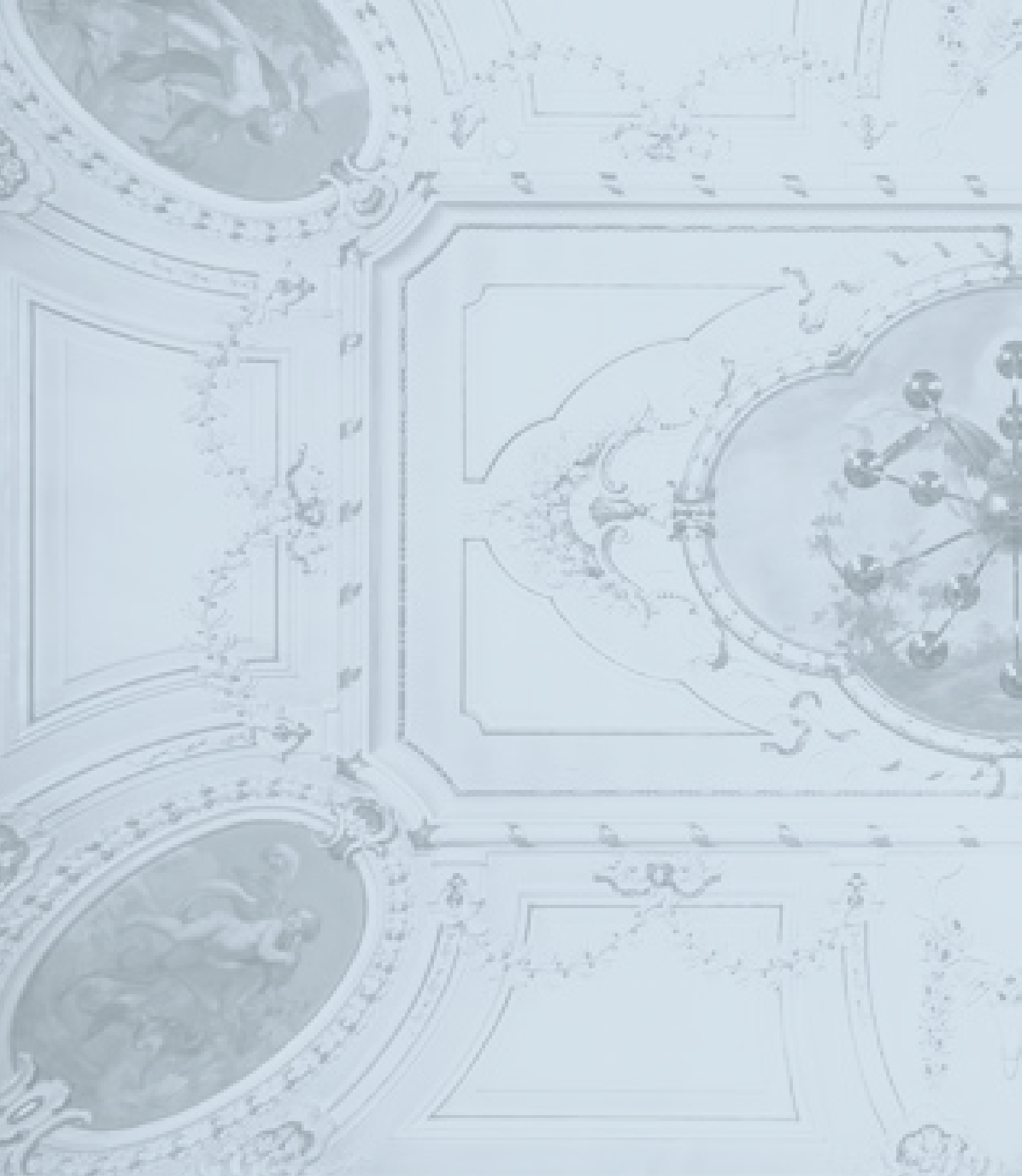
Figures 1 and 2 - Château de monsieur le Comte de Burnay à Laranjeiras, Lisbonne. Rez-de-chaussée, Planimetric plan of *Chauffage Central par l'Eau Chaude et la Vapeur* by Établissements Ph. H. Fascio, dossier n.º 1796, minute n.º 15285, dossier calque No. 15213, 12/16/1909, (ANTT, Arquivo Burvay, Palácio das Laranjeiras, pt. 1, doc. 1).

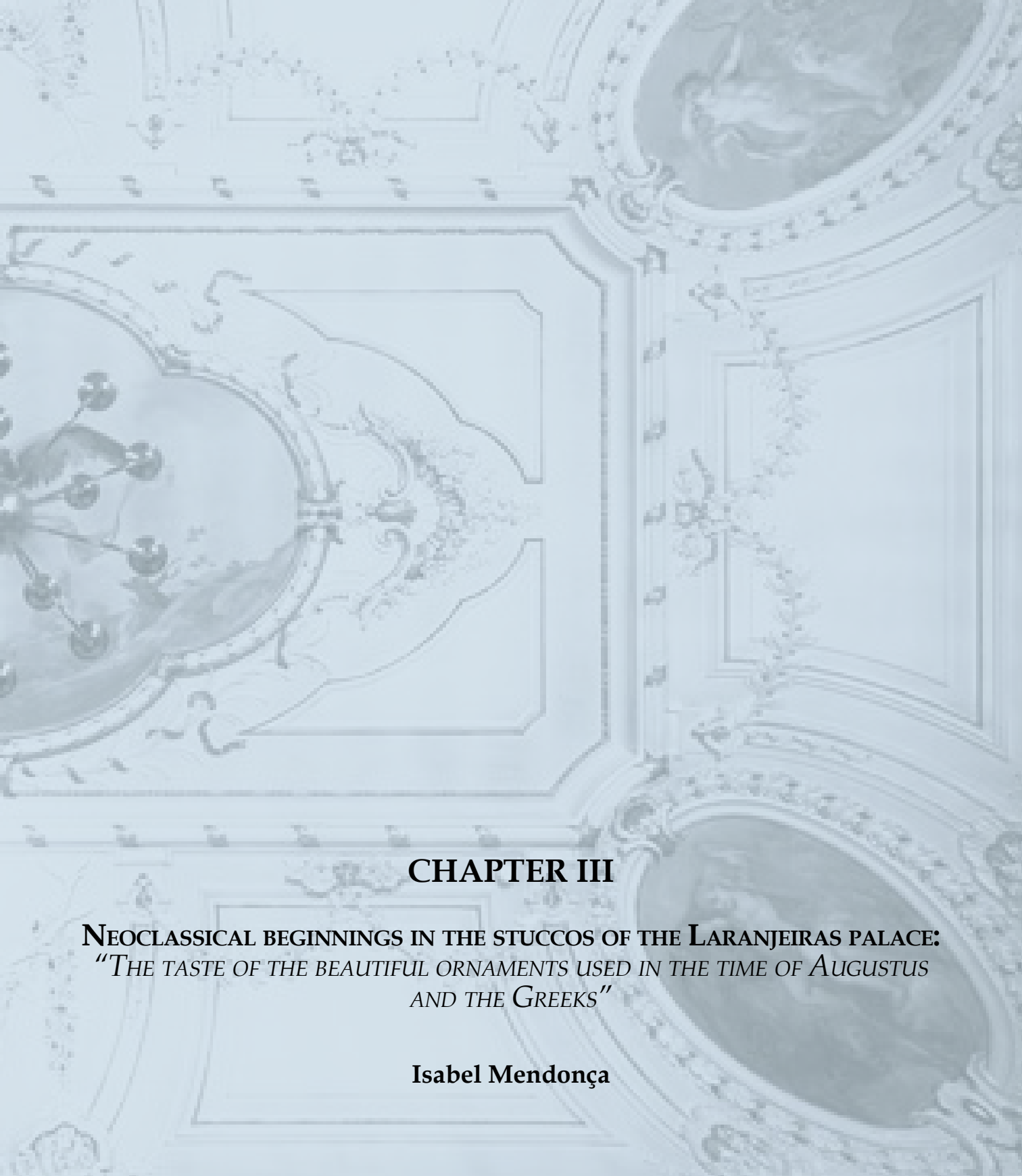
¹⁴ Information kindly provided by Rui Mendes.

The Palace was the subject of a three numbers article in the issue “The Portuguese House” of the magazine *Ilustração*, published on April 1 and 16, and May 1, 1928. The photographs allow us to verify that since then there have been no significant changes in the architecture of the building, but which occurred, of course, from a decorative point of view, as the southwest facade was ornamented with statues of classical figures on plinths, now removed. Identical circumstance in terms of the interiors, as can be seen, for example, in a photograph of the antechamber on the East side, whose niches were also filled with sculptures.

In 1939, the Overseas Ministry acquired the Palace and the closest gardens, which belonged to the Burnay family. According to the testimony of the historian Norberto de Araújo, the palace was under restoration works in 1946 (Araújo, 1946, 53 and 54). In 1974, the building became protected as Public Interest Property, by Decree-Law no. 735/74, DG, 1st series, no. 297 of 21 December. That year, various improvement works were carried out, conservation work, widening of the access gate to the courtyard, complemented by repairs to the ceiling stucco¹⁵.

15 DGEMN, DSID – 001/011-1474 – TXT.00500199-00500200 – “Palácio dos Condes de Farrobo - Lisboa. Obras de Conservação e Reparação”, July 30th 1979.





CHAPTER III

NEOCLASSICAL BEGINNINGS IN THE STUCCOS OF THE LARANJEIRAS PALACE:
*“THE TASTE OF THE BEAUTIFUL ORNAMENTS USED IN THE TIME OF AUGUSTUS
AND THE GREEKS”*

Isabel Mendonça

Cyrillo Volkmar Machado, in his well-known *Colecção de Memórias*, published in 1823, referred to the changes that at the end of the 18th century led to an important change of taste in the decoration of Lisbon interiors - the replacement of “French and German ornaments, with conches, seashells, etc. and some very crumpled weeds”, for the “beautiful ornaments used in the time of Augustus and the Greeks” (MACHADO, 1823, 272), in other words, the supplanting of the already outdated rococo style by the innovative neo-classical.

This statement appeared, symptomatically, in the pages that Cyrillo dedicated to relief stuccoes in Portugal and to the plasterers who made them, probably because he realised how easily this decorative art, due to the extreme ductility of its constituent materials¹, adapted to changing tastes and styles (MENDONÇA, 2009, 15 and 16). As examples of this change, he pointed to the stuccoes of Joaquim Pedro Quintela’s palaces: the one in Rua do Alecrim, in the centre of Lisbon, and the other in Quinta das Laranjeiras, on Estrada da Luz, then on the outskirts of the capital.

According to Cyrillo, Giocondo Albertolli, the Swiss plasterer and professor of ornament at the Academy of Fine Arts in Milan, also known as the Brera Academy, was at the origin of the new decorative language. Albertolli’s influence reached Portugal through his disciple Félix Sala, one of the two plasterers who worked on both palaces of the future Baron of Quintela under the orders of the amateur architect Father Bartolomeu Quintela, the owner’s uncle (MACHADO, 1823, 271 and 272).

¹ Stucco is a mortar made of lime, plaster, sand and water, to which various additives are added to facilitate the modelling and moulding of the various relief elements of the composition.

Oratorian priest Bartolomeu Vicente Quintela and the two plasterers of the palace at Quinta das Laranjeiras: João Paulo da Silva and Félix Sala

The origins of the new palace at Quinta das Laranjeiras lay in the noble houses bought by the judge Luís Rebelo Quintela, brother of Father Quintela, on 7th October 1779, from Dr Francisco de Azevedo Coutinho, passed on, three years later, in a testamentary legacy, to their nephew, Joaquim Pedro Quintela.

At the end of 1775, Luís Rebelo Quintela had received the enormous fortune of his older brother, Inácio Pedro Quintela, perhaps the main merchant in Lisbon at the time of the Marquis of Pombal. In his will, drawn up on 6 November of that year, Inácio Quintela had also left each of his other brothers “the sum of fifty thousand réis, every year, as long as they are alive”. They were Friar José de São Pedro Quintela, Friar João de Santa Maria Quintela, Friar António de São Caetano Quintela and the Oratorian Father Bartolomeu Vicente Quintela (ANTT, *Conselho da Fazenda*, Justificações do Reino, Letra L, mc.7, nº 38).

On 23th June 1785, feeling his death approaching, because he was “suffering from some habitual illnesses”, Father Bartolomeu Quintela drew up his will at Quinta das Laranjeiras where he was living at the time. The stonemason Venâncio José de Araújo, the bricklayer Luís José Vieira and the tile maker José António da Cruz, masters who had probably worked on the construction of the palace, witnessed the act. Father Quintela died shortly afterwards, on 2nd September of the same year, at the Royal House of Nossa Senhora das Necessidades. Joaquim Pedro Quintela was his executor and universal heir, responsible for executing the provisions of his will, including the bequest of part of his bookshop to the Oratorian priest Bonifácio Ferrer (ANTT, *Conselho da Fazenda*, Justificações do Reino, Letra J, mc. 27, nº 31; *Congregação do Oratório de Lisboa*, livro 9, fl, 12).

In his “Memórias” Cyrillo also mentioned the names of the two plasterers who carried out the stucco work on the Laranjeiras palace under the direction of Father Quintela: João Paulo da Silva and Félix Sala (MACHADO, 1823, 272).

What Cyrillo didn't mention was that the two plasterers had already worked together on the decoration of the *Sala dos Serenins*, the new music room of the «Real Barraca», the palace built on top of Ajuda after the earthquake by the Bolognese architect Giovanni Carlo Bibiena, which survived unscathed the fire of 1794 (ABECASIS, 2009, 55-57, 165; BEUVINK, 2012, 172-179; BRAGA, 2021, 212; ALMEIDA, 2022). The stucco work, still in the rococo style, took place between October and December 1783 and was directed by the plasterer Paulo Botelho da Silva, who, ten years earlier, in June 1773, had received a master's licence from the director of the “Aula de Desenho e Estuque” (Design and Plastering Class), the Italian-Swiss plasterer Giovanni Maria Grossi, as it had been proven that he had already

practised his profession before the Class was created in 1764². In addition to Paulo Botelho da Silva, 29 other plasterers took part in the stucco work in the *Sala dos Serenins*, including six Portuguese masters - Manuel José de Oliveira, Manuel Francisco (dos Santos), João Paulo da Silva, António Bernardino da Fonseca, Domingos Lourenço da Silva and Pedro José Figueira - and three Swiss masters - Pedro Agostinho (Augustini) and João Batista Falcão (Falcone)³, who had lived in Lisbon for a long time, and the newcomer Felício (Félix) Sala (ANTT, *Casa Real*, Cxs. 3127, 3129 e 3130)⁴.

Although there are no documents to prove it, it is quite possible that the participation of João Paulo da Silva and Félix Sala in the stucco work in *Sala dos Serenins* of the Ajuda palace was known to Father Quintela and acted as a “letter of reference” for the hiring of the two plasterers for the work on Joaquim Pedro Quintela’s palaces.

In his “Memórias”, Cyrillo mentioned that it was João Paulo da Silva who did most of the stucco work in the Laranjeiras palace, “according to drawings by the same Father [Quintela]”, with Félix Sala appearing “almost at the end of the work”. “A disciple of the famous Albertoli, Milanese, who renewed in Italy the taste for the beautiful ornaments used in the time of Augustus and the Greeks”, his “taste in drawing and way of working” were much appreciated by Father Quintela. This is certainly why he was commissioned to do the stuccoes “for all the ceilings of the Quintela palace in Lisbon”, in Rua do Alecrim, in the center of the capital (MACHADO, 1823, 272).

The two plasterers who worked at Laranjeiras under the direction of Father Bartolomeu Quintela had very different backgrounds, training and career paths.

João Paulo da Silva was born in Lisbon, in the parish of *Mercês*, on 26th June 1750 and was baptised on the 12th of the following month. He was the son of Manuel António da Silva, a native of Pedrógão Grande, and Teresa Maria, born in Rio Maior. João Paulo’s parents lived in Lisbon in Rua da Rosa das Partilhas (ADL, *Freguesia de Nossa Senhora das Mercês*, Livro de Batizados 3, f. 77). He received an officer’s license at Aula de Desenho e Estuque in November 1776, well beyond the five-year period planned for his apprenticeship, which began on 23rd August 1767 (ANTT, *Real Fábrica das Sedas*, Livro 421, f. 64). In 1768 and 1769 he lived in n° 32 of the Fábrica das Sedas or Fábrica Nova, in Grossi’s house (AISI, *Livro de Confessados n° 7* (1768), ff. 328v e 329; n° 8 (1769), f. 96v), a usual workshop practice for plasterer candidates. João Paulo signed his appointment as an apprentice at the *Contadoria da Fábrica Real das Sedas* on 4th June 1771, declaring that it was his “own free will (...) to learn what is usually taught in the Design and Plastering Classroom, of which João Grossi is a Lecturer”, and promising to fulfill his obligations during his apprenticeship (ANTT, *Real Fábrica das Sedas*, Livro 508, f. 71)⁵.

2 The award of the master’s license to Paulo Botelho da Silva was opposed by Grossi, who considered “the theoretical study of that art in a public classroom to be fundamental”. On the activity of the Swiss plasterer Giovanni Maria Grossi, see SILVA, 2005 and MENDONÇA, 2012 and 2014.

3 On Swiss plasterers in Portugal, see MENDONÇA, 2012 and 2014.

4 The master plasterers were paid 1,000 réis a day; the officers (including the Swiss Boaventura Tarquini, João Francisco Riquete (Righetti) and João Carlos Falcão (Falcone)) earned around 500 réis.

5 In addition to João Paulo, 17 other apprentices signed their letters of commitment that day, (ANTT, *Real Fábrica das Sedas*, Livro 508, ff. 72-80).

After the *Aula* was closed following the death of King José in February 1777 and the subsequent fall from grace of the Marquis of Pombal ⁶, João Paulo asked the “Junta da Administração das Fábricas Reais e Obras das Águas Livres” for permission to rent a “room of houses” in largo das Amoreiras, where he and two “companions”, Paulo Botelho da Silva and José Francisco da Costa, could continue training plasterers, which they were granted on 7 January 1778 (ANTT, *Real Fábrica das Sedas*, Livro 421, f. 64)⁷. The three plasterers settled at nº 31, at Largo das Amoreiras, the place where the class run by Grossi had operated (ANTT, *Real Fábrica das Sedas*, Livro 832, f. 23).

Still according to Cyrillo, João Paulo da Silva was one of the plasterers “best accepted by the public (...) well known for the many works he later executed and directed” (MACHADO, 1823, 272, 273). Of the many projects he worked on, we only know of his participation in the decoration of the *Sala dos Serenins* in the Ajuda palace, the stucco work he did in the Laranjeiras palace and the direction of the stucco work for Prince João’s quarters in Vila Viçosa palace, carried out between January and June 1807, which have unfortunately disappeared (BNRJ, Secção de Manuscritos, *Coleção Arquiteto Costa e Silva*, Docs. 62 a 73)⁸.

João Paulo died on 28th December 1821, aged 71, and was buried in the cemetery of the parish church of São Mamede in Lisbon (MACHADO, 1823, 271). He was living in Rua da Penha de França and was the widower of Maria Madalena da Paz e Araújo (ADL, *Freguesia de São Mamede*, Livro 3 de Óbitos, f. 224v).

Cyrillo certainly had a close relationship with João Paulo da Silva, who passed on all the information about Giovanni Grossi and the plasterers who were his pupils and collaborators, as he himself mentioned in his *Memórias*: “João Paulo made us aware of what concerned the plastering class” (MACHADO, 1823, 7).

Felix Sala, whose baptismal name was Lorenzo Felice Sala, was baptized on 16th January 1757 in the parish church of San Lorenzo in Lugano, in the Swiss canton of Ticino, then belonging to the diocese of Como. Born on the 13th of that month, he was the son of Antonio Ludovico Sala and Maria Cecilia Perseghus (AAL, *Parrocchia di San Lorenzo*). According to Cyrillo, he learnt his art from the famous plasterer Giocondo Albertolli (MACHADO, 1823, 272), a native of Bedano, a village near Lugano. This apprenticeship may have taken place in the many buildings Albertolli worked on, in Parma, Florence, Milan or Naples, or as his student at the Academy of Fine Arts in Milan. We don’t know what brought him to Portugal, but it’s quite possible that he had some contact with the Swiss master plasterers who were still working in Lisbon at the time and who took part with him in the stucco work

⁶ João Grossi was removed from office. He was already suffering from the health problems that would lead to his blindness. He died on 26 January 1780, (AINSL, *Óbitos*, livro 2, f. 10).

⁷ João Paulo’s two “companions” had received a master’s licence in June 1773, as it had been proved that they had already been practising their profession before the creation of the *Aula de Desenho e Estuque*, as had Manuel Francisco dos Santos and Manuel José de Oliveira (ANTT, *Real Fábrica das Sedas*, Livro 387, ff. 44, 66, 67, 68).

⁸ I would like to thank Maria de Jesus Monge and João José Bilro for their information on the location of Prince João’s quarters and on the alterations that led to the disappearance of João Paulo da Silva’s stuccoes.

on *Sala dos Serenins*, all of them from the region around Lugano: Pedro Agostinho (Pietro Cristoforo Augustini), born in Cassina de Agno, João Batista Falcão (Giovanni Batista Falcone), João Francisco Riquete (Giovanni Francesco Righetti) and Ventura Tarquini (Bonaventura Tarquini), all from Arognó (MENDONÇA, 2020, 113).

In the years that followed the work on the *Sala dos Serenins* in the “Real Barraca da Ajuda”, Félix Sala worked on Joaquim Pedro Quintela’s palaces, doing all the stucco work on the palace in Rua do Alecrim and some of the stucco work on the palace in Quinta das Laranjeiras, which would have been ready by 1785, the date of Father Quintela’s death.

Around this time, he left for Cádiz “with Domingos Lourenço and José Eloi to make the ballroom” (MACHADO, 1823, 272). Of Félix Sala’s two travelling companions, the first, Domingos Lourenço da Silva, had been Grossi’s pupil in the Aula de Desenho e Estuque and had also worked as a master on the stuccoes in the *Sala dos Serenins*⁹; the second, José Elói de Mendonça, had been a pupil of Paulo Botelho da Silva and would only receive his master’s license on 18 June 1798, after his return from Spain (AHMOP, *Junta do Comércio*, “Avisos e Ordens (1757/1833)” ; JC10). After finishing his work in Cádiz, Sala returned “to Milan, his homeland, when he was just over thirty years old” (MACHADO, 1823, 272). The journey back to Milan therefore took place not long after 1787.

Albertolli’s albums and the stuccos of Joaquim Pedro Quintela’s palaces

The relief stuccoes that can still be seen today in Joaquim Pedro Quintela’s two palaces - the one in Rua do Alecrim and the one in Quinta das Laranjeiras - illustrate the renewal of taste and ornamental vocabulary that Father Quintela certainly intended. As we have already mentioned, the new decorative language was inspired by the work of the plasterer Giocondo Albertolli, responsible for spreading the neoclassical style in Italy¹⁰.

Albertolli attended the Academy of Fine Arts in Parma, where he was a disciple of the Italian painter Giuseppe Peroni and the French architect Ennemond Alexandre Petitot. Between 1772 and 1774, his trips to Rome and Naples, where he visited the excavations of Herculaneum and Pompeii, introduced him to the ornamental repertoire of classical Roman art.

The engravings made from his drawings, collected in the albums he published in 1782 and 1787, were intended to make up for the scarcity of good classical architectural ornaments and served as models for his students at the Academy of Fine Arts in Milan - between 1776, when it was founded, and 1812, when, for health reasons, he left his post as professor of ornament: “Nel pubblicare il primo l’anno di 1782 fu mia intenzione, attesa la scarsezza di buoni ornati architettonici, che si vedono alle

⁹ Domingos Lourenço da Silva began his apprenticeship on 13rd May 1772 and received his officer’s license in July 1777, (ANTT, *Real Fábrica das Sedas*, Livro 422, f. 114).

¹⁰ On Giocondo Albertolli, see KAUFMANN, 1911; MEZZANOTTE, 1960; COLLE, 2010; BRANCA, 2010; FACCHIN, 2010.

stampe, di giovare all'avanzamento de' giovani, che sotto la mia direzione frequentano la scuola di disegno" (ALBERTOLLI, 1787, *L'Autore a chi legge*).

The School of Ornament at the Brera Academy had a vast collection of plaster casts of ancient ornaments, mainly Greek and Roman, and many decorative engravings, both ancient and modern. Beginners copied ancient ornaments from engravings and reliefs, only later working on compositions. From the beginning, the ornament drawing classes were very popular with artists and craftsmen of different specialties, from bricklayers to carpenters, embroiderers or goldsmiths (KAUFMANN, 1913, 68 and 69).

The album published in 1782, *Ornamenti diversi inventati, disegnati ed eseguiti da Giocondo Albertolli, Professore d'Ornati nella Reale Accademia di Belle Arti in Milano*, engraved by the Luganese Giacomo Mercoli, was preceded by a dedication to Giuseppe Piermarini, "Architetto Primario di S. M. Imperiale nella Lombardia Austriaca e Professore d'Architettura nella Reale Accademia di Belle arti in Milano", who was responsible for introducing the "Bongusto" - or neoclassical taste - into the buildings he projected. In this album, Albertolli collected 24 plates depicting the ceilings of various rooms in the Royal Palace in Milan, the urban residence of the Archdukes Ferdinand Charles of Austria and Maria Beatrice d'Este, in the *villa* in Monza, their holiday residence, and in the palace of the Marquises of Casnedi, also in Milan (ALBERTOLLI, 1782).

The second album, published in 1787, "Alcune decorazioni di nobili sale ed altri ornamenti di Giocondo Albertolli Professore nella Reale Accademia delle Belle Arti in Milano", engraved by the same Giacomo Mercoli and also by Andrea de Bernardis, was dedicated to Count Giovanni Giuseppe de Wilzeck, *Ministro Plenipotenziario della Maestà Sua presso il Governo Generale della Lombardia Austriaca*. Albertolli collected details of the decoration of other rooms in the palace in Milan, the *villa* in Monza and the palace of Prince Belgioioso d'Este in Milan, as well as pieces of furniture and jewellery designed for various clients (ALBERTOLLI, 1787).

Although the two albums were only published in 1782 and 1787, they brought together decorative details of the main stucco works carried out by Albertolli between 1771, the beginning of works on the palace in Milan, and 1782, when he finished decorating the *villa* in Monza.

In the compositions represented (half of the ceilings or a quarter of them), the scale is always mentioned, in Milanese fathoms and Roman palms. In the detail drawings that accompany the ceilings - "Dimostrazione in grande de' profili delle cornici co' suoi ornati" - the actual size of the ornaments is also indicated, to make it easier to transpose the ornaments into the final work.

Albertolli's two albums must have been well known in Portugal, judging by the copies that still exist in national collections: at the National Academy of Fine Arts, of which five loose images remain in the Drawings and Engravings section of Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA, *Secção de Desenhos*

e *Gravuras*: n.ºs. 5023 and 5025)¹¹, and in the Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, whose collection also includes 29 engravings, 15 from the 1782 album and 14 from the 1787 album (CARNEIRO, 2010, 295 and 296).

Cyrillo Volkmar Machado was familiar with the albums published in Milan, as shown by the ten drawings, now in the collection of the National Academy of Fine Arts in Lisbon, made in view of some of these engravings (BRAGA, 2021, vol. II, 111-117). The architect José da Costa e Silva's personal library also included the full version of the 1782 album, which he sold to the Royal Library in 1818 along with his collection of books, manuscripts, drawings, prints and objects, today part of the collection of the Arquivo e Biblioteca Públicos of Rio de Janeiro, Brasil (TEIXEIRA, 2012, vol. I, 102).

In Lisbon since 1783, Félix Sala may have brought with him the album published in Milan the previous year, since the stuccoes he made in the Quintela palace in the center of Lisbon were inspired by some of these engravings. But it's also possible that these stuccoes are a reflection of his apprenticeship at Albertolli's workshop, who, as we have mentioned, worked on the stuccoes represented in the two albums between 1771 and 1782.

The stuccoes on the ceilings of the staircase house (room 1.01), the Roman room (1.03), the ballroom (1.04) and the small adjoining room (1.05)¹² are certainly by Sala, since in all of them we find compositions and ornaments that are present in Albertolli's albums (Table I).

On the ceiling of the ballroom, surrounding the "council of the gods" painted by Cyrillo Volkmar Machado (BRAGA, 2015), Sala represented the acanthus scrolls used by Albertolli on the ceiling of one of the "company rooms" of the *villa* in Monza, also shown in detail in one of his engravings, and repeated two of the panoplies from that same ceiling: one depicting an oval shield, scrolls, a ruler, a bowl and an oak branch; the other, a hexagonal shield, a gomil, a thyrsus (an attribute of Bacchus), a wreath and a laurel branch. The remaining four panoplies from the same ceiling, although not faithful reproductions of the engravings, used objects found in other trophies in the same album (the hexagonal or oval shields, the flag wrapped around a spear, the arrow quiver, the caduceus, the lictors' bundle, the lyre and the torch).

The acanthus windings that Sala depicted in the four corners of the ceiling, referred to in the caption of Albertolli's engraving as *grotteschi*, were inspired by the paintings that Raphael made in the Vatican *loggia*, designed by Pietro Camporesi and G. Savorelli and engraved in Rome by Giovanni Ottaviani: "Seconda Parte delle Logge di Rafaele nel Vaticano che contiene XIII volte ed i loro rispettivi quadri pubblicata in Roma l'anno 1776"¹³.

11 Plates V and XVIII from the 1782 album; n.ºs 5024, 5022 and 5021; plates V, VIII and XXI from the 1787 album.

12 In naming the rooms, we used the numbers assigned to them on the site of project *The Manor House. Portugal, Brazil & Goa. Anatomy of the Interiors*.

13 This volume is now part of the collection of the Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. See the reproduction of the panel of *grotesques* in CARNEIRO, 2010, 237.



Figure 1 - Quintela Palace, on Rua do Alecrim, detail of the ceiling of the ballroom. In the corners of the ceiling there are groteschi and several panoplies interspersed with a band with geometric motifs. Luganese plasterer Felix Sala repeated the composition and ornamental elements learned from his master Giocondo Albertolli (1782, plates XI, XIII and XVI).

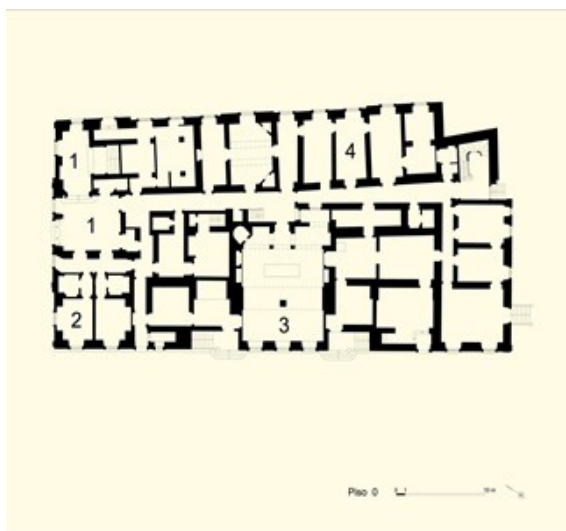


Figure 1a - Ground floor of the Laranjeiras Palace, (*The Manor House: Portugal, Brazil and Goa: Anatomy of Interiors*, <https://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/inicio>).

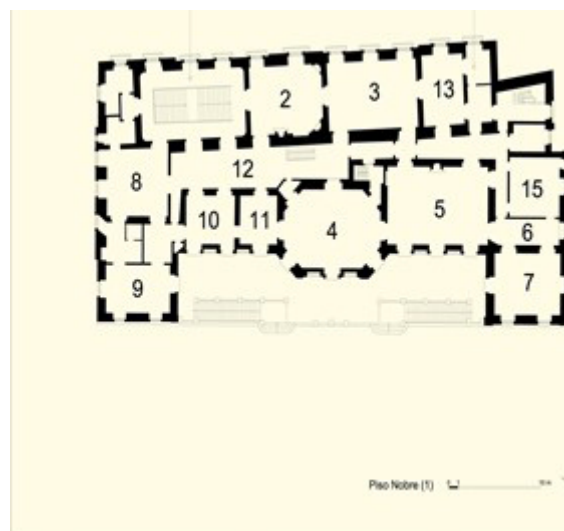


Figure 1b - Main floor of the Laranjeiras Palace, (*The Manor House: Portugal Brazil and Goa: interior anatomy*).

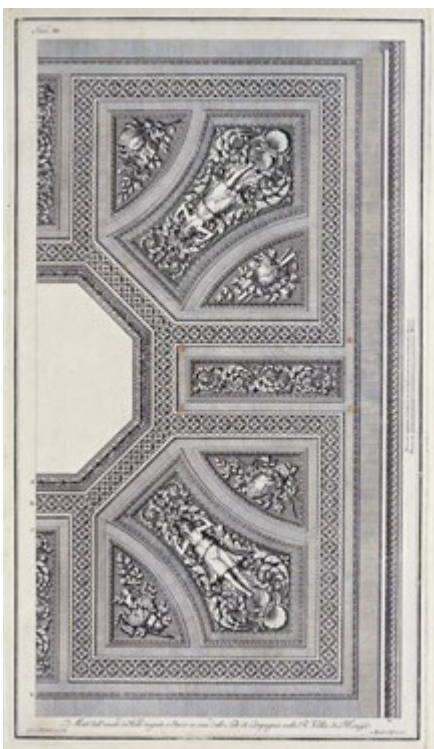


Figure 2 - Giocondo Albertolli, «Ornamenti diversi...», 1782, plate XI, «Metà dell'ornato del Volto eseguito a Stucco in una delle Sale di Compagnia nella R. Villa di Monza». The acanthus windings («grotteschi») and two of the panoplies are repeated on the ceiling of the ball-room of the Quintela palace.



Figure 3 - Giocondo Albertolli, «Ornamenti diversi...», 1782, plate XIII, «Parte del Grottesco situato ne' four mezzi della Tavola XI» .

The floral ornaments include the rosettes with curved petals and the rosettes with multiple overlapping petals in the ballroom and in the Roman room, and the irregular quadrifoliums of acanthus leaves on the ceiling of the staircase. The rosettes appear within a geometric grid of octagons and squares, on the ceiling of the archduchess's "audience chamber" in the royal palace in Milan and in the dining room of the *villa* in Monza, both represented in Albertolli's engravings.

In the corners of the ceiling of the Roman room, the plasterer moulded amphorae, from the handles and base of which acanthus curls. An identical amphora (albeit surrounded by putti and griffins which do not appear here) is depicted in the stuccoes on the ceiling of the archduchess's "noble cabinet" and "audience chamber" in the palace in Milan and on the ceiling of the dining room in the *villa* in Monza, also illustrated in Albertolli's albums.

The fine curls of acanthus combined with plant branches on the ceilings of the staircase house and of the small room attached to the ballroom, and the heavy garlands of laurel leaves, oak leaves or various flowers, suspended from eyelets by ribbons and bows, on the ceilings of the Roman room and of the ballroom, appear in almost all the engraved ceilings in the 1782 album and in some of the engravings in the 1787 album.

Particularly expressive in the final effect of the composition are the various ornamental friezes on the ceiling of the Roman room and the adjoining ballroom - ovules and darts, waves, *guillochis*, greek frets, curled ribbons, rows of beads and logs of laurel and oak leaves, also present in the engravings in Albertolli's albums.

The stucco ornaments of the Laranjeiras palace also constitute a veritable catalogue of neoclassical decorative motifs, many of them inspired by Albertolli's engravings, although without the faithful transpositions of models, as happens in Quintela palace on Rua do Alecrim (Table II).

In compositional terms, only two ceilings are close to those we found in the palace on Rua do Alecrim and in Albertolli's engravings: the one in "casa grande"¹⁴ (room 1.04) and the one in the second antechamber (room 1.12), both compartmentalised by friezes and mouldings in panels decorated with stucco in relief around the central painting¹⁵. The decorative motifs also reveal influences from the engravings in Albertolli's two albums, although with adaptations to the new decorative contexts.

In "casa grande", the grid of octagons alternating with small squares, which surrounds the central painting, centred by rosettes and quadrifolios, was also used by Sala in the ceiling bands of the ballroom of Quintela palace in rua do Alecrim, inspired, as mentioned above, by the Albertolli engravings of the archduchess's "audience chamber" in the palace in Milan and of the dining room of the *villa* in Monza.

14 As the main room of the palace is referred to in the drawing of a painting executed for it in 1785 by Cyrillo Volkmar Machado (BRAGA, 2021, 28).

15 For the designations of the rooms, we have used, alongside the nomenclatures proposed by Hélder Carita in the article in this publication, the numbers assigned to them on the website of the project "The Manor House. Portugal, Brazil & Goa. Anatomy of Interiors".



Figure 4 - Quintela Palace, on rua do Alecrim, detail of the ceiling of the Roman room. The amphora wrapped in acanthus coils was represented by Albertolli on the ceiling of the “audience room of the archduchess” and in the “noble cabinet” of the Milan palace (1782, plates VI and XVI).

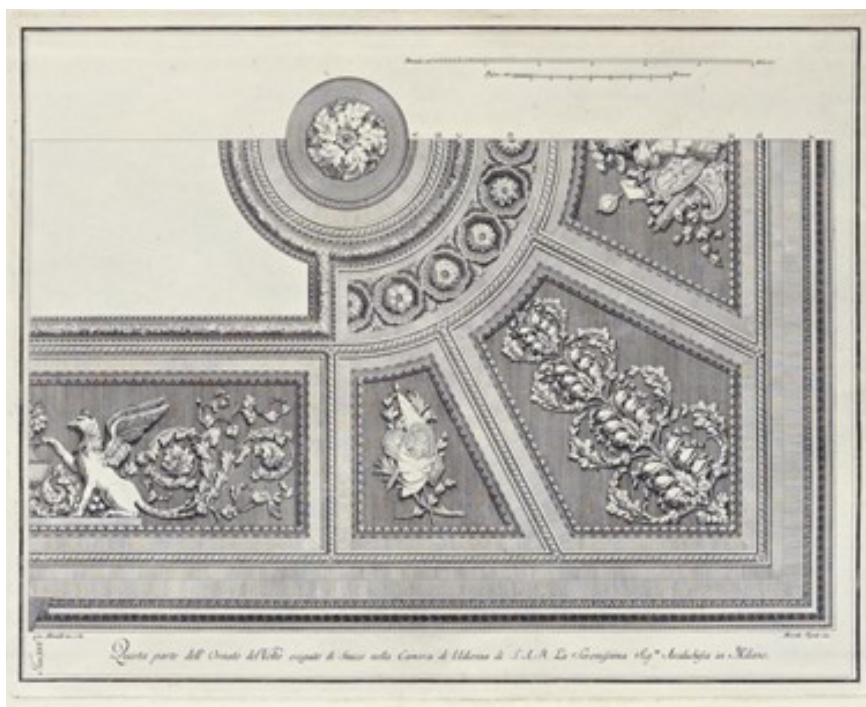


Figure 5 - Giocondo Albertolli, «Ornamenti diversi...», 1782, plate XVI, «Fourth part of the Ornato del Volto eseguito di Stucco in the Camera di Udienza di S. A. R. la Serenissima Signora Archiduchessa in Milano». Sala used several ornamental elements from this engraving in the stucco of the Quintela palace: he repeated the band of octagons that surrounds the circular medallion on the ceiling of the ball-room; the flag wrapped around a spear and the hexagonal shield were repeated in one of the panoplies on the same roof; pictured the rosette of curved petals and the amphora wrapped in acanthus coils on the ceiling of the Roman room.

The motifs that decorate the oblique panels of the ceiling take us back to the “ancient ornaments” that were so successful in neoclassical decoration: the sacrificial urn resting on a three-legged caprid tripod, with crossed thyrsi and vine branches full of grapes¹⁶, the goat heads also with vine stems and the cornucopias full of fruit, intertwined with unusual shields ending in “ferronerie” curls, with female masks (ARIZZOLI-CLÉMENTEL, 1994, 63, 77, 92, 93, 96 and 97). Albertolli depicted an identical tripod and two crossed cornucopias on two overdoors, one in the *villa* in Monza and the other in the palace in Milan.

In the corners of the ceiling of the second antechamber (room 1.12), the acanthus windings, close to the *grotteschi* that Sala used in the ballroom of the palace on rua do Alecrim, were inspired by the decoration of the ceiling of the dining room of the *villa* in Monza and of one of the “conversation chambers” of the palace in Milan.

On the other hand, the trophy motifs depicted on the ceiling of one of the bedchambers in the royal palace in Milan may have served as inspiration for the trophies on the ceiling of the second antechamber (room 1.12) - the bow and the arrow shaft and the torch. The couples of pigeons on the ceiling of this room, although depicted in different contexts, may also have been inspired by the ceiling of the “noble cabinet” of the royal palace in Milan, also engraved by Albertolli. The wreaths of intertwined foliage on the ceiling of the Laranjeiras palace, on the other hand, appear on the ceiling of the archduchess’s “family cabinet” in the palace of Milan.

Unlike these two ceilings, which are paradigmatic examples of neoclassical compositions, the ceilings of the staircase house (room 1.01) and the dining room (room 1.05), with quadratures (suggestions of architectural elements) on the oblique panels, are still reminiscent of stucco ceilings from the rococo period¹⁷. In the staircase house, several pilasters support the heavy laurel leaf garlands that run along the entire ceiling. In the dining room, the pilasters from which the flower garlands hang are complemented by volute pediments on the sides of the central painting.

The cartouches that decorate these two ceilings (framing panoplies in relief stucco, in the staircase house, and paintings with hunting scenes in the dining room) were also common in Late Baroque ceilings. The cartouches in the staircase house are even framed by shells, ornaments characteristic of the Rococo period, although they are quite restrained and far removed from the asymmetrical ornaments used at the height of this style.

It is therefore likely that the stucco work on these ceilings was carried out by João Paulo da Silva, Grossi’s pupil and collaborator, who was still trained in the *Aula de Desenho e Estuque* and was the author of most of the Laranjeiras ceilings, and not by Félix Sala. Although the compositions of

¹⁶ Reproducing an identical form found in Pompeii.

¹⁷ The ceilings by Giovanni Grossi are the most striking examples of stuccoes quadrature ceilings, namely those of the Paulista church, now the parish church of Santa Catarina, in Lisbon, and those of the nave of the chapel of the Third Order of St Francis, also in Lisbon.



Figure 6 - Palácio das Laranjeiras, ceiling of the «big house», Felix Sala (attribution). The mesh of geometric motifs around the central painting, also used on the ceiling of the ball-room of the Quintela palace on Rua do Alecrim, was inspired by the stucco on the ceilings of the archduchess's «audience chamber» in the Milan palace, and the room dining room in the villa of Monza (Giocondo Albertolli, «Ornamenti diversi...», 1782, plate XVI ; «Alcune decorazioni di nobili sale...», 1787, plate III).



Figure 7 - Palácio das Laranjeiras, roof of the «big house». Sacrificial tripod with two crossed thyrses and vine branches.

Figure 8 - Giocondo Albertolli, «Alcune decorazioni di nobili sale...», 1787, plate IX, «Ornament of the door (...) [del Real Palazzo di Corte]».





Figure 9 - Palácio das Laranjeiras, ceiling of the 2nd antechamber, Felix Sala (attribution). Both the composition and the various decorative motifs reveal the influence of Albertolli's language (1782, plates II, IV and VI).



Figure 10 - Giocondo Albertolli, «Ornamenti diversi...», 1782, plate II, «Metà dell'Ornato del Volto eseguito di Stucco in una delle Camere di Conversazione delle LL. AA. RR. in Milano».



Figure 10a - Detail of the acanthus coil that surrounds the space reserved for the painting (Giocondo Albertolli, «Ornamenti diversi...», 1782, plate II).

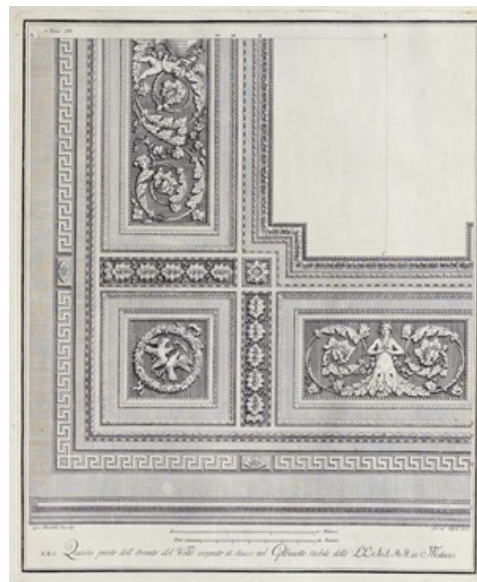


Figure 11 - Giocondo Albertolli, «Ornamenti diversi...», 1782, plate VI, «Quarta parte dell'Ornato del Volto eseguito di Stucco in the Gabinetto nobile delle LL. AA. RR. in Milano». In the corners there are couples of pigeons that are repeated, in different contexts, on the ceiling of the 2nd antechamber.

these ceilings still show late-Baroque influences, the ornaments used are already neoclassical, namely the heavy garlands and festoons of laurel and oak leaves on the ceiling and on the over doors of the stairwell, as well as the lion heads, an “ancient ornament” associated with Hercules (ARIZZOLI-CLÉMENTEL, 1994, 93).

Some of the floral motifs we mentioned in “casa grande” (room 1.04) appear in other plastered spaces in the Laranjeiras palace, apparently made from the same moulds. The rosettes with five curved petals are repeated on the ceiling of the room with the Flora painting (room 1.10). The rosettes with multiple overlapping petals decorate the atrium on the ground floor (room 0.01), the office on the same floor (room 0.02) and the first antechamber (room 1.03).

The quadrifolium that alternates with the rosettes on the ceiling of “casa grande” appears again, on a larger scale, on the panelling of the walls of the oratory (room 1.08) and in the corners of the laurel leaf mouldings that surround the paintings on the walls of the first antechamber (room 1.03) and of the dining room (room 1.05). Albertolli used this quadrifolium, within chained circles, in the various bands that compartmentalize the ceiling of one of the “company rooms” of the villa in Monza.

Finally, an irregular quadrifolium of acanthus leaves appears prominently on the trumpets of the octagonal dome of the oratory (room 1.08) and on the ceiling of room 1.02, inspired by identical florets in the archdukes’ “conversation room” in the palace of Milan.

Another motif appears on several ceilings in the Laranjeiras - in the atrium on the ground floor (room 0.01), in the second antechamber (room 1.03) and on the ceiling of the Count of Farrobo’s study (room 1.09): a scallop, apparently made from the same mould, also present on the ceiling of the Archduchess’s “family study” in the palace in Milan and on one of the chandeliers in the same palace.

The many friezes and tori that recur in the various rooms are depicted with great accuracy in the detailed engravings in the two albums. The most common friezes are the ovules and darts, the curled ribbons, the *guillochis*, the greek frets and the rows of beads and ovules. Branches of laurel, oak, ivy, vine and myrtle leaves, as well as logs of various flowers, used in garlands and festoons, play an important decorative role in many of the ceilings of the Laranjeiras palace, as they do in Albertolli’s engravings.

The stuccoes in the Laranjeiras palace therefore constitute a veritable alphabet of neoclassical ornamental language. In addition to the motifs revealed by the Brera professor’s engravings, copied or adapted to the new spaces to be decorated, we find on these ceilings other ornaments characteristic of the new taste: lion, goat and deer heads, feathers, bouquets of flowers, draperies, rows of discs and a great variety of panoply of various objects (musical instruments, agricultural implements, bows and arrows, arrow shafts and caduceus). The frame of smooth logs linked by a ribbon, which we find framing paintings in various rooms of the palace, does not appear in Albertolli’s engravings, although it is an equally common ornament in the neoclassical period (Table III).



Figure 12 - Palácio das Laranjeiras, ceiling of the staircase house, João Paulo da Silva (attribution). The composition of this ceiling, still with quadratures marking the four oblique panels, and cartouches with shells, takes us back to the late-Baroque or Rococo period. However, the relief stucco ornaments, which extend to the overdoors, are already of a neoclassical taste: the heavy garlands and festoons of laurel leaves, the logs of oak leaves, the quill feathers tied with bows and the lion's heads.



Figure 13 - Palácio das Laranjeiras, ceiling of the staircase house. Detail of the cartouche still with shell motifs, surrounding a panoply with the mace of Hercules, a bow and an arrow.



Figure 14 - Palácio das Laranjeiras, ceiling of the dining room, João Paulo da Silva (attribution). Although marked by squares in the oblique panels and by volute pediments on the axis of the central painting, the decorative language of this ceiling is already neoclassical: thin laurel branches suspended by bows, plumes, oak and laurel frames, smooth intertwined logs and deer heads with flowering branches.

We have not found any documentary reference to the participation of other plasterers in the Laranjeiras palace after the work directed by Father Bartolomeu Quintela between 1784 and 1785, although this may naturally have happened, especially if we take into account the refined taste (and fortune...) of the various owners who succeeded each other throughout the 19th and 20th centuries.

The improvements made by Joaquim Pedro Quintela, 1st Baron of Quintela, and by his son of the same name, the 1st Count of Farrobo, are well known, and were mainly associated with the renovation of the pictorial programme of the Laranjeiras palace. Cyrillo Volkmar Machado was the author of two pictorial compositions, one in 1785 for “casa grande” (room 1.04) (BRAGA, 2021, 208), and the other, in 1816, for the dining room (room 1.05) (*Idem*, 260), both now disappeared. In the mid-1840s, António Manuel da Fonseca made the paintings that still decorate the ceilings of “casa grande” (1.04) and “casa da escada” (room 1.01)¹⁸.

Although there is no documentary confirmation, everything suggests that the stuccoes in these two rooms are still the originals, realized during the works directed by Father Quintela. In the staircase house there are emblems that have nothing to do with the painting representing Eros and Psyche. The lion heads and maces represented in the panoply are a clear allusion to Hercules and his labors. This could have been the theme of the primitive painting, which was very common in atriums and staircases of eighteenth-century palaces¹⁹.

Also, the stucco that surrounds the painting of “casa grande” are still the originals. As mentioned, both the composition and the geometric grid that surrounds the painting, or the classical ornaments on the oblique ceiling panels, show the presence of Félix Sala and his inspiration in Albertolli’s engravings.

Although not all the stuccoes on the 16 ceilings of the Laranjeiras palace may be the originals, the neoclassical ornaments and themes present, summarized in tables I, II and III which accompany this text, show that any alterations that may have taken place have always preserved the neoclassical ornamental language.

The stuccos of the Quintela family’s palaces and neoclassicism in Lisbon

Carried out between 1784 and 1785, the stuccos of the two palaces of Joaquim Pedro Quintela certainly played a decisive role in the introduction of the neoclassical style in Portugal, later on established in the Lisbon region. Between 1789 and 1795, stucco work dictated by the new taste was carried out in the church of the convent of the *Santíssimo Coração de Jesus* (or church of Estrela), the chapel of the Ordem Terceira de Jesus and the Porto Covo palace.

¹⁸ On this subject, see the texts by Gabriel Marques and Sofia Braga in this publication.

¹⁹ This is the theme of the painting on the ceiling of the staircase of the Fronteira palace in Lisbon, for example.

In the ceilings of the church of Estrela, the friezes and mouldings with classical ornaments identical to those found in Quintela palaces frame relief stucco panels with floral motifs, in a correct interpretation of the new rules of composition and ornament by the plasterer, Paulo Botelho da Silva. The decoration of the Queen's Room is particularly interesting, with its stucco ornaments inspired by the “arabesque” engravings by the French decorator Jean Démosthène Dugourc, published in 1782: hybrid figures of boys with acanthus bodies and flowered baskets on their heads, and vases flanked by sphinxes and dolphins (MENDONÇA, 2009, 57-61, 122-125).

Identical motifs are present in the chancel of the Third Order of Jesus, in the panels of the octagonal vault, in the mouldings of the wall paintings and in the emblems depicted there, which repeat, in a neoclassical key, the emblems on the walls of the nave, made a few years earlier by Giovanni Grossi and his Luganese relatives (MENDONÇA, 2014a, 168-179). The stuccoes (and paintings) in the chancel of the Third Order of Jesus are proven to be by João Tomás da Fonseca, a pupil of João Grossi at the “Aula de Desenho e Estuque”, who became a painter after an apprenticeship with Joaquim Manuel da Rocha and Abbot Aparício (ANTT, *Real Fábrica das Sedas*, Book 508 - Livro das Matrículas dos Aprendizes das Fábricas de Fora)²⁰.

In the Porto Covo palace, the stuccoes in the “reception room” on the main floor, possibly also by Botelho da Silva, are very close to the neoclassical grotesques of the Queen's Room in the Estrela church. Albertolli's lesson is still present in the ceiling of the dining room, where the plasterer repeated the geometric grid of octagons and squares around the large medallions centered by stucco rosettes, flanking the central painting depicting the goddess Hebe (BRAGA, 1821, 262-265). Félix Sala had used this same composition and the same geometric and floral motifs on the ceilings of the ballroom of the Quintela palace in rua do Alecrim and on the ceiling of “casa grande” of the Laranjeiras palace.

The first two decades of the 19th century, marked by the departure of the court for Brazil and the troubled period that accompanied the French invasions, saw the rapid decline of the art of stucco, which would only be renewed in the mid-19th century with the arrival of artists from Viana do Castelo (MENDONÇA, 2021). In his “Memórias”, the unavoidable Cyrillo summarized the rise and fall of neoclassical stucco in Portugal in this way: “Good stuccos were used by the ancients, lost for many centuries, and found again by Giovanni da Udine, a disciple of Raphael, in the XVIth century when the Chambers of Titus first appeared. They have been treasured and deserve to be treasured, but among us they were used with fury as a fashion, and so they ended; so that some young plasterers devoted themselves to painting; others sought other ways of life. Today this art is almost extinct” (MACHADO, 1823, 273 and 274).

20 Which began on 28th May 1771. Cyrillo Volkmar Machado dedicated an entry to him, in which he praised his skills in “painting, sculpture and painted architecture” and mentioned the existence of paintings by him “in the parish of Carnide, in Jesus and in other churches and palaces on the continent and overseas”. His son, Manuel Tomás da Fonseca, a painter protected by the Count of Farrobo who subsidized his training in Italy, would some years later produce the paintings of the “casa grande” and the staircase house that can still be seen today in the Laranjeiras palace.

Table I
Plasterwork in Palácio Quintela (rua do Alecrim):
influences from Giocondo Albertolli's designs

Decorative motifs	Location	Engravings from Albertolli's albums
Grotesques (acanthus windings arranged on a vertical axis)	Ceiling of the ballroom	1782, plates XI, XIII
Panoply made up of an oval shield, scrolls, a ruler, a bowl and an oak branch	Ceiling of the ballroom	1782, plates XI
Panoply made up of a hexagonal shield, a gomil, a thyrsus, a wreath and a laurel branch	Ceiling of the ballroom	1782, plate XI
Amphorae wrapped in acanthus windings	Ceiling of the Roman room	1782, plates VI, XVI
Geometric grid of octagons and squares, centered by rosettes and quadrifoliums	Ceiling of the ballroom	1782, plate XVI 1787, plate III
Rosettes with curved petals	Ceiling of the Roman room	1782, plates IX, XIV e XV
Rosettes of multiple overlapping petals	Ceiling of the Roman room and of the ballroom	1782, plates IX, XIV e XV 1787, IV
Irregular acanthus leaf quadrifoliums	Ceiling of the staircase	1782, plates VI, XVI, XVII 1787, IV
Lyre, arrow carcasses, torch and flag wrapped in a spear (panoply elements)	Ceiling of the ballroom Ceiling of the staircase	1782, plate IV (inspiration with adaptation)
Female mascarons	Ceiling of the staircase	1782, plate IX 1787, plates V, IX (inspiration with adaptation)
Logs of laurel leaves; curls of laurel and myrtle; Friezes of ovules and darts, curled ribbons, <i>guillochis</i> centered with quadrifoliums, beads, ovules, greek frets and waves	Ceiling of the ballroom and the adjoining room; ceiling of the Roman room	1782, plates II, III, V, VI, VII, VIII, X, XII, XV, XVII; 1787, plates II, IV, XIV

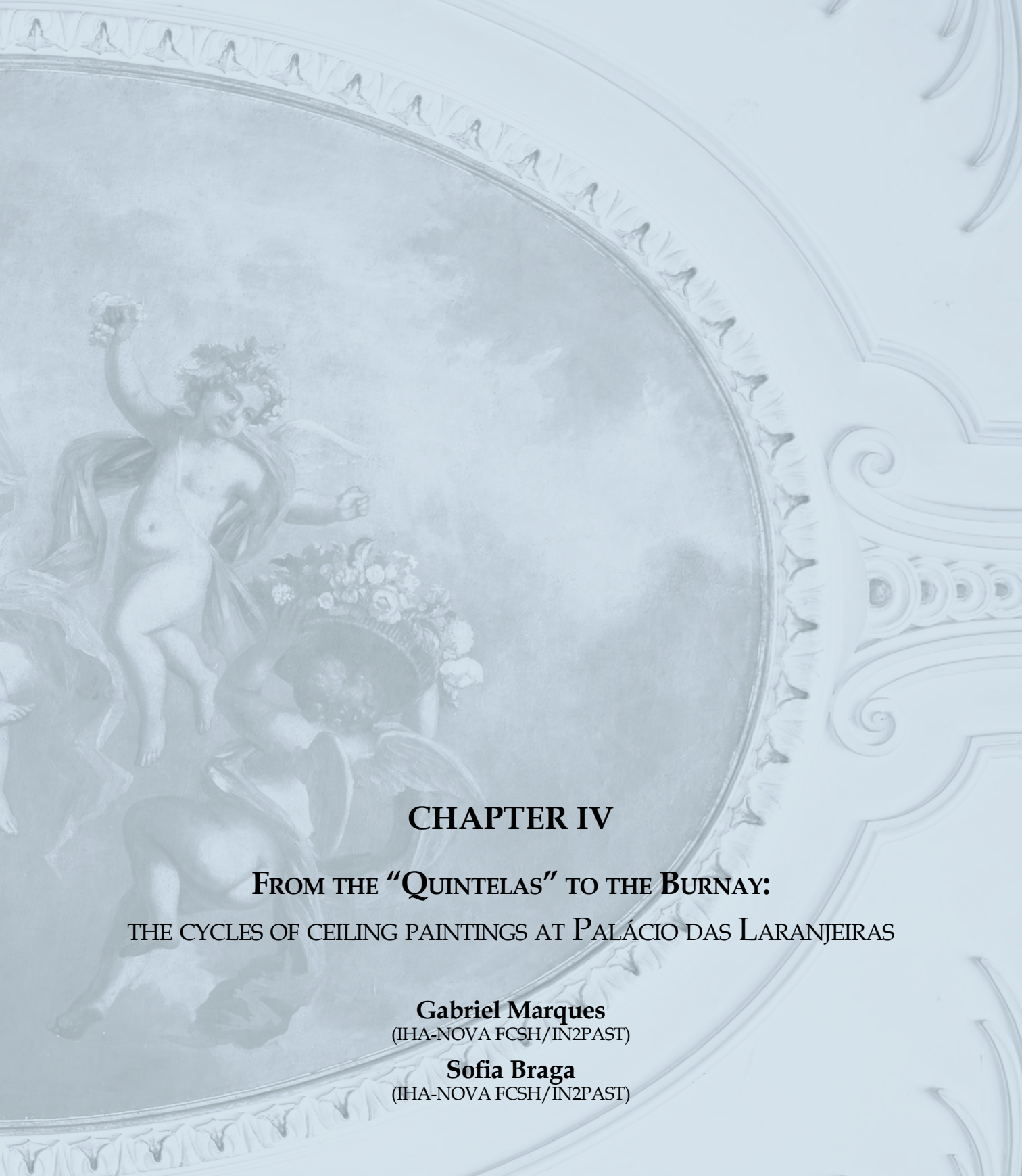
Table II
Plasterwork in Palácio das Laranjeiras influenced by Albertolli's designs

Decorative motifs	Location	Engravings from Albertolli's albums
<i>Grotesques</i> (acanthus windings on the sides of a central axis)	Ceiling of room 1.12	1782, plate II 1787, plate III;
Panoply with arrow shafts and bow tied with ribbons and suspended from eyebolts	Ceiling of room 1.12	1782, plate IV (Inspiration with adaptation)
Panoply made up of carcasses and torch tied together with ribbons and suspended from eyebolts	Ceiling of room 1.12	1782, plate IV (Inspiration with adaptation)
Couples of pigeons	Ceiling of room 1.12	1782, plate VI (Inspiration with adaptation)
Crowns of foliage (ivy or vine)	Ceiling of room 1.12	1782, plate IX (Inspiration with adaptation)
Geometric grid of octagons and squares, centered by rosettes and quadrifoliums	Ceiling of room 1.04	1782, plate XVI 1787, plate III
Rosettes of multiple overlapping petals	Ceilings of rooms 0.01, 0.02, 1.03, 1.04	1782, plates X, XIV, XV 1787, plate IV
Rosettes with curved petals	Ceiling of room 1.04 Ceiling of room 1.10	1782, plates IX, XIV, XV
Regular quadrifoliums	Ceiling of room 1.04 Walls of room 1.08	1782, plates XI, XII (Inspiration with adaptation)
Irregular acanthus leaf quadrifoliums	Ceiling of room 1.02 Ceiling of room 1.08	1782, plates VI, XVI, XVII 1787, plate IV
Tripod with sacrificial pan, caprid legs, two thyrsus and vine stems	Ceiling of room 1.04	1787, plate IX (Inspiration with adaptation)
Crossed cornucopias, full of fruit and flowers	Ceiling of room 1.02 Ceiling of room 1.04	1782, plate IX 1787, plates V, XVI (Inspiration with adaptation)
Scallops	Ceiling of room 0.01 Ceiling of room 1.04 Ceiling of room 1.09	1782, plates IX, XIX
Scallops with flowers	Ceiling of room 1.05	1782, plate II
Flower and fruit baskets	Ceiling and overdoors of room 1.03	1782, plates XI, XVIII (Inspiration with adaptation)
Busts	Ceiling of room 0.02	1787, plates III, V, XVI (inspiration with adaptation)
Female mascarons	Ceiling of room 1.07	1787, plates V, IX (Inspiration with adaptation)
Wreaths and festoons of laurel, oak, ivy and vine leaves; garlands of flowers; branches of laurel and myrtle leaves	Ceiling of rooms 1.01, 1.02, 1.03, 1.05, 1.06, 1.07, 1.12, 1.14	1782, plates II, IV, VI, IX, XI, XIII, XIV, XVI, XVIII, XIX; 1787, plates III, XIII (inspiration with adaptation)
Logs of laurel leaves, sometimes intertwined, and oak logs; logs of vine leaves; Friezes of ovules and darts, curled ribbons, <i>guillochis</i> centered by quadrifoliums, beads, beads and gadroons, ovules, greek frets, acanthus leaves alternating with quadrifoliums or with cordiform shapes	Ceiling of rooms 0.01, 1.01, 1.03, 1.04, 1.05, 1.08, 1.09, 1.10, 1.12, 1.14	1782, plates II, III, V, VI, VII, VIII, XII, XV, XVII; 1787, plates II, IV, XIV (inspiration with adaptation)

Table III
Other neoclassical ornaments in Palácio das Laranjeiras

Decorative motifs	Location
Lion's heads	Ceiling of room 1.01
Deer's heads with flowering branches hanging from their stems	Ceiling of room 1.05
Goat's heads	Ceiling of room 1.04
Plumes	Ceiling of rooms 0.01, 1.01, 1.07
Drapery festoons	Ceiling of room 1.06
Discs	Ceiling of rooms 0.01, 1.09, 1.10
Winged cherub heads	Ceiling of room 1.08
Bouquets of flowers	Ceiling of rooms 0.02, 1.02
Panoplies: bow, arrow and mace; bow and arrow shafts, suspended by ribbons from an eyebolt; Mercury's caduceus, Pan's flute, suspended by ribbons from an eyelet	Ceiling of rooms 1.01, 1.02
Panoply: agricultural tools and bundles of grain tied together with ribbons suspended from eyebolts	Ceiling of room 1.03
Panoply: musical instruments, associated with a caduceus, agricultural tools, a wreath and vine branches with bunches of grapes Panoply: a hunting horn and two stingers; two reed stems tied to a pan flute	Ceiling of room 1.06





CHAPTER IV

FROM THE “QUINTELAS” TO THE BURNAY: THE CYCLES OF CEILING PAINTINGS AT PALÁCIO DAS LARANJEIRAS

Gabriel Marques
(IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)

Sofia Braga
(IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)

Introduction

Since time immemorial, artists have used static surfaces, even going beyond the physical limits imposed by the wall, to create stories and dazzling effects for a wealthy and powerful class that was increasingly eager for originality. The fixed support allowed a “quick” reading of the socio-economic characteristics of the family involved, and its solidity took on a more lasting character, thus becoming a robust vehicle for creating forms that allowed access to a level of eternity.

Ceiling painting took on its own space of scenic representation in Lisbon interiors which, depending on the artists involved and the personal taste of those who commissioned them, adapted to the distinct tastes of the elite. Thus, we see a range of themes in the wall and ceiling coverings of Lisbon’s palatial spaces in the 18th and 19th centuries, including allegories, mythology, ruins, *veduta* and the picturesque. Sometimes, the interior decoration could be thought of in harmony with the movable decoration, creating atmospheres to seduce the visitor, fully demonstrative of the social status and distinct signs of the economic power of the House, whether it was bourgeois or noble.

In this context, this chapter looks at the themes expressed in the ceiling paintings in some rooms of the Palace of Laranjeiras – some of which no longer exist – executed under the occupation of two “portentous” families in Portuguese history: the “Quintelas” and the Burnays.

The first pictorial campaigns under the patronage of Father Bartolomeu Quintela and Joaquim Pedro Quintela

The history of the imagery associated with painted ceilings of the Palace of Laranjeiras¹ begins roughly in 1785, a date that coincides with the end of the construction/reconstruction work on the palace², undertaken by the Oratorian priest Bartolomeu Vicente Quintela († September 1785) and funded by the fortunate heir Joaquim Pedro Quintela³ (1748–1817).

Both employed the studio of Cyrillo Volkmar Machado⁴ (1748–1823) to create a symbolic theme for the palace's "Great Hall", which would have remained unknown had it not been for the discovery of a drawing that is currently in the Museum of Lisbon⁵. This graphic work, of undoubted memorial value, represents *The Sacrifice of Iphigenia*, or *The Greeks at Aulid*, a theme that originated in Classical Antiquity, having been conceived by Euripides (one of the founders of ancient Greek tragedy), and later mentioned by Ovid (*Metamorphoses*). Thus, we are dealing with a conception based on the authorities of the classical university of knowledge.

Cyrillo was inspired by Ovid, specifically in the episode *The Greeks at Aulid* (Book XII, 1-38). This episode tells the story of Iphigenia, daughter of Clytemnestra and Agamemnon (leader of the Greek army in the Trojan War, who is represented in the drawing), in Aulis. To appease the wrath of the goddess Diana, due to outrage caused by Agamemnon having killed a doe from her retinue, she prevents the Greek ships from setting sail for Troy in retaliation. Iphigenia offers herself to be sacrificed in Aulis for the sake of the success of the expedition; however, Diana, filled with compassion, ends up sparing Iphigenia from death by replacing her with a stag (fig. 1).

This theme, in which virtuous codes are conveyed (Iphigenia, who, out of love for her father, allows herself to be sacrificed), was frequently used by artists as far back as the classical Roman period, and later by the artists of the Modern Age⁶, with Cyrillo taking on the influence of the work of Pietro da Cortona (1596–1669)⁷.

1 On the Palace of Laranjeiras, see ELIAS & CABEÇAS, 2023, 26-35 and ANTUNES, Tiago Molarinho – Palácio das Laranjeiras. Architecture (Urban and Landscape Setting, Morphology and Composition). *The Manor House. Portugal, Brazil & Goa. Anatomy of Interiors*.

2 We would like to thank Dr. Rui Mendes for sharing his knowledge of the Palace of Laranjeiras, which was crucial to this study.

3 On Joaquim Pedro Quintela, see GONÇALVES, 2012, 30–35 and BRAGA, 2021, 190–205.

4 On this artist and his connection to Father Bartolomeu Quintela and Joaquim Pedro Quintela, see BRAGA, 2021, 206–214.

5 This drawing has the following caption: "Del. Quintela Laranjeiras at Casa Grande 1785".

6 The fictional story of this Greek tragedy can still be seen today in the House of the Tragic Poet in Pompeii. In the Modern Age, with the advent of an appreciation for themes derived from Classical Antiquity, numerous artists dedicated themselves to this theme for large mural cycles, such as Tiepolo (1696–1770) executed the *Sacrifice of Iphigenia* for one of the walls of a room in the Villa Valmarana ai Nani in Vicenza; Giambattista Crosato (1686–1758) was responsible for this theme on one of the ceilings of the Hunting Palace in Stupinigi; Domenico Corvi (1721–1803) also looked at this theme for the ceiling of one of the rooms in the Villa Borghese in Rome.

7 Pietro da Aquila; Pietro da Cortona, *The Sacrifice of Polyxena*, 17th century. Museum of Fine Arts, Budapest, inv. no. 67200.

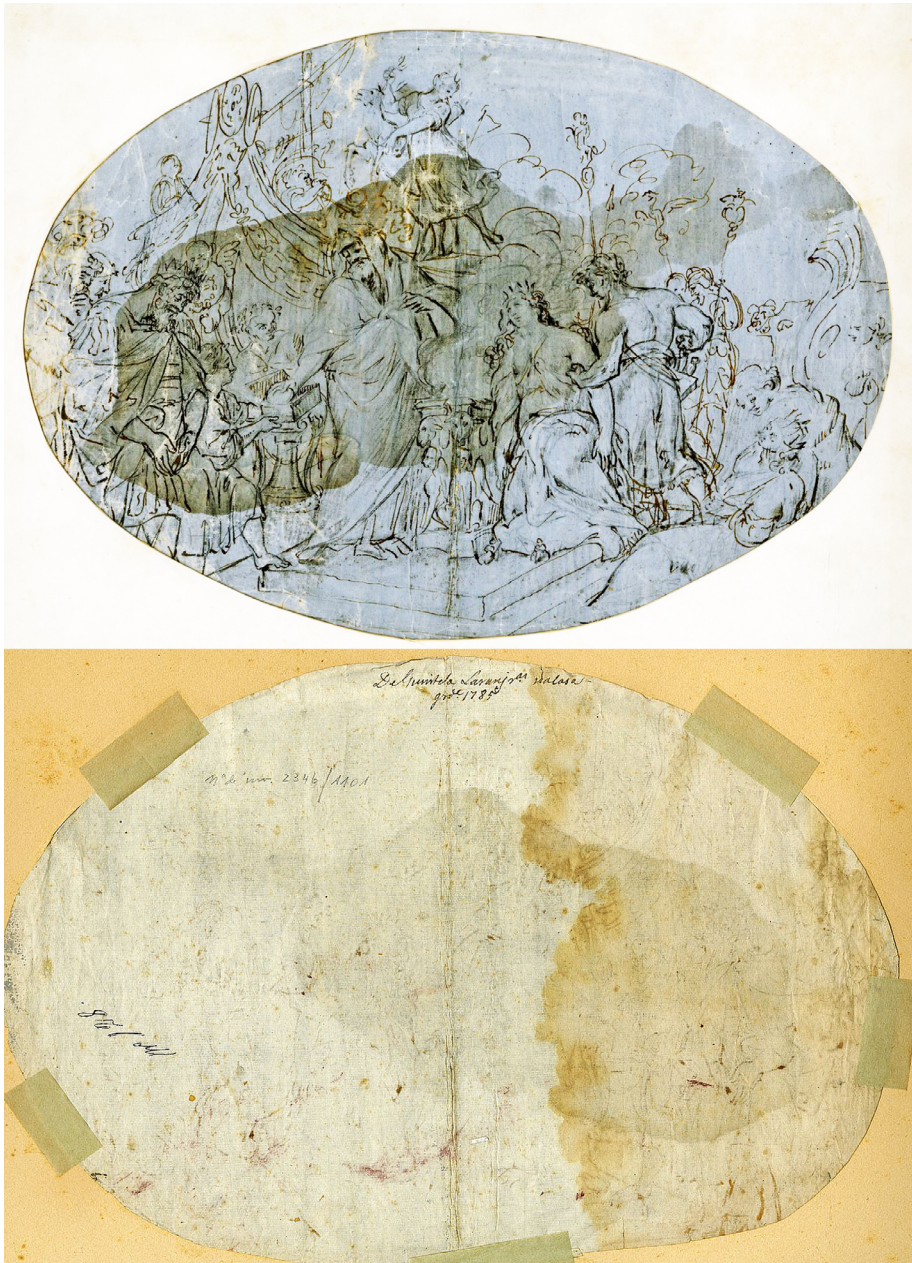


Figure 1 - Cyrillo Volkmar Machado, *Sacrifice of Iphigénia*, 1785, Collection of the Lisbon Museum, EGEAC, Lisbon City Council, MC.DES.0912.

And how does this theme relate to Joaquim Pedro Quintela? Euripides brought a new element in regard to Greek tragedy: the concept of greatness that is implicit in the act of sacrifice, and the magnificence involved in losing one's life for the sake of a greater good (SANTOS, 2016, 8-9). In this manner, everything indicates that Joaquim Pedro Quintela considered himself a "saviour of the country", due to the considerable fortune he had already achieved in 1787 and which he grew in an unparalleled way throughout his career, having even been considered in his time one of the "main national traders of Lisbon" (*Almanac of Lisbon*, 1787, 250). This businessman with the entrepreneurial vision that fate favoured helped the Portuguese kingdom's balance of trade in many ways.

The mythological narrative involving Iphigenia and the Greek army as they set off for the Trojan War would surely be in the octagonal hall – the "Great Hall" referred to by Cyrillo – which corresponds to the central turreted body, facing southwest and turned to the large boxwood garden (ANTUNES, 2014). Furthermore, the reading provided by the decorative stuccos, such as goat heads and triptychs, also leads us to concepts linked to sacrificial rites. Added to this question is the terminology "Great Hall" (described in the Cyrillian drawing), which presupposes that it was the main space of the palace. In fact, in Rafael Bluteau's *Vocabulário Português* (1720, 444) he defines "Salão" as "Great Hall". It is therefore plausible that *The Sacrifice of Iphigenia* would be set in the Great Hall, the main room on the noble floor.

It is also plausible that *The Sacrifice* could still be seen in its original location in 1845, as confirmed in a *Guide for Travelers in Lisbon and its Sights*: "One of the ceilings is by Cyrillo" (1845, 79). However, although the author didn't specify the room, it seems that this is where *The Sacrifice* "resided" since Cyrillo only executed one pictorial cycle for the Palace of Laranjeiras. This mythological theme was replaced in the meantime by *Apotheosis of Psyche*, by António Manuel da Fonseca (1796-1890), as will be discussed further ahead.

There are still three pictorial cycles in the palace that were probably executed in the 1785 decorative campaign: in the Lobby⁸ (first floor) and in the 1st Antechamber and Oratory (both on the noble floor). Thus, in the Lobby (northwest-facing) there are four-winged child figures, one of them adorned with a grapevine crown, each carrying baskets of flowers, fruit and an olive branch, closely in line with the abundance of House Quintela. This iconographic construction could therefore be an introductory note to the wealthy status of Joaquim Pedro Quintela, whose life motto was based on peace, since one of the meanings of the olive branch⁹ is its association with peace and concord (IMPELLUSO, 2003, 43). Add to this the symbol of the vine, generally considered to be a symbol of Christ and His sacrifice (IMPELLUSO, 2003, 32). Everything points to a psycho-social portrait of the palace owner, whose personal fortune allowed him to live in a state of prosperity, while still sacrificing

⁸ The nomenclature followed in this work, regarding the function of the rooms when the palace was founded, was based on the suggestions of Prof. Dr. Hélder Carita, whom we thank for his support.

⁹ The coat of arms of Joaquim Pedro Quintela also displays an olive branch.

himself in the name of his country. Unfortunately, we were unable to ascertain the name of the artist involved in this pictorial cycle (fig. 2).

Along the same lines as the allegorical design in the Lobby, the ceiling painting in the former 1st Antechamber also has links to the concept of Abundance, as suggested by the female figures holding the Cornucopia of Abundance and the ears of wheat. However, the artist involved in the conception of this theme – of whom nothing is known – added two winged child figures carrying a sickle and a sword to the lower part of the composition, leading us to other subliminal identifications, namely: the sickle is linked to the god of time, Saturn, because “time eventually destroys everything” (TERVARENT, 2002, 281); while the sword may have connections with the traditional iconography of the episode of the *Expulsion from Paradise*, described in the Old Testament (GENESIS 3:22-24). On the left side of the painting is a winged female figure carrying a dry branch, in a reference to death and perdition, as a consequence of those who indulge in vice (IMPELLUSO, 2003, 199). Considering that this room would be a space destined to receive different entities, it is presumable that we are dealing with an allegory of moralistic content, highlighting Joaquim Pedro Quintela’s responsibility in managing his personal fortune, and reminding us of the importance of not falling into temptations, which easily drag the individual into a situation of despair. The importance of living a life of virtue, keeping away from deadly vices such as pride, lust, anger, gluttony, envy and laziness is revealed in an imperceptible way. The implicit representation of the *Expulsion from Paradise* also supports this interpretation.

The stuccos¹⁰ flanking the composition, which represent essential tools for agricultural sowing and reaping, are also iconographic references for understanding the moralistic content expressed here, which may be in line with Christ’s parable about the good sower who hears and understands the word of the Kingdom of God and will therefore be given it in abundance, to the detriment of the one who succumbs to the seductive power of wealth (fig. 3)

Regarding the formal aspects of both paintings, there are obvious differences between the 1st Antechamber and the Lobby. The latter is more luminous, unlike the painting in the 1st Antechamber, with more “tenebrous” contours, showing a degree of kinship with some works by the Neapolitan Luca Giordano (1634–1705), in terms of the admittedly darker backgrounds.

The former Oratory (northwest-facing), a space once used for private worship by the Quintela family, is also located on the main floor. It’s likely that the work on this pictorial cycle began while Father Bartolomeu Quintela was still alive, as the primary subject and the iconographic elements that are expressed here undoubtedly refer to this Oratorian priest¹¹ and his involvement in the Congregation of the Oratory, founded by St. Philip Neri (1515-1595) in 1575 in Rome. The ceiling has an octagonal dome, divided into nine panels, whose central theme shows God the Father surrounded by heavenly angels.

¹⁰ We would like to thank Prof. Dr. Isabel Mendonça for sharing her knowledge of the stuccos in the Palace of Laranjeiras.

¹¹ Father Bartolomeu Quintela was a professor of Latin grammar at the *Aulas Régias* in Lisbon (1759), and at the House of Our Lady of Necessities for the Priests of the Congregation of the Oratory; in 1780 he is referred to in documentation from the time as “Father Attorney General of the Congregation of the Oratory”, (Cf. BRAGA, 2021, 194).



Figure 2 - Unknown author, *Allegory to Peace and Abundance*, c. 1785, Palácio das Laranjeiras, Lobby, photography by José Vicente, 2023.



Figure 3 - Unknown author, *Allegory to the Good Sower*, c. 1785, Palácio das Laranjeiras, former 1st Antechamber, photography by José Vicente, 2023.

Although the painting shows quite significant signs of wear, with sections that are indecipherable, the legible areas reveal the exquisite artistic training of its author, although they are unknown. Flanking this composition are winged child figures with various attributes: the white lily, a symbol of purity (HALL, 1974, 192) and one of the attributes of St. Philip Neri; and the mirror, which in Christian art is the *speculum sine macula* (mirror without blemish) (*Idem*, 211). On the right side, there are red and white thornless roses, respectively associated with the blood of the martyrs and the purity of soul and the Immaculate Conception of Mary (*Ibidem*, 268). The artist involved reveals an adherence to Roman Baroque iconography – Sebastiano Conca (1680-1764), for example. Lastly, the four diagonal panels depict decorative grotesques with winged serpents supporting gilded vases, which are identical except for the trees at the top, in a clear allusion to the *all'antica* repertoire (fig. 4).

Three pictorial cycles (in the Lady's Chamber and the two Dressing Rooms) that we believe were executed after the death of the Oratorian priest Bartolomeu Quintela are also located *in situ* on the noble floor. In what was once the Lady's Chamber, in the turreted body on the southwest side, we can see *The Rape of Europa*, derived from Ovid's *Metamorphoses* (Book II, 860-875). The central theme of the painting features a female figure, Europa, sitting on the back of Jupiter metamorphosed into a bull; the artist involved added a winged child figure (an iconographic element not described in the *Metamorphoses*), who carries a torch and garland of flowers, directing us to Hymenaeus, the deity who led the wedding processions (GRIMAL, 2020, 229).

The myth of the *Rape of Europa* describes the trickery devised by Jupiter – which enabled him to divert the attention of his wife Juno – in order to consummate his passion for Europa, the young daughter of King Agenor. But what led the artist to depict a theme that is considered an act of deception? Well, everything points to a complex love affair between Joaquim Pedro Quintela and Maria Joaquina Xavier de Saldanha (1774–1805), the (unacknowledged) granddaughter of Pedro Henrique de Bragança (1718–1761; 1st Duke of Lafões), with an age difference of twenty-six years. Although the marriage only took place in November 1801, their acquaintance may have been generated much earlier, as they had a first natural daughter, Maria Gertrudes Quintela (future 4th Countess of Cunha), who was born in 1797 (SILVESTRE, 2012, 14-16). Therefore, there may have been a lengthy process of courting of the young Maria Joaquina de Saldanha, who came of age in 1792, and for whom Joaquim Pedro Quintela certainly had a long-standing passion. It is therefore probable that the pictorial cycle of the Lady's Chamber was commissioned after this date.

This painting has the peculiarity that the thread of the sandals of the main female character is very characteristic of French Baroque painting, as can be seen in the *Rape(s) of Europe*, by Simon Vouet (1590–1649)¹², and by Noël Nicolas Coypel (1690-1734)¹³, indicating that the artist involved would have been familiar with the work of these artists (fig. 5).

12 Simon Vouet, *The Rape of Europa*, c.1640. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, inv. no. 428.

13 Noël Nicolas Coypel, *The Rape of Europa*, 1727. Philadelphia Museum of Art, inv. no. 1978-160-1.



Figure 4 - Unknown author, *God the Father surrounded by heavenly Angels*, c. 1785, Palácio das Laranjeiras, former Oratory, photography by José Vicente, 2023.

In the ceiling painting cycle of the Palace of Laranjeiras, the series dedicated to themes of abundance and fertility in the old Dressing Rooms, also located on the noble floor (to the southwest) and facing the main terrace, is particularly noteworthy. In the 1st Dressing Room, there is a theme dedicated to Flora, the Roman goddess of flowers, who enjoyed eternal spring in a garden of countless flowers and fruits (CARR-GOMM, 2004, 96); while in the 2nd Dressing Room, located next to the previous one, there is the female figure of Abundance with a cornucopia filled with fruit, surrounded by pears, pomegranates and a child figure. The pear is generally associated with the goddess Venus, as its enlarged shape at the bottom evokes the female womb (IMPELLUSO, 2003, 154), while the pomegranate evokes prosperity and fertility (IMPELLUSO, 2003, 145). Thus, both paintings express themes directly related to female fertility, certainly that of Maria Joaquina de Saldanha, and were probably executed between 1796 and 1797. It is possible to recognize that both paintings were done by the same artist, who had started at the school of Cyrillo Volkmar Machado (figs. 6 and 7).

Finally, we would like to make a note of what can be considered the last campaign of ceiling paintings in the Palace of Laranjeiras under the patronage of Joaquim Pedro Quintela, already considered the richest merchant in Europe at the time (PERMONT, 2008, 42). In 1816, António José Faustino Botelho was commissioned to do a pictorial cycle for the old Dining Room, corroborated by the existence of a drawing by Cyrillo Volkmar Machado, dated and captioned, which depicts the *Triumph of Bacchus*¹⁴ (fig. 8). As far as António Faustino Botelho is concerned, it was found that he was a disciple of his father, Felisberto António Botelho (b. 1760), one of the most proactive artists of the last quarter of the 18th century (MACHADO, 1823, 138–139). It is presumable that the *Triumph of Bacchus* was located in the hall where today there is a modern ceiling painting of an eagle surrounded by plant elements, as the medallions (the lunettes or “earrings” referred to by Cyrillo) flanking it show hunting scenes and boys playing, as described in the Cyrillian drawing: “(...) it was executed by José Faustino Botelho, who also made the lunettes with earrings of boys after my designs” (figs. 9 and 9a).

The interventions of Joaquim Pedro Quintela (2nd Baron of Quintela and 1st Earl of Farrobo) in the first half of the 19th century

After the death of Joaquim Pedro Quintela, 1st Baron of Quintela, his son and heir Joaquim Pedro Quintela¹⁵ (1801–1869), 2nd Baron of Quintela and 1st Earl of Farrobo (1833), commissioned works of improvement of the palace (ELIAS & CABEÇAS, 2023, 28), including the ceiling paintings, significantly changing the functions of some rooms. Therefore, the pictorial cycles located in the former 2nd Antechamber and Boudoir (northeast-facing) may correspond to an adaptation of these spaces

¹⁴ This drawing is located in the Quintela Farrobo Archive and bears the following caption: “For the ceiling of the Quintela Dining House in Laranjeiras in 1816: it was executed by José Faustino Botelho, who also made the lunettes with boys’ earrings from my drawings”.

¹⁵ On this figure, see SILVESTRE, 2012, 84–89.



Figure 5 - Unknown author, *The Rape of Europa*, c. 1792-1793, Palácio das Laranjeiras, former Chamber of the Lady, photography by José Vicente, 2023.

into bedrooms or living rooms for the various children of Joaquim Pedro Quintela and D. Mariana Carlota Lodi (1798–1867), as suggested by the themes represented. As far as the ceiling paintings in the Stairway Hall and the Great Hall are concerned, the original pictorial content from the last quarter of the 18th century has been altered, as will be seen below.

It was not possible to determine a precise time frame for the ceiling paintings in the former 2nd Antechamber and Boudoir. However, it is likely that they were done in the first half of the 19th century, perhaps from the 1820s onwards, a date that corresponds not only to the birth of the couple's first children but also to the inauguration of the first Theatre of Farrobo (located in front of the palace), where parties and opera plays were held (ELIAS & CABEÇAS, 2023, 28). This eventually led to changes in the functional aspects of the palace, which became a family space restricted to the intimate circle of the Quintela-Farrobo family, being that, considering the “sweetness” of the depicted themes, these two rooms may have been converted in bedrooms for the children.

As far as the artists involved are concerned, they are not the same, although we can recognize a certain conceptual cohesion: both paintings are set in picturesque scenes that hark back to eighteenth-century French genre painting, especially popularized by the pastoral scenes of François Boucher (1703–1770), albeit with a compositional clarity more suited to their medium. The painting reveals an adherence to neoclassical principles, also echoing, in the characterization of the figures¹⁶, the historicist compositions of the painter Vieira Portuense (1765–1805), namely *The Flight of Margaret of Anjou* (1798) and *D. Filipa de Vilhena knighting her sons* (1801)¹⁷.

The pictorial composition of the ancient 2nd Antechamber shows a young woman in a deep sleep, while two children are having fun; one of them is blowing a soap bubble, an element frequently used in 17th-century *Vanitas* and which traditionally conveys the fragility and transitory nature of human life, being the origin of the expression *Homo bulla est* (“Man is a bubble”; HALL, 1974, 54). However, rather than an exhortation against frivolous pleasures, this composition suggests an appreciation for one of the greatest earthly delights: Love, which is allegorically represented in the two doves sharing a kiss. The timelessness of this sentiment is conveyed not only by the female statue, who is gazing tenderly at the children scene but also by the decorative stuccoes, which depict doves in the nest and feeding their young, also referring to the passage of time and the renewal of life (fig. 10).

In the former Boudoir – of smaller proportions – a couple is depicted at the edge of a tank full of water. The young man, absorbed in the object of his affection, places a flower in the female figure's hair, while she introspectively looks at her reflection. This concept is taken from the myth of Narcissus (Ovid's *Metamorphoses*), a frivolous young man who fell in love with his own reflection in Echo's pond, to the point where he died enraptured by his own reflection in the river (GRIMAL, 2020, 322-323). In this

¹⁶ In this regard, is worth noting the use of the gorget by child figures, a garment that was worn in Western Europe between the 16th and 17th centuries, mainly by royal elites and the great nobility.

¹⁷ Vieira Portuense, *The Flight of Margaret of Anjou*, c. 1798. Porto City Council - Soares dos Reis National Museum, inv. no. 23 Pin CMP/MNSR. The work *D. Filipa de Vilhena knighting her sons* was destroyed by fire in 2007.



Figure 6 - Unknown author, *Flora*, c. 1796-1797, Palácio das Laranjeiras, former 1st Dressing Room, photography by José Vicente, 2033.



Figure 7 - Unknown author, *Allegory of Female Fertility*, c. 1796-1797, Palácio das Laranjeiras, former 2nd Dressing Room, photography by José Vicente, 2023



Figure 8 - Cyrillo Volkmar Machado, *Triumph of Bacchus*, 1816. Quintela Farrobo Archive, drawing, Lisbon.



Figure 9 and 9a - Painting by Ant3nio Jos3 Faustino Botelho, created based on drawings by Cyrillo Vollmar Machado, *Hunting and Playing Scenes*, 1816, Pal3cio das Laranjeiras, former Dining Room, photography by Jos3 Vicente, 2023.



Figure 10 - Unknown author, *Allegory of Love*, c. 1820-1825, Palácio das Laranjeiras, former 2nd Antechamber, photography by José Vicente, 2023.



Figure 11 - Unknown author, *Insights*, c. 1820-1825, Palácio das Laranjeiras, former Dressing Room, photography by José Vicente, 2023.

case, the main character seems aware and accepts the ephemerality of this small pleasure experienced alongside her beloved, contrasting with the imposing oak tree, with an anthropomorphic face of an old man, under which they rest, and whose antiquity and wisdom surpasses their existence (fig. 11).

While the artists of the former 2nd Antechamber and Boudoir are unknown, the themes of the Stairway Hall and the Great Hall were created by António Manuel da Fonseca, a neoclassically trained artist whose stay in Rome (between 1826 and 1834) was precisely financed by Joaquim Pedro Quintela¹⁸.

The author himself confirms this, explaining that at the Palace of Laranjeiras, he executed the works “(...) Love conducting Psyche to the presence of the gods; oil painting of larger than life figures” and “Apotheosis of Psyche; oil painting of natural figures (...)” (BACL, *Biografia artística do pintor António Manuel da Fonseca*, Azul 987, f. 7v). These themes are inspired by one of the many stories contained in the work *Metamorphoses* or *The Golden Ass*, written in the 2nd century AD by Lucius Apuleius: the love story between Cupid and Psyche. The narrative is about a young mortal woman, Psyche, whose beauty is envied by Venus, to the point where she asks Cupid to punish her by making her fall in love with the worst of men. However, dazzled by Psyche’s beauty, Cupid ended up marrying her, but without letting her know his true identity. When she finally carries out a plan to see him, against his wishes, he abandons her, and Psyche is forced to wander the world in search of him, while being mercilessly pursued by Venus, who subjects her to impossible challenges and punishments to keep her away from her beloved. In the end, at Cupid’s request, Jupiter makes Psyche immortal, so that their marriage can be approved among the Olympian gods¹⁹ (Fig. 12).

The ceiling painting of the Stairway Hall²⁰ tells the story of the happy ending between the two, in which Cupid is seen pointing to the sky, where the gods of Olympus are waiting for Psyche to arrive. The goddess Psyche is identified by the small butterfly that rests on the tip of her finger: the Greek word psyche (Ψυχή) means butterfly, but also soul, and in popular myths this insect was considered a symbol of the soul or free spirit after death (GRIMAL, 2020, 399–440).

As far as the meaning behind its conception is concerned, it is worth highlighting the parallel between the story of Cupid and Psyche and the intricate events that took place between Joaquim Pedro de Quintela and Mariana Carlota Lodi, because just like the mythological characters, their union was met with fierce opposition from his relatives, who considered it undesirable for the young man to marry a commoner, the daughter of the director of the Teatro de São Carlos, Francisco António Lodi (b. 1750). The wedding, which took place in May 1819, was only possible due to the “(...) express

18 On his return to Lisbon, António Manuel da Fonseca was appointed honorary painter to Queen Maria II (1819–1853), and professor of Historical Painting at the newly founded Lisbon Academy of Fine Arts (1836), where he would develop a long and prolific career (Cf. FRANÇA, 1990, Vol. 1, 251).

19 Over the centuries, this story has had a very expressive reception across the different arts, given the countless possibilities of interpretation and thematic richness, (Cf. MAY & HARRISON, 2020).

20 According to Norberto de Araújo, this painting was restored at the end of the 19th century (ARAÚJO, 1946, 53). In fact, several ceilings show more or less obvious signs of repainting, presumably carried out by the owners who occupied the building after the Earl of Farrobo’s family.

license of His Majesty” (ANTT, Parish of Encarnação, Marriage register book, Book 18, f. 49) (just as Jupiter granted Cupid the same concession) and took place in the church of the Recolhimento de Nossa Senhora da Encarnação e Carmo de Rilhafoles, where Mariana Lodi, who was pregnant at the time, was cloistered (SILVESTRE, 2012, 17-18).

At the bottom of the composition, António Manuel da Fonseca included a representation of the Laranjeiras Theatre, renovated between 1842 and 1843 according to the architectural design of Fortunato Lodi (1805–1883). The inclusion of this iconographic detail reveals not only that this work was carried out following the reopening of the theatre, but also seems to convey a message about the importance of promoting culture in Portugal, highlighting Joaquim Pedro Quintela’s decisive role in promoting the arts, particularly musical arts. The patronage he undertook at various times in his life can be seen not only as a means of achieving immortality but also as a commitment of honour and service to the nation, as suggested by the reproduction of Portugal’s coat of arms in the painting.

As far as the *Apotheosis of Psyche* is concerned, it replaced Cyrillo’s painting in the palace’s Great Hall, which still existed in 1845, as previously mentioned. It could therefore be a little later than the first, which would help explain the pictorial differences between the two. The painting falls within neoclassical parameters, with echoes of the work of the Bolognese artist Pelagio Palagi (1775-1860)²¹, and represents the deification of Psyche and her marriage to Cupid. Next to her beloved, Psyche occupies the centre of the composition holding a cup of ambrosia, the drink of the Olympian gods that enabled and preserved immortality; on her left is Jupiter, who blesses their union. In addition to these characters, there are other deities: Ceres and Juno – who in Apuleius’ narrative intervene on behalf of Psyche – the three Horae, Mercury, Bacchus, Apollo, and Venus, the latter without her usual attributes, but identifiable by her importance in the narrative. To the right of the composition, and partially hidden, is Hercules, who, despite not being mentioned in the literary source, was included because of the similarities between his narrative and Psyche’s. After all, they both went through a series of labours which, against all odds, they managed to overcome. Lastly, it’s worth noting the way in which Venus looks complicitly at the observer, also challenging them to try, through their deeds, to achieve immortality: *Apotheosis of Psyche* mirrors the social function of the space, where the cultural and political elites of the time met, a kind of Olympus where decisions were made that could (or could not) interfere with Portugal’s destiny (fig. 13).

21 Filippo Pelagio Palagi, *Betrothal of Cupid and Psyche*, ca. 1808. Detroit Institute of Arts, Founders Society Purchase, Benson and Edith Ford Fund and Henry Ford II Fund, 78.10.



Figure 12 - António Manuel da Fonseca, *Love leading Psyche to the presence of the gods*, c. 1843, Palácio das Laranjeiras, Casa da Escadaria, photography by José Vicente, 2023.



Figure 13 - António Manuel da Fonseca, *Apotheosis of Psyche*, c. 1845-1855, Palácio das Laranjeiras, former Casa Grande, photography by José Vicente, 2023.

The Era of “Mister Million”, Henri Burnay

After the death of the Count of Farrobo (1869), the Palace of Laranjeiras witnessed the presence of several owners: the Duke of Abrantes y Liñares (1868–1809), who bought the palace in 1874 and undertook extensive repair work on several of the property’s structures (*La Correspondencia de Espana*, c. 1875–1876)²² the commander José Pereira Soares (c. 1828–1899), who bought it in 1877, and finally the businessman and industrialist Henri Burnay (1838–1909), a notable collector of works of art²³, who managed to buy the Laranjeiras “enterprise” at an auction held on June 30, 1903 (ELIAS & CABEÇAS, 2023, 31). It is presumable that of this emblematic trio, only Henri Burnay – and his wife, Amélia de Carvalho Burnay (1865–1932) –, a renowned painting enthusiast, hired artists to create new pictorial cycles on the ceilings of this palace, just as he had notably done in the interiors of his palace in Junqueira in the last quarter of the 19th century. Thus, the works found in the former Lord’s Chamber and the Oratory on the bottom floor correspond to this period, as they display a modernity that distinguishes them from those analysed so far.

In the Lord’s Chamber, located in the room corresponding to the left turreted body, facing southwest, where the Quintelas’ quarters once were, and which must have had similar functions during the period in which the Burnay family inhabited, the theme of *Pan and Syrinx* is shown, with a watercolour effect and a chromatic vivacity that is characteristic of late 19th and early 20th century painting. In addition, the image of Syrinx and her flowing blonde hair is reminiscent of a painting by Thomas Francis Dicksee (1819–1895),²⁴ an English artist influenced by the Pre-Raphaelite aesthetic.²⁵ However, despite the air of modernity given to the painting, a classical canon remains.

The myth of Pan and Syrinx is described in Ovid’s *Metamorphoses* (Book I, 689–721) and describes the passion of the satyr Pan who mercilessly pursues the nymph. At the moment when she finds herself with no escape on the banks of the river Ladon, Syrinx begs her sisters, the river nymphs, to help her escape by turning her into the reeds that grew by the water’s edge. Hearing the sound created by the wind passing through the reeds, Pan cut some of them down and turned them into a musical wind instrument – the so-called *Pan’s Flute*, also represented in the stuccoes surrounding the composition. However, there is a compositional component that contradicts the usual iconography associated with

22 “The complete repair of the magnificent greenhouses, the formation of new gardens, the acquisition of innumerable plants and the repair of the deteriorated fountains and lakes, give that rich position a brilliant appearance that it lacked for many years”.

23 In 1934, a large part of Henri Burnay’s art collection was sold at auction. Cf. *Catalogue of the paintings, objets d’art, porcelain and furniture that belonged to the 1st Counts of Burnay and were auctioned at the Junqueira Palace in 1934*, Lisbon, Of. Gráfica, 1934. This catalog was compiled for the event of the auction, in which notable pieces are described, many of which are now part of Portuguese government collections, (Cf. VAIRO, Giulia Rossi – *Breve introdução ao catálogo das obras de arte*, Apud Matos, 2003, 79).

24 Thomas Francis Dicksee, Miranda, 1895. Work sold at auction by Sotheby’s in 2012.

25 An artistic movement founded in England (1848) by William Hunt (1827–1910), Dante Gabriel Rossetti (1828–1882) and John Everett Millais (1829–1896).

the narrative of this mythological pair: on a sensual note, the satyr Pan embraces Syrinx, instead of the reeds (fig. 14).

On the northwest facade facing the road of Laranjeiras, there is a longitudinally arranged room, adapted for the Burnay family's Oratory, which has some peculiarities: the division of the ceiling painting into two parts, in a very original effect, and the signature of Emilio Ordoñez (E. Ordoñez) in the bottom right corner. This unknown Spanish artist was involved in several decorative campaigns during this period: in the theatre of the Junqueira Palace (MATOS, 2003, 43); in the decorative paintings of the Sotto Mayor Palace (Lisbon)²⁶, done in 1906; in the painting of one of the ceilings of the Contreiras Palace²⁷, and in the Noble House of Lázaro Leitão Aranha (BONIFÁCIO, 2023, 46-47). As far as dating the painting under analysis is concerned, it is possible that it was executed around 1922, the year in which a private Oratory Brief was issued in favour of Maria Amélia de Carvalho Burnay (AHPL, Liv. 48 (UI 273), f. 249v (document dated 20-04-1922))²⁸, who had been widowed thirteen years earlier.

The artist Emilio Ordoñez took advantage of the dual space of the room to build in one of the sections a sky decorated with four doves, two of which are flying freely, and two of which are perched on the frame of the painting, in a probable allusion to earthly and spiritual love. In the second section of the room, in a *trompe l'oeil* effect, he created an angelic figure with long blond hair and butterfly wings – recalling the aforementioned symbolic link between this insect and the soul – while carrying a cross over the shoulder, which could be an allegory for faith in the immortality of the soul. This is an allegory of hope that reflects the reunion of two souls, perhaps those of Henri Burnay and Maria Amélia, in a time of eternity (figs. 15 and 15a).

26 Lisbon's new buildings. The Sotto Maior Palace, (*Ilustração Portuguesa*, 3, 1906, 91).

27 VALE & FERREIRA (2012). Contreiras Palace. *Information System for Architectural Heritage*.

28 We would like to thank Dr. Rui Mendes for sharing this information.

Final considerations

The pictorial cycles of the Palace of Laranjeiras are authentic artistic testimonies of the “politics of taste”, and also provide diverse and renewed readings from the centuries in which they were executed. By analysing them, it is possible to see the degree to which the artists and commissioners adhered to the various artistic movements that took place in Europe and were later transferred to Portugal, from the Roman Baroque of Cyrillo, through the Roman Neoclassicism of António Manuel da Fonseca to the more “modern” style revealed in the paintings of Emilio Ordoñez and in *Pan and Syrinx*. The narratives expressed in the various cycles that have been briefly analysed transport us to a universe of intimate details, allowing us to get to know a little more about the two families that transformed the palace into a dwelling place of the gods. Thus, accounts of love and friendship have also been recovered, highlighting the female intervention in the themes that are revealed, something that is continually relegated to the background.

The “Quintelas” and the Burnays, despite never having crossed paths on the transitory stage of life, ended up meeting and interfering in Portugal’s economic, political and cultural spheres.



Figure 14 - Unknown author, *Pan and Syrinx*, c. 1903-1909, Palácio das Laranjeiras, Chamber of the Lord, photography by José Vicente, 2023.



Figure 15 and 15a - Emilio Ordoñez, *Allegory to the Christian Soul*, c. 1922, Palácio das Laranjeiras, Private Oratory, photography by José Vicente, 2023.





CHAPTER V

THE QUINTELA-FARROBO PALACE ON RUA DO ALECRIM: ARCHITECTURE AND URBANISM

Margarida Elias
(IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)

Raquel Henriques da Silva
(IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)

The Quintela Palace, on Rua do Alecrim (fig. 1), is part of the fabric of the city of Lisbon, with the Largo do Barão de Quintela in front of it, which gives it comfortable and scenographic access (SILVA, 1997, 94). To the north, it is adjacent to the Church of Nossa Senhora da Encarnação; to the south, it is bordered by two income buildings, originally also belonging to the Baron of Quintela.

On June 2, 1777, the lands where the Palace was built were purchased by Luís Rebelo Quintela (d. 1782), Judge of the Deeds of the Crown and Treasury of the Casa da Suplicação and Appeals Judge of the same court, which he acquired from the Brotherhood of the Sacrament, from the parish of Encarnação, the land that occupies the 1st, 2nd and part of the 3rd property on Rua do Alecrim, as well as the part of Cordoaria Nova and the Stables of Casa Real located inside the Fernandine Wall, up to Rua do Dinheiro (now António Maria Cardoso), which contained the ruins of the former Palace of the Counts of Vimioso and Marquises of Valença, which had been affected by a fire in 1726 and later hit by the 1755 earthquake (SILVA, 1997, 87; GANDRA, 2014, 13; GONÇALVES, 2012, 36).

However, the construction did not proceed immediately, namely because it was necessary to wait for the Public Works Department to clear the land (SILVA, 1997, 87). Adding to the delay, the acquisition was made shortly after the ascension to the throne of Queen Maria I (1734-1816), which implied a reform of the public services. Finally, with the death of Luís Rebelo Quintela (1782), the land was inherited by his nephew Joaquim Pedro Quintela (1748-1817), the future 1st Baron of Quintela (1805), who was responsible for its construction. In November 1787, the Palace was already partly completed, when it was visited by William Beckford:

“Our devotions finished we rambled on foot through several streets and alleys and went to see an enormous house which Quintela the merchant is building. An old snuffling servant lighted us up a staircase large enough for a town hall or a theatre (...). It was almost too dark to distinguish the doors from the windows. Most of the apartments are of an extraordinary height. I should imagine one of the halls, an awkward-shaped narrow octagon, cannot have less than forty feet <of height>” (BECKFORD, 1954, 256).



Figure 1 - Quintela Palace, Rua do Alecrim, Lisbon, photograph by Horácio Novais, (Calouste Gulbenkian Foundation Art Library, quota CFT164.55875).

As the historian Inês Gonçalves observed, the fact that the house was without lighting and the visit was led by a maid suggests that the work was not yet finished, although it is likely that the paintings and decorative plasterwork date from 1786-1787. Furthermore, Beckford referred to a “house which Quintela the merchant is building”, which indicates that the construction is not finished (cf. BECKFORD, 1954, 256). In the *Livros da Décima da Cidade* (*Books of the Taxes of the City*), in the Parish of Encarnação, the first reference to the property is from 1788, where it appears with no. 2, yielding 200\$000 réis. It is, therefore, plausible that the works ended in 1789, given that in the same *Books*, in that year, the valuation of the property doubled (400\$000 réis), and this valuation was maintained until 1806 (GONÇALVES, 2012, 37-38).

However, the issue of the Palace’s authorship is a complex one. After the Earthquake, within the action of *Casa do Risco das Obras Públicas* (*House of Draw and Public Works*), and according to the *Cartulário Pombalino* (*Pombaline Cartulary*), different models were designed for certain areas of Lisbon, including Chiado. In this sense, the *Prospecto geral da Rua das Duas Igrejas da parte do Poente*¹ (*General prospectus of Rua das Duas Igrejas on the west side, today Rua do Alecrim*). According to this design, two-storey houses with a mansard were proposed, showing greater care at the level of the main floor, with bay windows crowned by a projecting cornice, in that they come close to single-family houses and even palatial matrixes, such as the Palace Quintela. These prospectuses are from a second phase of *Casa do Risco*, when it was led by the architect Reinaldo Manuel (1731-1791), and later by Manuel Caetano de Sousa (GONÇALVES, 2012, 21).

On the other hand, simultaneously with the Quintela Palace, the Laranjeiras Palace was being built, which Cirilo Volkmar Machado (1748-1823) says was designed by Father Bartolomeu de Quintela (d. 1785)², member of the Congregation of the Oratory and uncle of Joaquim Pedro Quintela. It is, for that reason, one of the names suggested for the project for the Quintela Palace, but this hypothesis seems inconsistent, either due to the greater design erudition evident in the Palace on Rua do Alecrim, or due to the fact that it was built entirely from scratch. Other names have been indicated, including Reinaldo Manuel and José Manuel Carvalho Negreiros (1752-1815). It was also suggested, which seems plausible to us, a double authorship, where the noble facade would be designed by an architect from *Casa do Risco* (Reinaldo Manuel or another) and the façade facing the garden assumed by Father Bartolomeu Quintela (SILVA, 1997, 90-91)³.

1 Available online at the website of Arquivo Municipal de Lisboa (*Lisbon Municipal Archive*), <https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/Documento.aspx?DocumentoID=353340&AplicacaoID=1&List=T>.

2 The subject of the biography of this Oratorian Father is dealt with in the chapter on the history of the Laranjeiras Palace.

3 The historian José Monterroso Teixeira brings a different approach, saying that the architecture of the Palace “seems to result from a juxtaposition with late signs that justify its conception by someone without solid academic training (...) but the wall and the portal, which develop in parallel to the António Maria Cardoso Street, and the body that encloses the garden to the south, seem to have his [José da Costa e Silva (1747-1819)] design watermark”, (Cf. TEIXEIRA, 2012, 53). Without neglecting this hypothesis, we believe that if this architect had collaborated in the design of the Palace, it would have been in an informal way, since this architect described his works in the documents that he sold to the Rio de Janeiro National Library, not mentioning this Palace. Cf. SILVA, 1997, 89.

Corroborating this conjecture is the fact that the garden facade has the rustic character of a summer pavilion, with some similarities with the facade of Laranjeiras facing the garden. Among other factors, there are the oval windows on the attic floor (in a Baroque touch), which in Alecrim Street only appear on this rear facade, while in Laranjeiras surround the entire building (cf. GONÇALVES, 2012, 54). That said, it is important to note that Father Bartolomeu died in 1785, before the Quintela Palace was completed, which makes it even more likely that his follow-up to this work was sparse and, at most, only in an initial phase. Although the connection to *Casa do Risco* may be significant, the name of José Manuel de Carvalho e Negreiros should not be overlooked, as his theories on the architecture of noble houses⁴ suit the internal organization of the Quintela Palace (cf. GONÇALVES, 2012, 76-80).

Returning to the history of the Quintela Palace, one of the factors that will enhance it will be the acquisition, in 1788, by Joaquim Pedro Quintela, of the land in front of the property, “facing Rua das Duas Igrejas and in the background by Travessa de S. José to Rua das Flores” (SILVA, 1997, 88). By agreement with the neighbouring landowners, it was decided that there would be no construction in this space, leaving it as a square (cf. SILVA, 2014, 110). When the deed establishing the bond of the Morgado de Farrobo was carried out, in 1801 (fig. 2), in the demarcation act carried out on March 3, it can be read: “with the Noble Houses, first and second contiguous Property remaining on the inside of this Plan, *Pateo* Haystacks, stable Garden with its waterfall, and two lakes with native water (...) and in front of the Noble Houses, between the streets of Alecrim, and Flores there is a Square, belonging to the same Owner, which not only ends in the mentioned two streets, but in the Properties of the North part, and South (...)” (ANTT, *Tombo do Morgado do Farrobo*, Tomo IV, fls. 675 v e 676). On the map of Lisbon by Duarte Fava, dated 1807, this square already appears with the name Quintela Square (FAVA, 1833).

From the 19th century, the history of the Palace is related to the history of Portuguese political history, namely in 1807-1808, during the first French invasion, as General Junot (1771-1813) established his Headquarters there, as well as his official residence (ARAÚJO, 1950, 44; GANDRA, 2014, 17). In 1817, on October 1, Joaquim Pedro Quintela died, bequeathing to his son, 2nd Baron of Quintela, the Palace and other contiguous properties. In 1822, the 2nd Baron (future Count of Farrobo) undertook a campaign to redecorate and artistically enrich the Palace, requesting the services of the architect João Baptista Hildebrath, the plasterer Félix Salla, and the painter António Manuel da Fonseca (1796- 1890) (ARAÚJO, 1950, 44). Involved in the Liberal Struggles, taking sides with King Pedro IV, after the Civil War, a ball was offered in this Palace “to D. Pedro IV and the officers of the triumphant army, soon after his entry into Lisbon in 1833” (TINOP, 1898, 97). Years later, in 1869, already very impoverished due to a legal dispute, the Count of Farrobo died “in the Chinese room, in his palace on Rua do Alecrim, in the same room where he had received and feasted the ministers of the soldier-king” (TINOP, 1898, 116-

⁴ Cf. NEGREIROS, José Manoel de Carvalho e - *Aditamento ao livro intitulado Jornada pelo Tejo que foi ofª a S A Real o Príncipe Nosso Senhor que Deus guarde em o anno de 1792-1797*, Biblioteca Nacional de Lisboa, Códice 3758-62, fol. 90 a 94, f. 90.

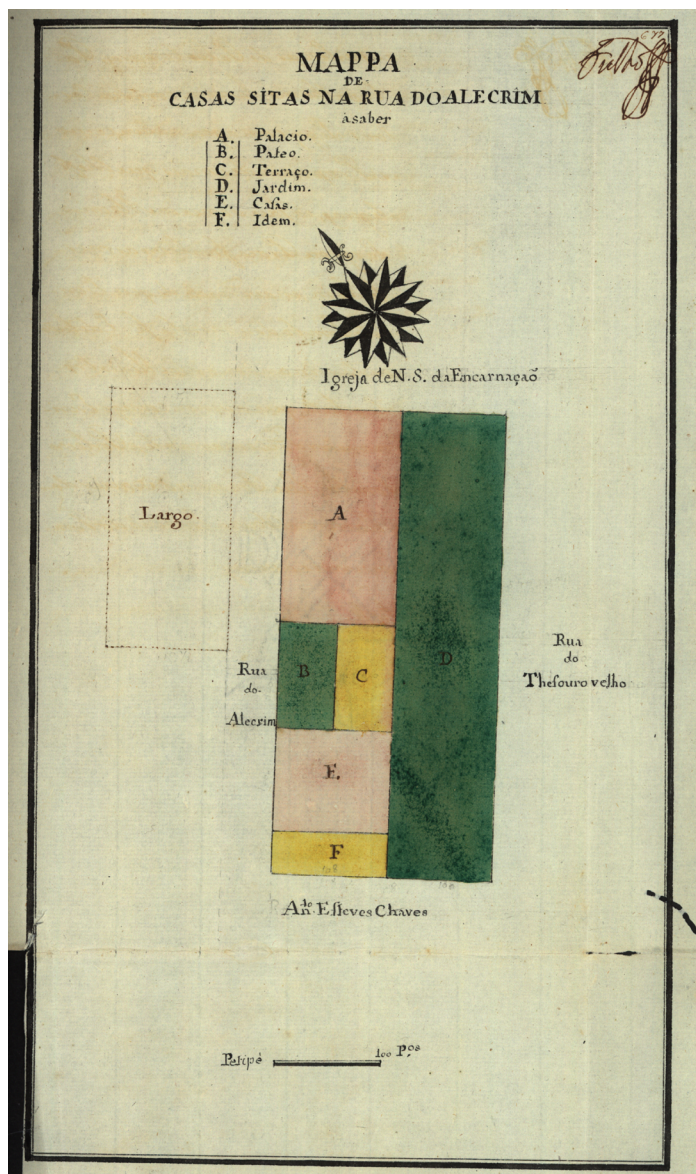


Figure 2 - Map of Houses located on Rua do Alecrim, (ANTT, Morgado do Farrobo, Tomo IV, f. 677).

117). Shortly afterwards, in a book by Daniel Guimarães, *Amateur of Fine Arts*, the Palace was named among the “most notable private palaces” in Lisbon (GUIMARÃES, 1871, 12).

In 1874, the Palace was acquired at public auction by the capitalist and commander Francisco Augusto Mendes Monteiro (1825-1890), nicknamed “Monteiro dos Milhões” (*Millions Monteiro*) (GANDRA, 2014, 31). It was during his time that the gate was built on Rua António Maria Cardoso, according to the project presented to the Lisbon City Council on April 27, 1876; as well as the opening of the oculus in the pediment of the main facade (GONÇALVES, 2012, 40-41). It was also during this period, in 1877-1878, that the painter António Manuel da Fonseca restored the paintings that he had executed in the palace. However, it was only in 1879 that the new owner took up residence in the Palace (GANDRA, 2014, 34). In 1890, the building was inherited by his son António Augusto Carvalho Monteiro (1848-1920), who kept important collections there (GANDRA, 2014, 35), later passing them on to his daughter Maria de Melo de Carvalho Monteiro. The description by Raúl Proença, in the *Guia de Portugal* (1924), dates back to this owner: “To this day, numerous works of art accumulate there, a rich collection of watches, another of butterflies, which is one of the first in the world, and a precious bookstore with a rare collection of Camonian books” (PROENÇA, 1991, 215).

In 1927, the daughter of Maria de Melo, Maria da Nazaré Monteiro de Almeida, married Sebastião José de Carvalho Daun e Lorena, 8th Marquis of Pombal (1903-1965), so the Palace passed to the House of Pombal, in the year 1929 (GANDRA, 2014, 43). In 1934, Maria da Nazaré and Sebastião José moved to Brazil, with the prime area of the Palace being leased to the Azorean capitalist Augusto Ataíde Corte-Real Soares de Albergaria (1912-1965). He promoted recovery works, namely in the sanitary installations, in the Camonian room and in the chamber adjacent to the Arab room, passing these divisions to constitute a larger hall. Simultaneously, the four stores were leased to three antique dealers and a bookbinder (GANDRA, 2014, 43; ARAÚJO, 1950, 44). In 1938, the palace was classified as a Property of Public Interest (DG, no. 66) and, in 1950, Norberto de Araújo still stated: “one of the few palaces in Lisbon that could, with relative ease, return to its original splendour” (ARAÚJO, 1950, 47)⁵.

From an architectural point of view, this Palace has four floors, spans wide for eleven?, with an intermediate floor between the ground floor and the noble floor, but which is reduced to a “small set of two rooms over the kitchen” (MENDONÇA et al., 2014). The Main Facade faces Rua do Alecrim, being divided into five panels by means of pilasters, the central one and the two extremes being the narrowest, in slightly advanced bodies, with symmetric organization, ending in a corner at the southwest side. In the central panel is the noble portal, in a full arch, with a clasp decorated with a mask, laterally garnished by fluted pilasters with capitals decorated with volutes, topped with a grating tympanum.

⁵ Between 1970 and 1997, part “of the building began to be used as premises for the IADE - Institute of Art and Decoration, very sensitive adaptations were made in the kitchen area with the introduction of false ceilings, new electrical and sanitary installations” (GONÇALVES, 2012, 41; GANDRA, 2014, 47). Simultaneously, in 1974, Maria da Nazaré Monteiro de Almeida, began to inhabit the part of the Palace not leased to IADE. After her death, the building passed to the children of the couple Daun and Lorena, due to the donation to their grandchildren, with usufruct for their son (GANDRA, 2014, 49).

Flanking the portal are two lowered arch windows, on the ground floor, and on their axis, on the first floor, two windows with a rectangular frame. Above the portal, at the level of the main floor, there is an array of three bay windows, equipped with a curved wrought iron balcony, which rests on the portal's entablature. On the top floor, in the attic, there are three small transverse rectangular windows. The central panel is crowned by a triangular pediment, pierced by an oculus, flanked by two urns with *fogaréus* (architectural ornament in the form of a flickering flame) on the axis of the pilasters.

On the ground floor, the north side panel has a door and four illuminating windows, the south panel has four shop doors. On the main floor, there are four bay windows identical to those in the central body. On the south side, there is a patio and an annex, separated from the street by a wall, where the arched portal looms, complete with a hollow tympanum and wrought iron railing, between cushioned pilasters, topped by a curved pediment, and flanked by two rectangular windows with railings (ARAÚJO, 1950, 45; MENDONÇA et al., 2014).

The rear facade, overlooking the gardens (fig. 3), on Rua António Maria Cardoso side, is close to the architectural values of villas or summer houses. It consists of three bodies, the centre one topped by a pediment torn in the centre by an oculus with a stonework frame, adorned with a stucco wreath, and flanked by acroteries on which urns are placed (GONÇALVES, 2012, 54). It presents itself as a "more intimate pavilion, somewhat Italian, with false rusticated pilasters shaping the main body, the windowsill openings acquiring a superiorly arched framing that rhythms the circle segment of the door flag, the ellipsoidal glasses of the mezzanines breaking the linearizing conformity of those on the main facade, the exterior lattice shutters that modulate the interior-exterior lighting relationship, the banal and short staircase in two divergent flights that leads to the garden" (SILVA, 1997, 92). This is a space that is markedly more human and closer to nature, as opposed to the social representation (albeit sober) proposed by the facade facing Rua do Alecrim (cf. ARAÚJO, 1950, 45; SILVA, 1997, 92; GONÇALVES, 2012, 52-53).

Entering the building through the main portal, we come across an atrium that allows access to the various spaces, namely, on the same level, the service area and the kitchen, located in the rear area. The ascent to the noble area of the Palace is made on the left side of the atrium, from where the two-storey staircase departs, which stands out for its decoration made through paintings, tempera on stucco, representing the *Labours of Hercules*. On the ceiling is an allegory, with the figure of Mercury. On the middle landing, there is a polychrome stained-glass window, with the coat of arms of the Baron of Quintela and the Count of Farrobo (a silver cross with flowers on a red field – Pereiras –, three gold bands, each with a fleur-de-lis, in a band – Rebelos)" (ARAÚJO, 1950, 46; cf. also MENDONÇA et al., 2014) (fig. 4).

Arriving at the main floor, passing the staircase, there is the *Sala Vaga* (lobby), located in the centre of the building, which is the access point for the noble rooms, next to the main facade, to the West,



Figure 3 – Garden of the Quintela Palace, Lisbon, photography by Horácio Novais, (Art Library of the Calouste Gulbenkian Foundation, quota CFT164.55876).

and the private area, to the East. Concerning the separation and consequent safeguarding of privacy spaces (cf. LEAL, 2005, 332), the lobby features a rectangular octagonal dome, crowned by a lantern (ARAÚJO, 1950, 46; MENDONÇA *et al*, 2014). This Room “impacts, first of all, due to its proportions and elevation, which will have led (...) William Beckford to refer to it disparagingly” (GONÇALVES, 2012, 61 e 70).

In addition to this room, the Roman Room stands out, “whose three windows correspond to the running balcony of the central body of the front, or Main Hall”. On it is a mural, in two large corner panels, forming an angle, representing *The Rape* and *The Intervention of the Sabine Women*, according to the work of Tito Lívio, with a simulation of tapestry, composition by António Manuel da Fonseca⁶; “six rectangular medallions, on the doorways, representing Roman scenes; an upper medallion depicting the Roman wolf with Romulus and Remus; the ceiling, in stucco in relief, with a central figure, in oil painting, representing Romulus; smaller paintings on the walls, worked in the same warm tone as the panels, representing two figures”, which are portraits of the painter Fonseca himself (signed and dated 1822) and of the architect Hildebrath, who worked with him on the major restoration of the palace (ARAÚJO, 1950, 46). Also noteworthy is the Ballroom, whose ceiling was painted by Cirilo Volkmar Machado, between 1786 and 1787, featuring the *Council of the Gods*, inspired by the work of Luís de Camões (cf. BRAGA, 2021, 218-220). Lastly, it is worth mentioning the Dining Room, facing the garden (as it also happens in Laranjeiras). On the walls and ceiling, there are paintings and stucco relief ornaments (ARAÚJO, 1950, 47; GONÇALVES, 2012, 75). We should also mention the garden with a waterfall and the access portal to the stables, which assumes neoclassical values (SILVA, 1997, 93).

According to José Sarmento de Matos, the Quintela Palace adopts a façade composition comparable to that of the Palácio dos Marqueses do Lavradio, designed in the mid-18th century by João Frederico Ludovice (1673-1752). The model defined by the Lavradio Palace corresponds to a large extent to that which was followed in the civil architecture of the time of D. Maria I (MATOS, 1989, 259). According to this paradigm, the facade is defined by two parallelepipeds at the bottom, flanking the verticality of the central one; the “axial portal between two sill bays, which are overlapped by three balcony bays, with the central one tonally decorated, and the coolly framed pediment”. The lateral bodies are organized into three floors, the lower one being utilitarian, open in joined-joint ashlarwork, the second one with sill openings and the upper one with balconies.

⁶ In describing and interpreting the works of António Manuel da Fonseca, we are grateful for the observations of Gabriel Marques.



Figure 4 – View of the staircase where you can see the stained glass window with the Quintela-Farrobo coat of arms and the ceiling with an allegory to Mercury, photography by Margarida Elias, 2021.

The Rua do Alecrim Palace as an Urban Modeler

José Sarmiento de Matos considered that the exceptionality of palace architecture can function, in the city, as an “urban modeller” (MATOS, 1997). This is what happened with the Alecrim Street Palace in its immediate surroundings, but also in the wider space that defined Chiado as the centre of Lisbon’s cultural life.

The most visible aspect of this “modelling” was the aforementioned opening of Largo do Barão de Quintela in 1788, when the Palace was just finished. For the pragmatic reason of facilitating the circulation of carriages to access the “Courtyard”, the Baron of Quintela bought the property in front of his house, thus interrupting the building front of Rua do Alecrim that, according to the city’s rebuilding rules, should be continuous. This must have been the first case of deliberate questioning of the prospect of a street that, seventy years later, would be replicated in Praça Luís de Camões, when the ruins of the Marialva Palace, caused by the earthquake, were definitively demolished. At the end of the 18th century, enjoying remarkable freedom of initiative – provided by the government of Queen Maria I – the Public Works of the City were directed by the architect Reinaldo Manuel, to whom we owe the construction of the two arches over Rua de São Paulo and the Rua Nova do Carvalho, allowing for a dynamic and scenographic articulation of the hill with the banks of the Tagus riverside. None of these notable works were foreseen in the initial prospectus of Rua do Alecrim, which makes it possible to inscribe the initiative of the Baron of Quintela in a network of increasing complexity in the reconstruction of the city.

It is also interesting to emphasize that an initiative justified by the circulation of private traffic, allowed, simultaneously, to highlight the palace as a place of contemplation, thus merging two constitutive principles of nineteenth-century urbanism: circulation and the embellishment generated by the architecture.

The ease of entering the space of Quintela Noble Houses, in a fully urban territory, was accentuated by the solution found for the access gate to the Patio and adjacent walls. The historian José Monterroso Teixeira released, for the first time, an important drawing by the architect José da Costa e Silva, dating to 1794 (TEIXEIRA, 2012, 2nd vol., 5) and also two letters that the Baron of Quintela addressed to him (TEIXEIRA, 2012, 3rd vol., 19) requesting his presence to decide the final solution for this noble gate.

What was built did not follow the design proposed by the architect⁷ but it demonstrates the owner’s commitment to enriching the rhetorical charge of his house, symbolically integrating the function into the decoration, as was typical of classical architecture.

⁷ We refer to what currently exists and is documented by photographs from the end of the 19th century. However, changes may have occurred by Quintela-Farrobo or Carvalho Monteiro. During this period, there is documentary evidence of the replacement of the noble gate at the rear of the Palace, which until then existed there.

Costa e Silva's drawing is of additional interest as it allows approaching another aspect of the modelling of urban space from the building of the Palace. The architect proposes a simple palace that, in part, complies with the *Prospecto geral da Rua das Duas Igrejas da parte do Poente* (Cartulário Pombalino, 39). This offers a succession of facades of buildings with seven or nine bays, and two floors, the first with sill windows and the second with bays, each with a straight cornice. Finally, a floor above the framed platband and attic with central openings and triangular pediments. There are also small vent windows in the basement, taking advantage of the steep slope of the street.

Regarding this prospectus, Costa e Silva proposes to follow it almost entirely but with important individual designs: the three entrances foreseen at the ground floor level give way to a single entrance centred on the facade, constituting an ennobling set with the balcony framed from the top floor. The attic also disappears, which, on another occasion, the architect would deeply criticize, designating them "dormers"⁸. In other words, Costa e Silva transformed a building into a mansion, curiously following the precepts set out by the architect Manuel da Maia⁹.

However, the Baron of Quintela decided to replace the proposed palace with two buildings registered in the *Décima da Cidade* for the first time in 1796 (GONÇALVES, 2012, 44), which do not follow the aforementioned Street Prospectus, but the model that was actually being implemented in the buildings that were being built on both sides of Rua do Alecrim, since the end of the 1780s: ground floors of stores and, when the slope of the street allows it, mezzanine floors; a noble floor with balconies and framed openings, a second floor of sill windows and, above the cymatium, a floor of general balcony¹⁰ as it was then designated, and also a fifth floor with attic (figs. 5, 6 and 7).

However, the palatial character of Quintela's first building, which follows the access courtyard to the palace's stables, maintains something of the palace that Costa e Silva proposed, with an emphasis on the lateral facade that leans over that courtyard, creating an intimate atmosphere, underlined by the decorative values that were added later, perhaps already by Carvalho Monteiro, the second owner of the Palace and annexes.

It is interesting to mention another particularity, not only in the buildings of Baron of Quintela in Rua do Alecrim, but in all its buildings: the composition of the ground floors, which demonstrate an evolution of taste, characteristically Marian. The motto must have been the very steep slope of the street, very scenographic, which increases the importance of the utilitarian entrances and mezzanine floors. Therefore, they are endowed with a complex and erudite framing, with rectangular masonry that

⁸ See, for development, SILVA, 1997, 128-129.

⁹ José-Augusto França states that, in the opinion of Manuel da Maia, "it was the portal that made the palace", (FRANÇA, 1977, 168).

¹⁰ The 4th floor above the cymatium starts to be added to the Pombaline buildings, throughout the area of the Reconstruction Plan in the 1790s. Nevertheless, in the *Livros da Décima da Cidade*, this floor does not appear referenced, the buildings being described with the store floor and two floors. On the defense and generalization of the floor over the cymatium with general balcony, see SILVA, 1997, 65-66.



Figure 5 – Buildings on Rua do Alecrim, nº 38 to 54, General view, photography by Inês Pais, 2006, (SIPA, FOTO.00808820).



Figure 6 – Buildings on Rua do Alecrim, nº 38 to 54, General view (main facade), photography by Inês Pais, 2006, (SIPA, FOTO.00808816).



Figure 7 - Buildings on Rua do Alecrim, no. 38 to 54 - Interior: atrium (South building), photography by Inês Pais, 2006, SIPA, PHOTO.00808814.

fills the wall panels and frames the gaps with a movement of expressive plasticity. And although the compositional grammar adopted is of the strictest Pombaline style – unadorned and geometric –, the result conveys an unusual animation, dynamizing the light and praising the topography. Everything leads us to believe that these exceptional projects were made by Reinaldo Manuel who, at the time, was working intensively in the Praça de São Paulo and its surroundings (SILVA, 1997, 122).

To build the large courtyard, with the stables and direct access to the garden, the Palace will once again model the urban space. To guarantee the privacy of his vast domains on Rua do Alecrim, the Baron of Quintela obtained from the Department of Public Works of the City the suppression of “Rua de S. José between the streets of Alecrim and the old one of the Treasury”, selling to the interested in the respective land, “with 209.5 palms”, by two successive deeds, on February 22 and April 2, 1791 (SILVA, 1997, 88). However, we will see later that a part of the alley still exists today.

Thus, the Baron of Quintela became one of the important owners of that expectant place in the city, from his noble house on Rua do Alecrim: the two buildings already mentioned in the contiguity of this; another border, adjacent to the properties of the Marquis of Marialva; one on Rua das Flores, turning to Rua da Horta Seca; two on Rua do Tesouro Velho and on what is now Teatros Lane; two on Rua Nova dos Mártires and Rua da Parreirinha, that is, a total of nine “house properties” (SILVA, 1997, 44). A great builder, he complained in 1798 to the “Inspeção dos Bairros” in the following terms:

“Joaquim Pedro Quintela says that being the owner of some houses in S. José Lane and that also faces Rua da Figueira in front of the Theatre of S. Carlos, it prevents the Street Service and warehouses for the rubble of the work of Julião Pera de Castro; which even leads to the destruction of the doors, which results in the tenants’ displeasure, damage to the property, lack of renters and a drop in rental prices” (SILVA, 1997, 41).

The last component of the urban modelling generated by the Palace of the Baron of Quintela transposes his investments as owner and landlord. We refer to the building of the Theatre of S. Carlos, an initiative by the Intendent Pina Manique to replace the Theatre of the Opera that King José had built next to the Royal Palace of Terreiro do Paço and that was completely destroyed by the earthquake of 1755. Designed by the architect José da Costa e Silva, the Theatre of S. Carlos was built in record time: six months, between 1792 and 1793, with the means provided by a “society of capitalists”, including the Baron of Quintela who also ceded the land for the implantation of the new equipment (SILVA, 1997, 153; 189).

We used previously developed research to highlight the urban impact of this remarkable building:

“At the outset, the land sold by Joaquim Pedro Quintela - or exchanged for a lifetime cabin since Pina Manique quickly forgot to weld beads - was not very favourable, almost crushed between the steep slope of the recent Rua Nova dos Mártires and the level, much higher of the Rua do Outeiro,

today Rua dos Duques de Bragança. Costa e Silva pragmatically resolved the issue, opening a small front square and building 'a terrace on the side of the same Rua do Outeiro, without which, because of the great difference pointed out between the two levels of the square and the street, would be in some danger in this service, which is actually the best'" ("Memória sobre o teatro de S. Carlos em Lisboa, datada de 2 de Abril de 1793" *Apud* CARVALHO, 1979,118).

Opened almost at the same time as the Largo do Barão de Quintela next to it, this outer atrium of the Theatre of S. Carlos enunciates an identical experiential appropriation of the city which, through empirical gestures, then systematically escapes the framework of Pombaline streets, introducing stops and refuges, both operative and scenographic. On the other hand, the urban arrangement proposed by Costa e Silva reinforced the very representational symbolism of the theatre, multiplying its accesses and expanding its living area, in a ritualization of circuits and encounters that, even today, makes going to the S. Carlos at a party, started and continued in the street (SILVA, 1997, 163-164).

But another access to the theatre, less scenographic and inviting, must be mentioned: Teatros Lane, which we admit to be the final section of the S. José Lane, destroyed to safeguard the Baron's private interests. Although cornered and steep, the artery connected Rua do Tesouro (today Rua António Maria Cardoso) with the entrance to the Theatre of the royal family and other dignitaries of the regime, on Rua do Outeiro, today owned by the Dukes of Bragança. Leaving through the noble back gate, the Quintela family, as later the Farrobo family, went straight down to S. Carlos.

The work carried out by Joaquim Pedro Quintela was exceptional, starting from the palace inherited from his uncle, which, upon his death, was in the initial stages of construction. The House functioned as a fruitful urban modeller, which was continued by his son with the same name who, serving the first liberal king (as his father had served the last absolutist kings) was awarded the title of Count of Farrobo.

He was responsible for renovating the interior decoration of the Palace, whose paintings by António Manuel da Fonseca constitute the most important neoclassical collection in Portugal. He was also credited with bringing life to the programming at S. Carlos and, outside the scope of this book, the final project for the Teatro de D. Maria II in Rossio Square, handed over to Fortunato Lodi, his relative, through his first wife. Thus, a fundamental axis of social and cultural life in Lisbon was generated, linking Chiado with Rossio and extending to *Passeio Público*.

In 1874, five years after the death of the Count of Farrobo, the Palace with all its belongings – including the outbuildings on Rua do Alecrim was acquired by Francisco Augusto Mendes Monteiro (1825-1890), the future builder of Quinta da Regaleira, designed by Luigi Manini. Along with several works carried out – replacement of doors, ironwork and, eventually, recovery of the main gates of the Palace (GANDRA, 2014, 31) – the new owner commissioned a new paving for the sidewalks that flank the property either along Alecrim Street, or António Maria Cardoso Street, composed "by a theory of

hexagrams, in basalt, on a white background” (GANDRA, 2014, 41) (fig. 8). On the Rua do Alecrim Street side, they advance from the sidewalk to the interior of the old Pátio das Cocheiras, forming a crosswalk and accentuating the modelling of the public space in which the successive owners of the palace were committed.

Also, on Rua do Alecrim, it is worth paying attention to a kind of tower that rises over the second building in the south contiguity of the Palace, today more difficult to scrutinize due to the complex of buildings designed by the architect Siza Vieira, on land that had belonged to the Palace of the Marquis of Valenças, prior to the earthquake and which, after 1800, remained in a state of ruin but was still leased. This beautiful turret, with rigorously framed windows, guarantees a wonderful view over the Tagus, perhaps a recreation, in the hypothesis of the scrupulous olisipographer Augusto Vieira da Silva, of “one of the towers of the Fernandine fence that ran right through here” (SILVA, 1960, vol.3, 129-130) (fig. 9).

History thus flowed through that urban shaper that was the Quintela-Farrobo Palace. The Largo do Barão de Quintela that opened in 1788 to facilitate traffic and carriages accessing the house, eventually found a new vocation. In 1903, one of the most beautiful sculptural monuments of the time was inaugurated there, by the sculptor António Teixeira Lopes, honouring Eça de Queiroz, who died in 1900. In an effective portrait, the writer holds the naked body of “Verdade” (*The Truth*) in his arms, a metaphor of “realistic literature” and of a certain project of national modernization that started in the *Ancien Régime*, had gone through monarchical Liberalism and was on its way to celebrate the Republic – elusive and ephemeral “truths” that the city shapes like a palimpsest.

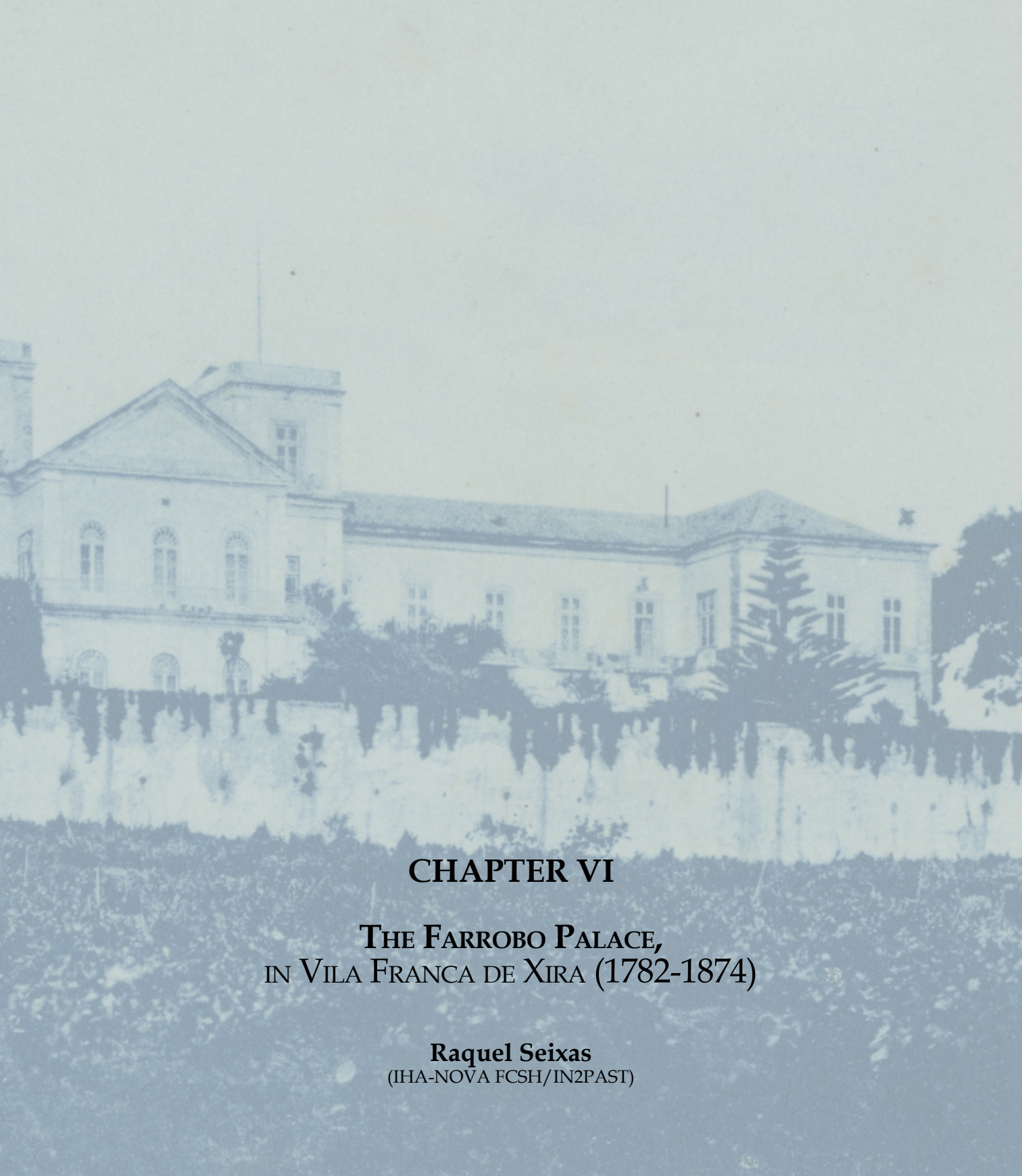


Figure 8 – View of Rua do Alecrim showing the sidewalk with hexalfas, photography by Margarida Elias, 2023.



Figure 9 – Buildings on Rua do Alecrim, nº 38 to 54, Main facades, right side and observation deck (South building), photography by Inês Pais, 2006, (SIPA, PHOTO.00808817).





CHAPTER VI

THE FARROBO PALACE, IN VILA FRANCA DE XIRA (1782-1874)

Raquel Seixas
(IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)

The Farrobo Estate: A Brief Historical Context¹

The first reference we found regarding the Farrobo Estate, in Vila Franca de Xira, dates to the year 1631 and concerns the donation of assets made by D. Vasco da Fonseca Coutinho to the religious College of Saint Augustine of Lisbon and to the Misericórdia of Lisbon (ANTT, *Colégio de Santo Agostinho de Lisboa*, Lv. 1, f. 35). According to the college's registry book, during the division of assets, the College acquired "the estate and homestead of Farrobo near Villa Franca de Chira with the obligation to give the Misericórdia of Lisbon, their heir, eight hundred thousand reis, keeping the said estate and homestead worth another eight hundred thousand reis" (*Idem*). Sixty years later, the estate began to decline, and the Augustinian religious chose to lease it to Matias da Cunha at the value of twenty-two thousand reis, as stated in the deed of June 3, 1690 (ANTT, *Colégio de Santo Agostinho de Lisboa*, Lv. 1, ff. 36v-37). After the death of the first lessee, the lands passed on to his son António da Cunha de Abreu and from him to his grandson Francisco António de Oliveira da Cunha Abreu: "the third life, which entered the term in 1772" (*Idem*). During the tenure of these lessees, the estate regained its former splendor and eventually was sold by the Augustinian religious to Joaquim Pedro Quintela (1748-1817), 1st Baron of Quintela, on July 20, 1782, for five thousand cruzados, plus a Laudemium of one hundred thousand reis (*Ibidem*). By acquiring both the beneficial and direct dominion, Joaquim Pedro Quintela secured property rights and was freed from the emphyteutic regime.

¹ The author would like to thank Rui Mesquita Mendes and Tiago Borges Lourenço for their support in the realization of this article.

When the 1st Baron of Quintela acquired the lands, the estate consisted of a two-floor house, wine cellars, a granary, and a chapel. In a 1783 description, which is included in the Morgado do Farrobo Estate Register, all the structures were arranged within a large, enclosed courtyard, accessible through two gates. All these elements indicate that the Quinta do Farrobo was primarily an estate focused on the production of wine and olive oil, comprising a set of houses intended for the residence of the lessees and another set of houses intended to support agricultural production.

In addition to this information, we have data from the tax records of Vila Franca de Xira, which informs us that the two-floor houses remained in ruins until 1786, most likely due to the damages caused by the Earthquake of 1755 (AHTC, *Livro das Décimas de Vila Franca de Xira*, DP 404 (1782), DP 407 (1783), f. 26v, DP 408 (1785), f. 23). The following year, in 1787, not only is there no mention of the ruined houses, but there is also a record of a significant increase in Joaquim Pedro Quintela's land holdings, achieved through the acquisition of numerous vineyards and olive groves within the jurisdiction of Vila Franca de Xira (AHTC, *Livro das Décimas de Vila Franca de Xira*, DP 411 (1787), f. 7v). The estate inventory, completed in 1794, acknowledges that

“Formerly, this was a much smaller plot of land than it is today; it now encompasses a much larger area, as it was expanded by the *Demarcante* with the acquisition of the aforementioned Farroubo Estate, along with many other plots of land, all of which now constitute the Farroubo Estate, dispensing with the individual names of each of these plots, and collectively adopting the name of Farroubo Estate [...]. The Estate is a unified entity composed of various properties” (ANTT, *Morgado do Farrobo*, Tombo II, ff. 63-63v).

In a highly elucidating manner, the *Measurement and Demarcation Deed of the Farrobo Estate*, conducted in 1794, classifies the houses as *noble*, served by a chapel. The categorization as a *noble house* indicates that the 1st Baron of Quintela carried out improvement works on the former *ruined houses*, imbuing them with a noble character. Let us pay attention to the description from the late 18th century included in the estate inventory

“The said Farroubo Estate consists of Noble Houses with their Chapel, and Workshops [...]. The said Estate comprises a large and noble Cellar where the Wines are stored, with four Wine Presses, a cellar for water vats, and the Caretaker's Houses [...]. The said Estate also features two noble stone gateways with iron doors serving as entrances to the said Estate, one by the road from Vila Franca de Xira; and another [...] by the road leading to Santo António, adjacent to the same houses. The said Estate is equipped with a hand operated Well for drawing water [...] and within the Estate, there are numerous terraces serving to secure the hilly terrain. The said Estate is entirely enclosed by walls [...]. The same Estate consists of three houses, which are scattered throughout the interior of the Estate” (ANTT, *Morgado do Farrobo*, Tombo II, ff. 71v-72v).

It should be noted that in the same year of 1787, the 1st Baron of Quintela was constructing his palace on Rua do Alecrim, in Chiado. As Raquel Henriques da Silva pointed out, the architectural design was his responsibility, and not that of his uncle, as was previously believed (SILVA, 1997, 197; GONÇALVES, 2012; SILVESTRE, 2012, 36-41). Naturally, the artists and architects on Rua do Alecrim also contributed to the work being carried out at the Farrobo Estate.

The architectural plan of Farrobo Estate, dating from the late 18th century and appended to the estate inventory, outlines the typological framework of the noble houses, characterized by the typical “U”-shaped configuration, a feature commonly found in noble and manorial buildings since the 17th century (fig. 1). Access to the house was via a single-flight staircase, centrally located within the house and the courtyard in front of it. In the northwest, aligned with the property wall, there was a rectangular-shaped chapel.

Several years after the completion of the improvement works, roughly between 1786 and 1787, Joaquim Pedro Quintela obtained a license for the establishment of the *Morgado* (entailed estate) in the decree of June 18th, 1796, with the deed being executed on August 13rd, 1801, and official institution in 1802 (SILVESTRE, 2012, 23). The Quintela *Morgado* included various properties located in Ribatejo, the Setúbal Peninsula, and Estremadura. In a highly elucidating manner, the Farrobo Estate was chosen as the head of the *Morgado* and gave its name to the entail itself. Note that Vila Franca de Xira was close to Lisbon and already had a long tradition of estates and palaces simultaneously devoted to agriculture and the recreation of their owners, including: Quinta de Nossa Senhora da Piedade, belonging to the Counts of Vila Nova de Portimão, Quinta do Sobralinho, owned by the Counts of Vila Flor, and Quinta da Flamengo, belonging to the Counts of Vale-de-Reys.

On October 1st, 1817, after the death of Joaquim Pedro Quintela, 1st Baron of Quintela, his son Joaquim Pedro Quintela, 2nd Baron of Quintela and 1st Count of Farrobo from October 1833 onwards (ANTT, *Autos de justificação de nobreza do Conde de Farrobo, Feitos Findos, Justificações de nobreza*, mç. 8, n^o 16, f. 4v), took over the management of the family's affairs. It was under his patronage that new works were carried out on the former *noble houses* of the Farrobo Estate, which were replaced by the nineteenth-century palace, of which only the ruins of the outer walls remain.

On September 24, 1869, with the death of the 1st Count of Farrobo, his widow, D. Marie Madeleine Pignault, Countess of Farrobo, succeeded him as head of the household and administrator of the assets. As is well known, the family was facing serious financial problems at this time, and to address them, the widow put a considerable part of her estate up for sale, including the Farrobo Palace, which was auctioned on September 22, 1871 (*Diário do Governo*, september 23rd 1871). As it was not sold, it was put up for auction again in 1874, and at that time it was acquired by the Count of Torre Novaes, of Spanish origin (MACEDO, 1992, 160). Once again, due to financial reasons, it went up for auction in 1890 and was acquired for 12 *contos* by

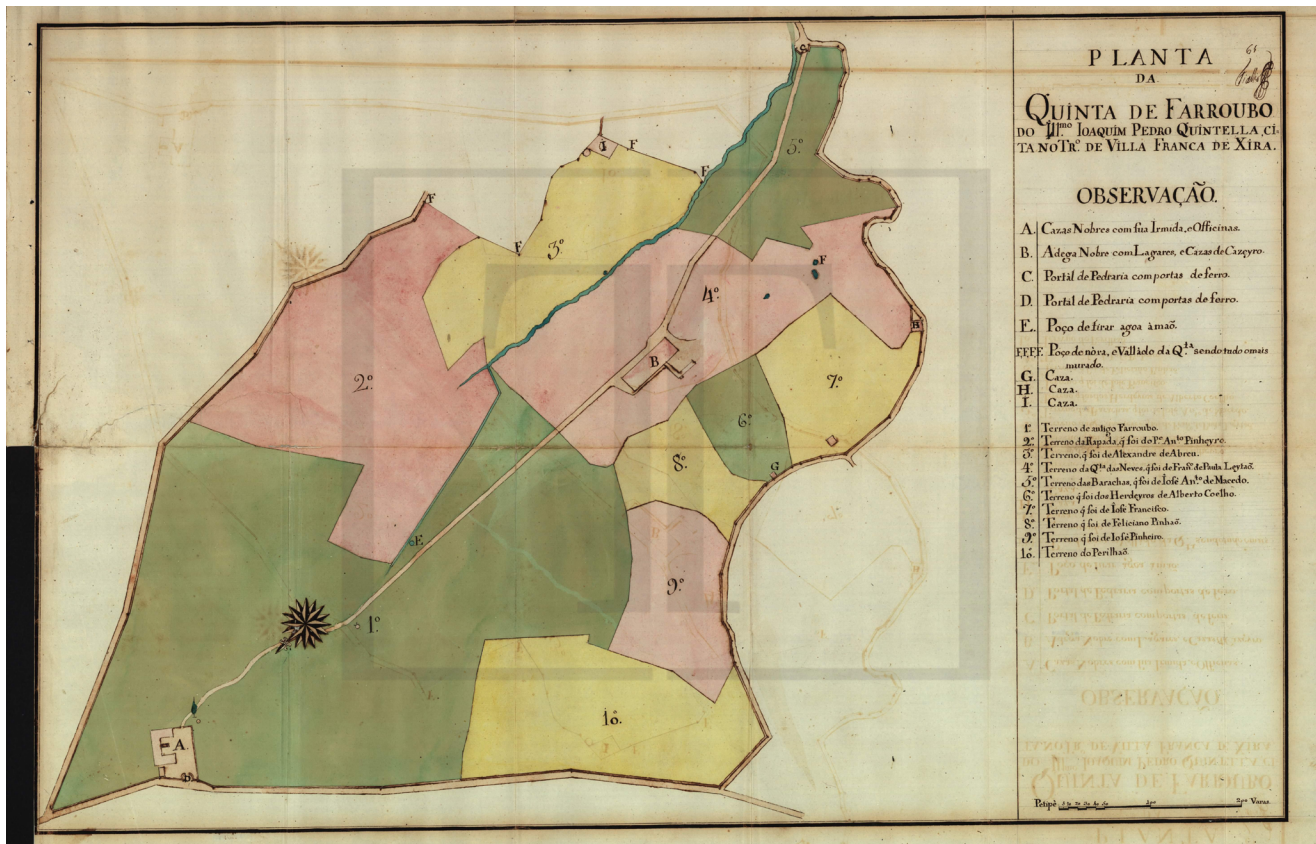


Figure 1 - Plan of Quinta de Farroubo do Ill.mo Joaquim Pedro Quintella, cited in the term of Villa Franca de Xira, (ANTT, Morgado do Farrobo, Tombo II).

Figure 1a - Detail of the Plan of Quinta de Farrobo.

D. Maria Antónia Meneses (sister of the 1st Viscount of Merceana) (*Idem*). She left it as an inheritance to the 2nd Viscount of Merceana, Artur Meneses Correia e Sá.

Under the jurisdiction of the Viscounts of Merceana, in 1895, the palace served as the college of the Fraternity of Diocesan Worker Priests. The palace hosted only the first three preparatory study courses attended by the beginner seminarians. The course began on September 10, 1895, and although it was offered to sixty students, it only operated for one year. In the summer of 1896, the college-seminary was transferred to Lisbon, to the Monastery of São Vicente de Fora (ALONSO ROMO, 2011, 162-165).

After the departure of the seminarians, Farrobo Palace remained in the possession of the Viscounts of Merceana until 1957, when it was donated to Caritas Portuguesa with the intention of transforming it into a day-care center for two hundred female children (AHCP/PT/CP/AHCP/C/F/001/002/003/001-004, 013, 017, 020). In a survey conducted in 1958, it was deemed that the building was in a state of significant disrepair, with the floors, interior walls, and roofs being severely damaged, making the conservation work excessively costly (AHCP/PT/CP/AHCP/C/F/001/002/003/001-004, 013, 017, 020). To address all these problems, and to prevent further deterioration of the palace, Caritas repaired all windows, doors, and larger holes in the roof (*Idem*).

Driven by the desire to turn the palace into a day-care center, the institution sent a letter on May 8, 1958, to António de Oliveira Salazar (1889-1970) requesting financial support (*Idem*). In 1964, plans were made for the demolition of Farrobo Palace, specifically for the removal of the entire interior of the building and roofs, preserving only the main walls. The draft for said undertaking explicitly stated that no elements could be removed from the main walls, such as window frames, grilles, interior shutters, doors providing access to the street or courtyards, architectural or ornamental features, etc. (AHCP/PT/CP/AHCP/C/F/001/002/003/003, UI 1086, cx. 396).

As the previous project was never realized, in 1970 Caritas funded another project, this time intended for a study center and holiday camp. It was precisely in this decade that the interiors of the palace were demolished; however, as indicated in the attached descriptive memorandum, “the existing painted panels on the ceilings and walls were removed; certain pieces were recovered to be used in the future building” (AHVFX, *Gabinete de estudos de urbanização*, requerimento 02332, 23rd July 1970, *Processo de remodelação do Palácio do Farrobo*). Unfortunately, we are unaware of the fate of these pieces.

Finally, considering the unsuccessful intentions of Caritas, the institution donated Farrobo Palace to the Holy House of Mercy of Vila Franca de Xira in the 1970s. The property deed was only registered in 1994 (AHVFX/*Divisão do Arquivo Municipal, Fundo Local, Património do Concelho, Palácios e Quintas, Quinta do Farrobo, Literatura cinzenta*, LS 908, 1994, 26). During this period, and at the initiative of the Municipality of Vila Franca de Xira, the property was classified as a municipal heritage site by Decree n.º 29 of June 25th, 1984.

The Farrobo Palace: During the Time of the 2nd Baron of Quintela (1817-1869) – the Count of Farrobo

Joaquim Pedro Quintela (1801-1869), the 2nd Baron of Quintela and the 1st Count of Farrobo (1833), was the sole heir to the estate established by his father in 1801. Thus, at the age of sixteen, he inherited a vast fortune and a distinguished name, coming from one of the most influential families in Portugal in the first half of the 19th century.

The privileged education of the Count of Farrobo and the social milieu in which he moved provided him with the necessary tools to undertake significant decorative campaigns in his palaces in Chiado and Laranjeiras, both located in Lisbon, from an early age. The most prominent artists of the time collaborated on these decorative campaigns, including architects Giovanni Baptista Hildebradt and Fortunato Lodi (1805-1883), architect-scenographers Giuseppe Cinatti (1808-1879) and Achille Rambois (1810-1882), painters Cirilo Volkmar Machado (1748-1823) and António Manuel da Fonseca (1796-1890), and plasterer Félix Salla (SILVESTRE, 2012, 91-92).

As the palaces in Lisbon were generally completed by the end of the 18th century, with architectural programs suitable for the size and nobility of the Quintella House, the Count of Farrobo directed a significant portion of his attention to the noble houses located in Quinta do Farrobo in Vila Franca de Xira. He completely replaced them with a new artistic program. The guiding principle of this intervention was the desire to build a palace (in his own name) on the estate that served as the head of the Morgado do Farrobo, and its construction became perpetually associated with the 2nd Baron of Quintela - the 1st Count of Farrobo.

Of the old structures of Quinta do Farrobo, located within the walled courtyard, including the noble houses in a “U” shape and the chapel, the only one that survived the extensive 19th century campaign was the chapel. In fact, it was from the chapel that the new architectural program developed, as we will see.

The comparison between the property demarcation carried out in the late 18th century and the current cartography allows us to confirm that the chapel still occupies the same plot angle, with the 19th century palace constructed facing it. In contrast to the previous layout, the chapel is now internally connected to the palace, with access from the first floor, in the northwest wing (figs. 2 and 3). This new palace layout required the relocation of the old gate to the northeast, ensuring an axial alignment of the property entrance with the entrance to the palace residence. The gate consists of two square-sectioned pillars, adorned with rusticated cushioned stonework, topped by a decorative pinnacle. During the relocation of the portal, the old, rounded configuration of the entrance was retained, that is, the “projecting angle of the half-orange of the iron door” (ANTT, *Morgado do Farrobo*, Tombo II, f. 73v).

In the construction of the palace, the Count of Farrobo opted for a new orientation, guided

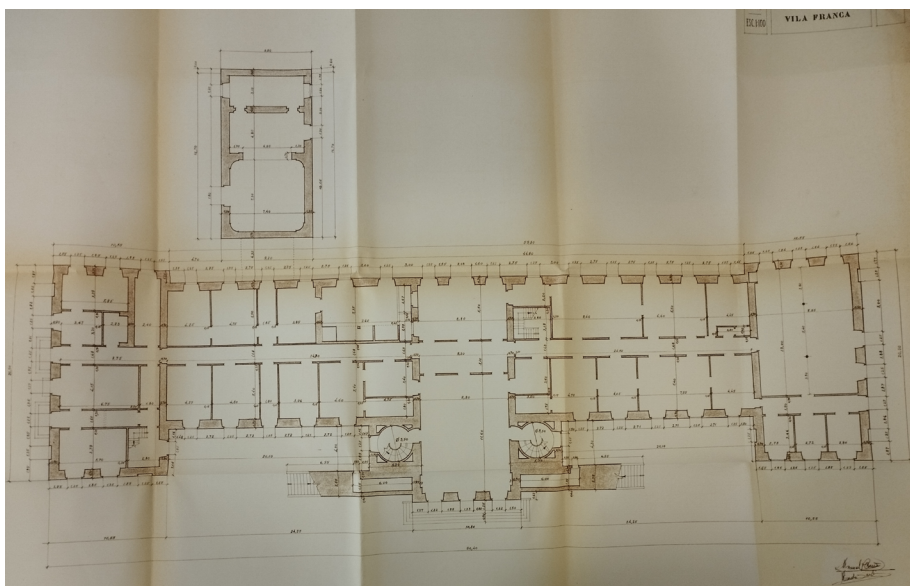


Figure 2 - Survey of the ground floor of Palácio do Farrobo, carried out in 1958, (AHCP, PT/CP/AHCP/C/F/001/002/003/001-004, 013, 017, 020).

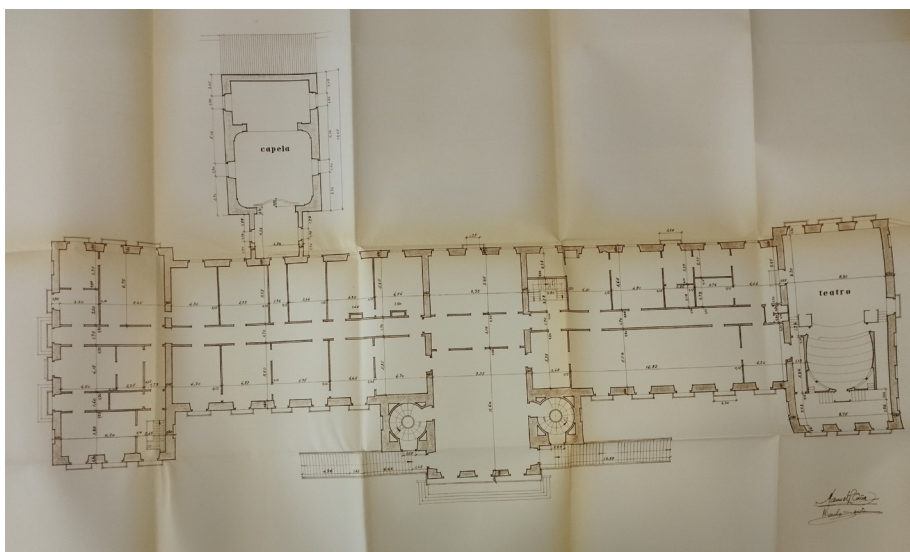


Figure 3 - Survey of the main floor of the Palácio do Farrobo, carried out in 1958, (AHCP, PT/CP/AHCP/C/F/001/002/003/001-004, 013, 017, 020).

by the location of the original chapel and the desire to face the new facades towards more significant traffic axes: the main one facing the grounds of Quinta do Farrobo and towards Vila Franca de Xira, and the rear one oriented towards the future Farrobo Road (figs. 4 and 5). Currently, the palace lies in ruins, and the scant remains on-site inform us about its construction, mostly composed of humble and common materials. The first floor was constructed with wooden beams, placed perpendicular to the façade walls. In the openings of doors and windows, brickwork was used, supported by wooden beams (fig. 6).

Regarding the interior spaces of the palace, the valuable *civil inventory record*, conducted in 1864 (ANTT, *Tribunal da Boa Hora*, 6^o vara, 3^a secção, mç. 102, cx. LB 173, processo 2857, ano 1864, sala 1, corpo 54/55, vol. 2, ff. 189-194), provides us with insights into the organization and internal layout of the former palace residence. This informative and contemporaneous description is supplemented by the architectural surveys carried out by Cáritas in 1958 and 1970, as well as by the few photographs attached to the second project for adaptation into a study center and holiday camp (AHVFX, *Gabinete de estudos de urbanização*, requerimento 02332, july 23rd 1970, *Processo de remodelação do Palácio do Farrobo*). The comparison between the description in the inventory record and the architectural survey allows us to conclude that the Farrobo Palace had the configuration of a rectangular building with two floors, each of them containing 36 rooms. On the ground floor, at the center of the main façade area, there was the dining room adorned with three semi-circular arched doorways and a marble-tiled floor. At one end, there were the service areas dedicated to the kitchen, equipped with a bread and roast oven, a sink with a bronze faucet fed by water from the cistern, and a pantry. The noble floor had 30 rooms and at the eastern end, a theater with a gallery.

The main façade of the palace faced an avenue adorned with seats and decorative elements, and access to the noble floor was done through a stone staircase with iron railings. The main front was marked by a pediment flanked by two towers, which were accessed by a spiral staircase. In terms of internal circulation, this was facilitated by the large distribution corridor that ensured the independence of all rooms, as well as by two interior staircases that connected the two floors and were reserved for internal service. Given the novelty and the significance of the description included in the 1864 inventory, we have chosen to transcribe in full the section pertaining to the Farrobo Palace:

“Its entrance is through an iron gate, which serves as the main access to the entire estate. Leading towards the palace, there is an avenue with seating and decorative elements facing the main street of the estate. In this same avenue, there is an entrance to the palace via stone staircases with iron railings leading to the noble floor, as well as three doors to the dining room, which is entirely paved with madre stones. The aforementioned palace on the ground floor consists of thirty-six rooms, including a kitchen equipped with an oven for baking bread and roasts, and a bronze sink with a faucet connected to water from a cistern. Additionally, there is a pantry and other rooms. There is a corridor running the entire length of the palace to serve all independent rooms, including the aforementioned dining room, doors to staircases leading to the noble floor, and access to two towers



Figure 4 - Survey of the main elevation of Palácio do Farrobo, carried out in 1958, (AHCP, PT/CP/AHCP/C/F/001/002/003/001-004, 013, 017, 020).



Figure 5 - Survey of the rear elevation of the Palácio do Farrobo, carried out in 1958, (AHCP, PT/CP/AHCP/C/F/001/002/003/001-004, 013, 017, 020).

that are part of the palace facade, one of which contains a clock with a bell indicating the hours. The noble floor is comprised of thirty rooms, with two additional interior staircases for internal service between the two levels. At the end, there is a theater with a gallery in good condition. This palace has four corner turrets and is configured as a quadrangle. On the main front, there is a pediment that connects with the aforementioned towers. To the north side, there is the chapel and sacristy with a door leading to the aforementioned avenue, and on the second floor, there is a tribune" (ANTT, *Tribunal da Boa Hora*, 6º vara, 3ª secção, mc. 102, cx. LB 173, processo 2857, ano 1864, sala 1, corpo 54/55, ff. 189-190).

As the residential and religious buildings are in an advanced state of ruin, the architectural surveys conducted in 1958 and 1970, and the limited photographic records provide us with a more accurate assessment of the design of the two most significant elements for 19th century construction: the 18th century chapel (fig. 7) and the main facade flanked by two towers (fig. 8).

As we have previously mentioned, in the architecture of the new palace, the chapel dedicated to Our Lady of Mercy remained intact. The consecration of the chapel likely dates to an ancient hermitage built in the 17th century, under the direction of the Augustinian friars, replaced by a new building in the late 18th century or early 19th century, under the patronage of the 1st Baron of Quintela. In the construction of the new palace, the Count of Farrobo preserved the chapel erected by his father and connected it to the house through a gallery located at the northwest end (fig. 9). An inventory of the first floor of the palace, conducted in 1889 as assurance for the loan granted to the then owners, Count Torres Novaes and his wife, informs us that the choir of the chapel was adorned with four oil paintings depicting religious themes and 13 mahogany chairs with straw seats (ANTT, *Cartório Notarial de Lisboa*, 12º Cartório B, Livro de Notas, caixa 86, Livro 426, fls. 104v-106; *Idem*, Documentos dos Livros de Notas, caixa 45, 5-B, maço 138)².

The religious building forms a rectangle composed of three sections, arranged as the nave, altar area, and sacristy. The sacristy dates from a later period, most likely under the responsibility of the Count of Farrobo, as evidenced by the roofing and modification of the exterior wall surrounding the property. The nave and altar area were originally covered by a four-pitched roof, as confirmed by the architectural survey conducted by Cáritas in 1958. The nave has a square format with chamfered corners, adorned with rectangular frames centered around a large stuccos' floral motif (figs. 2 and 7). The interior walls were entirely clad with decorative stucco moldings, painted with faux marbling in two shades (green and pink). The walls of the nave were adorned with elegant neoclassical tile panels (fig. 10), most likely commissioned from the Rato Factory before 1819, as suggested by the inquiry drafted by Francisco de Paula e Oliveira on April 23, 1819, arguing the reasons why he should be promoted to the position of Master of the Rato Earthenware Factory. Among the listed arguments, he mentioned that, among other works, he had executed tiles for Joaquim Pedro de Quintela. (ANTT, *Junta do Comércio, Real Fábrica das Sedas e Fábricas Anexas, consultas e representações*, livro 399, fl. 130).

2 The author thanks Rui Mesquita Mendes for providing information about this document.



Figure 6 - An aspect of the ruined interior of the Farrobo Palace. Vila Franca de Xira, Unknown, February 22, 2006, Col. Municipal Museum of Vila Franca de Xira.



Figure 7 - An aspect of the ruined interior of the Farrobo Palace chapel, Vila Franca de Xira. Unknown, 1982, Col. Municipal Museum of Vila Franca de Xira.



Figure 8 - Farrobo Palace, Vila Franca de Xira, (illustrated postcard), Unknown, No date, Col. Vila Franca de Xira Municipal Museum.



Figure 9 - Palace of Conde Farrobo, Vila Franca de Xira, Jorge P., October 1995, Col. Municipal Museum of Vila Franca de Xira.

The high altar stood out from the entire ensemble due to its greater decorative detail, particularly evident in the craftsmanship of the stucco work employed on the paired pilasters with Corinthian capitals, embellished on the shaft with an elegant garland of flowers. The altarpiece structure was crowned by a semicircular pediment adorned with elegant foliage on the sides, centered by the Marian monogram. In the center was an oil painting representing Our Lady of Mercy (fig. 11). The decorative program of this religious sanctuary was lauded in 1856, in a handwritten account authored by João José Ferreira da Silva Amaral:

“At Quinta do Farrobo, there is not just a Chapel, but a grand Church equipped with everything necessary for worship, maintained in the highest level of cleanliness and care. On the designated days for honoring God, Mass is held promptly at eight-thirty in the morning, without fail, with a designated Chaplain whose annual salary of eighty thousand reis provided by Count of Farrobo himself.

Due to the punctuality of the hour and the Mass, not only do local residents attend, but also people from more distant residences. The Count deserves much praise for this establishment of a reliable Mass, as he actively promotes the worship of God and discourages the sin of neglecting the sanctification of the Lord’s day and the feast days of the Saints as mandated by the Church, a neglect that is keenly felt in large and populous towns and cities, as we sadly observe.

The Church of Farrobo is dedicated to Our Lady of Mercy; in the Minho Province, it is also referred to as Our Lady of Sorrows” (AMARAL, 1997, 23).

This description clarifies that the Chapel of Our Lady of Mercy was open to the population outside the palace, which is why the entrance was located on the side of the building, in direct communication with the entrance gate of the property. In fact, there is even an indication that on August 13rd, 1848, a solemn mass was celebrated, as described in the books of the Patriarchate of Lisbon: “Performed a solemn mass in the Chapel of the Count of Farrobo. The Count of Farrobo states that he intends to celebrate on the 13th day of the next month of August, in his chapel dedicated to Our Lady of Mercy at Quinta do Farrobo, within the jurisdiction of Vila Franca de Xira, a solemn mass with instrumental music and sermon sung by any of his chaplains authorized by Your Excellency, without prejudice to the parish rights. We grant permission” (AHPL, Exp. 1848; AHPL/Reg.^o Geral, Liv. 25 (UI 250), Fl. 047v, 01-08-1848)³. Five years later, the Blessed Sacrament was exposed on the “Feast of Saint Anthony in the Chapel of Farrobo, Vila Franca de Xira” (AHPL, Reg.^o Geral, Liv. 27 (UI 252), 14-08-1853, Fl. 037v)⁴. The Chapel of Our Lady of Mercy was not only open for Eucharistic celebrations, but also used for weddings and baptisms: “Marriage License. Public Chapel. Palace of the Count of Farrobo, within the boundaries of the parish of Saint Vincent of Vila Franca de Xira” (AHPL, Exp. 1869; AHPL, Reg.^o Geral, Liv. 33 (UI 258), Fl. 197, 23-04-1869)⁵.

³ The author thanks Rui Mesquita Mendes for providing information about this document.

⁴ *Idem*.

⁵ *Ibidem*.



Figure 10 - Photographs of the old tiles from the chapel of the Farrobo Palace, (AHVFX, Urbanization Studies Office, application 02332, 23 July 1970, Farrobo Palace remodeling process).



Figure 11 - Photograph of the old chapel of the Palácio do Farrobo, 1943, (ANTT, Empresa Pública Jornal *O Século*, Álbuns Gerais no. 86, doc. 276R (1943)).

The Farrobo Palace: a stage of power and sociability's

While the two palaces of the Quintela family in Lisbon employ a style of transition between Baroque and Neoclassical, characteristic of the late 18th century; the Farrobo Palace adopts an explicitly Neoclassical grammar, closely associated with the successful group of businessmen who thrived under the post-earthquake economic policies promoted by Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782), the Marquis of Pombal. One of the key pieces of this new artistic program in the capital is the S. Carlos Theater, designed by architect José da Costa e Silva (1747-1819) and completed in 1796 (CARNEIRO, 2002, 164). Interestingly, the construction of the S. Carlos Theater took place on land donated by Joaquim Pedro Quintela, the 1st Baron of Quintela, one of the protégés of the Marquis of Pombal.

The neoclassical lines of the Farrobo Palace assert themselves on the advanced facade of the remaining residential complex, topped by a triangular pediment (fig. 8). This advanced section is rhythmically punctuated by six windows (three on each floor) with semi-circular arches and emphasized by two flights of stone stairs (one on each side) providing access to the first floor, marked externally by the long balcony. The palace extends in a long horizontal plan, outlined by a rectangle, terminated at the ends by two slightly protruding rectangular bodies (figs. 2 and 4). These two rectangular bodies align with the two towers flanking the main facade. The volumetric and architectural treatment of the advanced facade had as its main objective, to separate it from the rest of the complex, approaching it to a double galilee arranged at the level of the ground floor and the noble floor. Initially open as evidenced by the painting of Auguste Roquemont (1815-1852) (fig. 14). This open double portico imparted a distinctly classical character to the building, heavily impacted by its closure and the installation of frames⁶.

The historiographical tradition has advanced, without any documentary support, the date of 1835 for the construction of the palace, and attributed the project to Fortunato Lodi (1805-1882). How plausible is this dating and authorship?

The earliest reference we found identifying the residential dwelling as a palace date back to the end of the year 1831 and is mentioned in a power of attorney granted by Joaquim Pedro Quintela, 2nd Baron of Quintela, to João Bernardo da Costa Seromenho. In this power of attorney, the 2nd Baron of Quintela granted full powers to João Bernardo da Costa Seromenho “to execute and sign a deed by which I lease to Mr. José Maria Oneill, for a period of three years, my following Estates – that of Farrobo with all the olive groves, lands, vineyards, and attached fees, including Barreteira and Boavista, for an annual rent of four hundred thousand réis” (ANTT, *Cartório notarial de Lisboa*, cartório 12B, documentos dos livros de notas, mc. 38, cx. 31; *Idem*, cx. 43. Livro de notas 215, fls. 76-78), along with the Estates of

⁶ Observation of the materials on-site confirms the subsequent closure of the portico. This was likely a work carried out during the adaptation of the palace to a seminary and undertaken after the façades were covered with tiles. For this reason, this advanced body lacks tile material.

Torres, Verdelha, and Calvel in Torres Vedras. The power of attorney made it clear that “the Palaces of the Farrobo and Calvel Estates are excluded from this lease so that I may inhabit them in the summer with my Family, retaining the prerogative for the tenant to use the houses when I am not present, and, therefore, he shall keep the said palaces clean, ensuring that the rooms are swept and cleaned regularly” (*Idem*).

In the same year of 1831, on September 4th, Júlio Quintela, the youngest son of the 2nd Baron of Quintela (future Count of Farrobo) and his first wife D. Mariana Carlota Lodi (1798-1867), was baptized at the Chapel of Our Lady of Mercy at Farrobo Estate (ANTT, *Paróquia da Encarnação, Livro de registo de baptismos*, lv. 23, cx. 9, f. 271v). The godfather was António Francisco Lodi, brother of D. Mariana and uncle of young Júlio Quintela, who most likely did not reach adulthood (SILVESTRE, 2012, 93). One year later, in 1832, the Bolognese architect Fortunato Lodi arrived in Portugal, nephew of Joaquim Pedro Quintela’s father-in-law, Francisco António Lodi, and cousin of his wife. As we know, the Count of Farrobo was one of Fortunato Lodi’s main patrons in Portugal. He commissioned significant works from him, such as the Laranjeiras Theater (1842-1843), and played a pivotal role in selecting this architect for the construction of the National Theater D. Maria II (inaugurated in 1846).

Fortunato Lodi attended the Academy of Fine Arts in Bologna from November 1820, where he studied Ornamentation, Perspective, and Architecture under the tutelage of Ercole Gasparini (1771-1829) – a distinguished Bolognese architect (CARNEIRO, 2020, 73). Lodi completed his academic journey in 1826 with distinction, as evidenced by the Piccolo Curlandese prize (1823), awarded for a clock tower project, and the Alunnato Romano scholarship (1826) to study in Rome for three years. In the academic year 1828-1829, he won the Grand Curlandese award for a building project for the use of the Academy of Fine Arts (*Idem*, 73). Following this path in the Italian peninsula, he travelled to Portugal in 1832 and remained there until 1837 when he returned to Italy. In late 1839 or early 1840, he returned to Portugal once again and stayed until 1846 (*Ibidem*, 74-75).

The main works of this architect, in chronological order, include: the Laranjeiras Theater (1842-1843); the redesign of the Ega Palace (1843); the National Theater D. Maria II (1843-1846); the new building of the Urban Prefecture of Bergamo, now Palazzo Comunale de Bergamo in Via Tasso and home to the Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti (1855-1859); the Giuseppe Borgatti Theater in the city of Cento (1856); the Church of St. Peter and St. Paul in San Pietro in Casale, Bologna (1862-1863); and the Communal Theater of Crevalcore (1869-1871). It should be noted that between 1854 and 1859, Fortunato Lodi also served as a professor at the Academy of Carrara in Bergamo (*Ibidem*, 76).

Indeed, the degree of kinship and the close and intimate friendship developed between the Count of Farrobo and Fortunato Lodi lend credibility to the attributed authorship of the Italian architect. Furthermore, in an announcement published on September 3rd, 1846, in an Italian newspaper titled *Teatri Arti e Letteratura*, it unequivocally states that Fortunato Lodi “was once again called to Lisbon as

the architect of His Excellency the Count of Farrobo, where he arrived in 1840 and where, in six years, he had the happiness of realizing the following public and private buildings for His Excellency: his grand Country Palace [...]" (*Teatri. Arti e Letteratura*, Anno 24, tomo 46, Bologna, 1846, 7). Considering the dates of Fortunato Lodi's two stays in Portugal (1832-1837 and 1839/40-1846), we can narrow down the construction of the grand *Palazzo di campagna*, designed at the Quinta do Farrobo in Vila Franca de Xira, to the years 1832-1838. Let us consider the following.

Between August 18th and 20th, 1840, for three days, the Count of Farrobo hosted a grand celebration at the Palace, as documented in a handwritten record titled *Diario das Festas do Farrobo*, written by a guest⁷. During the celebration, 'for the space of three days, we saw the lonely fields of Farrobo populated with Nobles, Merchants, Deputies of the Nation, and Artists of the highest sphere,' who transformed "a vineyard into the delights of the Tuleries Gardens", and whose splendour led the author of the memoirs to make the following statement: "indeed, it is difficult to give a true description of such a pompous celebration" (*Idem*). The preparations for the celebration took almost 'two months.' As the guests arrived, they were received "with the utmost urbanity by Her Excellency the Countess and Daughters" (*Ibidem*, 171-172). The first day was dedicated to the reception and accommodation of the guests, and the following three days were filled with true festivity, including music, readings, billiards and card games, fireworks, theater plays, and comedies. The handwritten description of the celebration informs us that the architect Fortunato Lodi not only attended but also participated in a theatrical performance. As for the stage sets, they were entirely the responsibility of Rambois and Cinatti, who "once again demonstrated the delicacy of their brushes" (NUNES, 1996, 177). It is worth noting that these two-set designer-architects also worked under the direction of Fortunato Lodi in the productions of the Laranjeiras Theater (LEAL, 1996, 33).

Prior to the festivity on July 19th, 1840, the Count of Farrobo requested assistance from the municipal council "to maintain in good condition the road leading to Farrobo" and expressed gratitude for the granted permission for the construction of the road, which was partially completed in 1853 (AMVFX., *Livro actas da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira*, reunião de 21-07-1840). The date and grandeur of the festivity suggest that it was an inauguration celebration for the Farrobo Palace, primarily built between 1832 and 1838, during Fortunato Lodi's initial stay in Portugal, and finalized upon his return in early 1840. The tax records for the years 1837 and 1838 further support this assumption, as they do not refer to Quinta do Farrobo and the Palace, likely because it was undergoing construction and thus exempt from taxation. Unfortunately, subsequent records have been lost, and information is only available again for the year 1864, when it mentions the "later improvements", valued at "ten thousand réis, that is, the reconstruction of the new Palace" ANTT, *Tribunal da Boa Hora*, 6^o vara, 3^a secção, mç. 102, cx. LB 173, processo 2857, ano 1864, sala 1, corpo 54/55, vol. 2, f. 193). However, in

⁷ This manuscript was partially transcribed by Idalina Nunes in the following article: "Três saraus musicais na Quinta do Farrobo", *Arte Musical*, n^o 4, IV serie, vol. 1, julho 1996, 169-184.

the civil inventory process of the assets of the Farrobo Estate, it is explicitly stated that the “Palace at the Farrobo site, [was] built in the year one thousand eight hundred and thirty-eight” (ANTT, *Tribunal da Boa Hora*, 6^o vara, 3^a secção, mç. 102, cx. LB 173, processo 2857, ano 1864, sala 1, corpo 54/55, vol. 1, fls. 189-194). Additionally, the information contained in a descriptive dictionary from 1850 states that “the palace was completed in 1838 and contains a beautiful little theatre and an enclosed area” (CÂMARA, 1850, 479). Similarly, an article published in *O Mosaico* in 1841 reinforces the proposed date by categorizing the palace as follows: “The parallel of the past with the present saddened my soul, I turned my eyes away from Lisbon, and turning them to the right, I saw the new Palacio do Farrobo; today a dwelling of luxury and opulence - parties, soirées, horseback rides, and all the charms of life” (*O Mosaico: Jornal d’Instrução e Recreio*, n^o 104, 1841, 142). Following the inaugural celebration, “with more than four hundred guests” (*Correio da Manhã*, 21-03-1894), the Count organized additional festivities on the property in 1853 and 1862, respectively (SILVESTRE, 2012, 60 e 80).

Having advanced the proposed dating of the palace, let us now turn our attention to the aesthetic affinities with its likely architect, Fortunato Lodi. The Italian architect characterized his works with the simplicity of volumes, the serenity of façade compositions, and the expressive potential conferred to the materials employed. He was an advocate for the repetition of themes in architectural design, systematically exploring the same language. As argued by Luís Soares Carneiro, it is all these characteristics that bestow security and balance upon his compositions, rooted in a distinctly Neoclassical foundation (CARNEIRO, 2020, 90).

One of the distinctive hallmarks of Lodi’s aesthetics was undoubtedly the round-arched windows and doors, frequently employed in many of his works, as well as the slightly protruding central facades of the overall ensemble (Palazzo Comunale de Bergamo da Via Tasso, 1855-1859) and the Teatro Giuseppe Borgatti in the city of Cento (1856). In the case of the Farrobo Palace, the emphasis placed on the protruding façade, rhythmically punctuated by round-arched windows, underscores the affinity with the architect. The solution of the protruding façade was also replicated in other projects undertaken in Portugal, as exemplified by the Ega Palace on Calçada da Boa-Hora. However, we acknowledge that in the case of the Farrobo Palace, we are far from the quality and the eminently classical matrix that Fortunato Lodi demonstrated throughout his career, which seems to indicate that the final solution may not fully correspond to the Italian’s original design, which may have been altered during his stay in Italy between 1838. Furthermore, this authorship hypothesis is reinforced by two drawings by Fortunato Lodi, in which parallels with Farrobo Palace in Vila Franca de Xira are evident (figs. 15 and 16). On the other hand, the closure of the double portico significantly penalized the classical matrix of the initial proposal.

Throughout the research we conducted, we found, attached to the construction process for the adaptation of the Palace into a study center and holiday colony (1970), five black and white photographs

of some of the paintings that adorned the ceilings and walls of the palace residence (figs. 12 and 13) (AHVFX, *Gabinete de estudos de urbanização*, requerimento 02332, july 23rd 1970, *Processo de remodelação do Palácio do Farrobo*). Furthermore, the characteristics of the decorative grammar and the iconographic choices in these pictorial works narrow down their production to the decades of the 1840s and 1860s⁸. These elements reveal affinities with other commissions undertaken by the Count of Farrobo, especially the characteristic finial used in both palaces in Lisbon and in the funerary chapel of the Quintella family, built in the Convent of Santo António da Castanheira, near Quinta do Farrobo, where the family's mortal remains were transferred in 1845 (QUEIROZ, 2011-2013, 147-159). Interestingly, this element is also present in the decoration of the vaults in the staircases of the Palace of Necessidades, who's interior remodelling was carried out between 1844-1846 and in which Cinatti participated (LEAL, 1996, 85-110). The Count of Farrobo undertook various decorative reforms on his properties and collaborated with António Manuel da Fonseca (1796-1890) and his disciple José Rodrigues (1828-1887), Giuseppe Cinatti (1808-1879), Achille Rambois (1810-1882), José Maria Pereira Cão (1841-1921), among others (SILVESTRE, 2012, 84-89). It is therefore natural that he chose the same artists for the decoration of the new palace, those who were in his circle and with whom he was accustomed to working. Similarly, it is plausible that the festivities celebrated in 1853 and 1862 were held after new decorative campaigns. These are leads that we intend to explore in a future study.

The location and layout of the Farrobo Palace favored leisurely gatherings, characteristic of the renowned recreational estates designed for the enjoyment of aristocratic elites and present among us since the 16th century. It was precisely to cater to the taste and practice of leisure that palatial works were constructed in areas distant from major urban centers (CARNEIRO, 2016, vol. 1, 39). In the construction of these houses, emphasis was placed on cultivated areas, orchards, fruit groves, and woodlands, as significant sources of pleasure and delight, and consequently treated as integral parts of them. In the case of the Farrobo Palace, the set of four paintings executed by the hand of António Manuel da Fonseca (1796-1890) around 1838 precisely focuses on this playful and sporting dimension attributed to the estate. Without a doubt, the two towers that rose on the main facade of the palace also sought to explore and enhance the delightful dimension offered by the lush fields that stretched out in front of the palace, which could be enjoyed from the top of the towers.

The *inventory of the first floor of the Farrobo Palace in Vila Franca de Xira: Hall; Yellow Room; Room; Office; Dining Room; Corridor; Billiard Room; Choir*, conducted by the notary of Lisbon, Carlos Alves do Rio in 1889, allows us to confirm the furniture and decoration that composed the interiors of the social areas of the palace. Undoubtedly, a significant portion of this furnishing and ornamentation resulted from decorative campaigns undertaken by the Count of Farrobo, largely focused on comfort, reception, and social gatherings:

⁸ The author thanks Miguel Montez Leal and Gabriel Marques for providing this information.



Figure 12 - Photographs of the old wall paintings of the Farrobo Palace, (AHVFX, Urbanization Studies Office, application 02332, 23 July 1970, Farrobo Palace remodeling process).



Figure 13 - Photographs of the old wall paintings of the Farrobo Palace, (AHVFX, Urbanization Studies Office, application 02332, 23 July 1970, Farrobo Palace remodeling process).

Ballroom: 4 marble consoles; 4 mirrors with golden frames (above the consoles); 4 divans upholstered in blue damask, each with three cushions; 1 round mahogany table, two meters in diameter; 4 oil paintings, depicting Christ, the Virgin, Saint Barbara, and Saint Rose of Lima, measuring 2.5 meters in height by 1.25 meters in width, by known authors; 2 chandeliers with 24 lights each.

Yellow Room: 24 giltwood Fontenelle-style chairs in the Louis XVI manner; 24 chairs of the same quality; 1 sofa of equal quality (upholstered in antique yellow damask, with all these objects having the appropriate covers).

Room: 1 mirror with a mahogany frame; 1 mahogany console with marble top; 1 tabletop clock with a bronze figure, both measuring one meter in height, two bronze vases each with eight figures, forming the clock's garnish; 2 bronze figures forming candle holders; 2 gilded corner tables with black marble tops; 1 gilded chandelier for 6 candles; 4 gilt chairs with straw seats; 4 mahogany chairs with front and back upholstered in blue brocade; 2 chaise lounges upholstered in the same fabric; 1 bookshelf with various works; 1 small semicircular gilded table; 2 small inlaid tables; 1 small cabinet; 1 Erard piano no. 41.602 of 7/8; 12 oil paintings by known authors, depicting Philip V of Spain, Ferdinand IV and his wife Maria Luisa, a family portrait, customs, a portrait of Peter I of Aragon, and one of ruins.

Office: 12 black wooden chairs, upholstered in purple damask; 1 sofa and 2 Fontenelle-style chairs; 1 secretary desk upholstered in green fauna; 1 mirror with a carved sandalwood frame; 12 oil paintings, five of Spanish kings, four of sibyls, and three family portraits.

Dining Room: 1 oval mirror with a lower ornament, depicting three birds; 12 oil paintings depicting fruits and flowers; 1 sandalwood table clock; 1 mahogany dining table; 1 mahogany sideboard; 8 mahogany chairs.

Corridor: 1 bronze chandelier; 1 cuckoo clock in mahogany; 1 dining room wall clock; 14 mahogany chairs with straw seats.

Billiard Room: 4 gilt frames for mirrors; 1 antique Russian billiard table; 12 cues and one rack; 1 counter; 6 benches with straw seats; 7 chairs with straw seats; 4 hanging oil lamps.

Choir (with access to the Church): 4 religious oil paintings; 13 mahogany chairs with straw seats" (ANTT, *Cartório Notarial de Lisboa*, 12º Cartório B, Livro de Notas, caixa 86, Livro 426, ff. 104v-106; *Idem*, *Documentos dos Livros de Notas*, caixa 45, 5-B, maço 138).

The 19th century palace of Quinta do Farrobo reflects the context and social concerns that gave rise to it, serving as a powerful symbol of the triumphant liberal bourgeoisie, epitomized by the influential Joaquim Pedro Quintela Farrobo. It is worth noting that it was in the aftermath of his support for the liberal cause that he was granted the title of Count of Farrobo by D. Miguel, as a sign of recognition and gratitude. In this way, the renovation of the old *noble houses* of Quinta do Farrobo, transformed into a palace, had as its main aim to dignify the head house of the entail and assert the social status of its lord. In this regard, it is also important to note the strong proximity of this facade model, flanked by two towers, to the Church of the Royal Convent of Mafra, erected to respond to the same discourse of power (CARNEIRO, 2020, 91). In this sense, the 19th century program aligns with the discourse of power associated with medieval manors, some of which were also used as temporary residences for recreational purposes, especially for hunting (SILVA, 2002, 83). The profile of these constructions was

framed by the characteristic tower, representative of seigniorial power and the prestige of illustrious families⁹.

At Farrobo, the reminiscence of the tower's symbolism was transposed onto the two towers flanking the main facade of the Palace, serving as true volumetric landmarks that impose themselves on the landscape, reflecting the wealth and social prestige of its owner. For this very reason, Joaquim Pedro Quintela Farrobo chose this palace, to which he subtly and suggestively seems to point, to feature in the portrait of Auguste Roquemont (1815-1852), painted around 1840 (fig. 14). These intentions explain the new orientation of the main façade, facing the grounds of Farrobo and towards Vila Franca de Xira, with the ensemble situated atop the grand Quinta do Farrobo, asserting the power of its lord. Furthermore, the use of two chromatic tones equally contributed to enhancing and enlivening the residential complex, highlighting the two main elements, the tower and the portico facade crowned by a pediment. Finally, it should be noted that the entire area designated for the private and intimate enjoyment of the palace was enclosed by a wall, essential for separating and hierarchizing the palace residence from the other properties annexed to the estate. We conclude that the grand facade with the staircase, the reintroduction of the symbolic tower, the chapel, and the facade crowned by a pediment, most likely adorned at the center with the coat of arms of the Count of Farrobo, functioned as a privileged space for the social and economic representation of its owner, as evidenced by the words of Manuel Bernardes Branco, written in 1893

“When one enters the Farrobo estate, one feels that they are in a grand lordly domain; everything there, even the smallest things, breathe the stamp of the greatness of a man accustomed and knowledgeable in fertilizing wonders of art and good taste. The majestic palace that overlooks all this estate, in the middle of the domain and at the highest point where one enjoys delightful views; the beautiful macadam road that cuts through the entire property from west to east; the magnificent cellar and winepress located halfway up the western slope; the extensive vineyards that populate the two sides of the long valley that runs through the entire Farrobo, and even the woods located on the north side, once a place of hunts and amusements of the best company, are all beautiful to see and admire” (BRANCO, 1893, 200).

9 Interestingly, in the north of Portugal, the model of the medieval tower-house was still very present in the eighteenth-century imagination, as evidenced by the commission given by D. António Correia de Souza Montenegro to the architect Carlos Gimac, to build a tower-house in Leça. Carneiro, Manuel Almeida (2016), “*Si bene aedificaveris, bene habitaveris*”. Entre a casa agrícola e a quinta de recreio no espaço rural do Porto (séculos XVIII-XIX), 36.



Figure 14 - *Portrait of the Count of Farrobo*. Auguste Roquemont (1815-1852). Oil on canvas, c. 1840. Private collection, (PEREIRA & NORTON, 2023, 83).

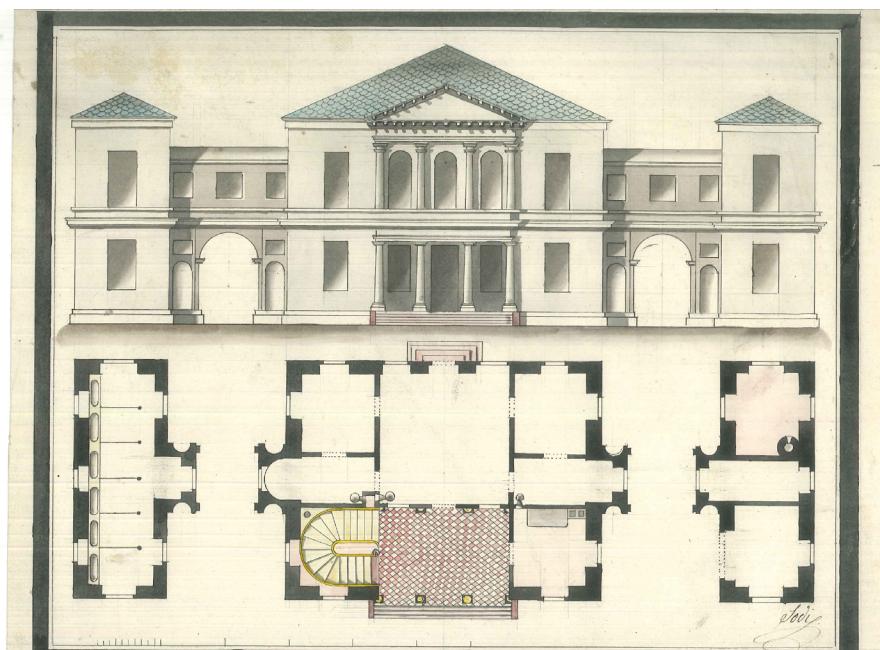


Figure 15 - Proposal for a villa by Fortunato Lodi, c. 1835. Private Col.

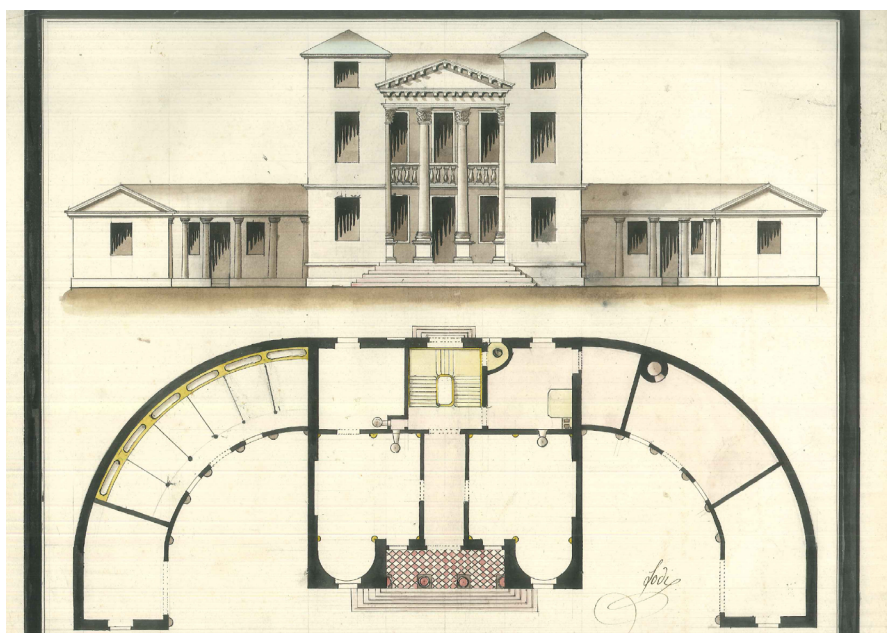
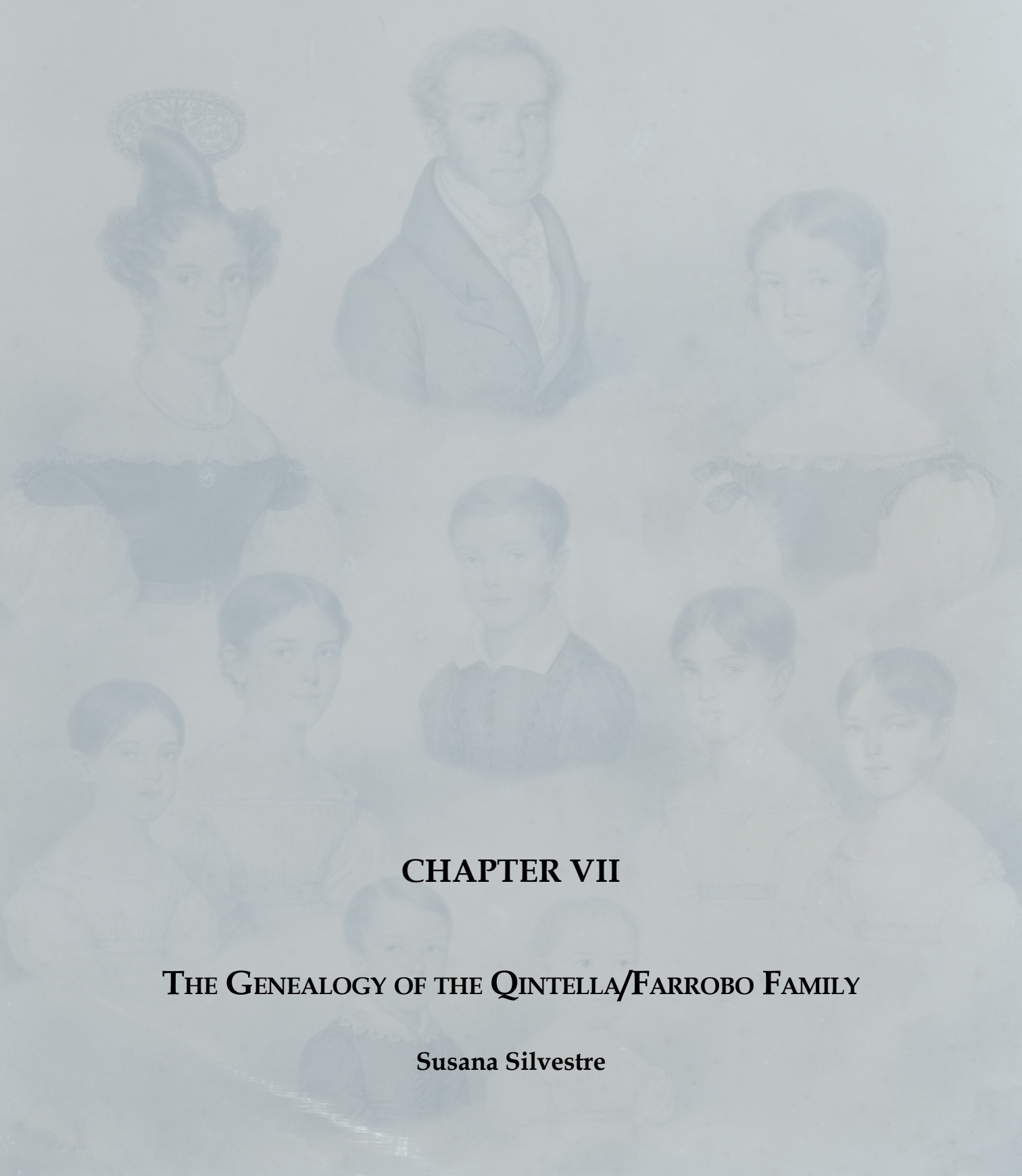


Figure 16 - Proposal for a villa by Fortunato Lodi, c. 1835. Private Col.



CHAPTER VII

THE GENEALOGY OF THE QINTELLA/FARROBO FAMILY

Susana Silvestre

The Lisbon square considered the first baron of Quintella, Joaquim Pedro Quintella, one of the largest, most active merchants of his guild. He is a capitalist with a large amount of money, owner of a large number of buildings throughout the province of Extremadura. In addition to this enviable position, he was the contractor of the royal contracts for tobacco, diamonds, the wool factories of Covilhã and Fundão, and twenty other things.

When he died in 1817, he left his son the second baron of Quintella and future count of Farrobo 14 million cruzados in property and another 28 million cruzados, that is, 12,000 *escudos*. He also instituted a morgado to which he linked several buildings in the amount of 424 *contos de réis*. Later he added his possessions to it, having as head the farm of Farrobo, on the border of Vila Franca de Xira¹.

His great-grandfather and paternal grandfather were noble knights of the Royal House Felix Pereira and Valério José Duarte Pereira, being the last professed knight of the Order of Christ, in addition to enjoying other superior positions that he held in the justice of the islands and the district of Torres Vedras.

The surname Quintella was inherited from the first baron's mother, Ana Joaquina Quintella. The first baron inherited the House from his parents and uncles - Luiz Rebelo Quintella, judge of

¹ He instituted a Morgado definitively approved by Decree of June 18, 1796 and deed of June 23, 1801, to which he linked several inherited and purchased properties, having in Maço 1040, (ANTT, 1st Book of the Tombo Morgado de Farrobo, Book I, having as its head the Quinta do Farrobo; ANTT, Morgado do Farrobo, Book II, p. 1101; ANTT, Morgado do Farrobo, 6º, Livro III, Títulos Morgados dos bens de Farrobo, 750).



Figure 1 - Portrait of the 1st Baron of Quintela, unknown author, 1805 (?), oil on canvas, 1.03 x 81 cm, Teatro Nacional de São Carlos. Photo. Ana Caria, Faculty of Fine Arts, University of Lisbon.

the Deeds of the Crown and Treasury of the House of Supplication and Judge of the Appeals of the same Court, and from Inácio Pedro Quintella, a relative of the Holy Office, a large-scale businessman, contractor of several Royal Contracts, president of the Board of Trade, Factories and Shipping. The morgado de Quintella, in turn, was instituted and approved in 1791.

He was also a nobleman of the Royal House of the Council of D. Maria I, Honorary Counselor of the Treasury, lord of the village of Préstimo in the region of Aveiro, alcaide-mor of the village of Sortelha, Commander of the Forno de Palhavã in the Order of S. Tiago da Espada, professed Knight of the Order of Christ and trusted man of D. João VI's business abroad. On August 17, 1805, a Decree with the respective Charter granted the first baron the barony in two lives, as a noble title (SILVESTRE, 2012, 22-26).

He married a lady of the House of Juste and the Regalados de Monção, related to the Abreu de Lima family, named Maria Joaquina Xavier Saldanha, who died on August 26, 1805 (NORONHA, n.d., 11). Mother of Joaquim Pedro Quintella, born on December 11st, 1801, and of Inácio Quintella, on September 28, 1803 and died in infancy.

The first Baron of Quintella was also the father of Maria Gertrudes Quintella, born 28 May 1797, future Countess of Cunha, by her marriage in 1814 to the 4th Count of Cunha, D. José Maria Vasques Alvares da Cunha, and of a legitimate daughter, Joaquina Rosa, born on 8 November 1793 of an "unmarried and free" mother who, it was legitimized on June 16, 1812 by deed of August 1, 1816 of the notary João Caetano Corrêa².

Two situations arise in this question of the origins of the Quintella through the mother. On his father's side, his distant origin comes from enterprising and noble families in Extremadura, namely from Torres Vedras, Alcoentre and Turquel. However, through the maternal path of the ancestors of the second Baron of Quintella, we come across the Royal family, as we will explain below. On the other hand, Maria Gertrudes Quintella, registered in the Parish Registers as the daughter of Maria Joaquina Saldanha and Joaquim Pedro Quintella, offers us doubts about her maternal parentage, due to discrepancy in dates and the fact that she is not represented in Pelligrini's painting depicting the Quintella family in the palace of Laranjeiras³.

In the baptism register, Maria Gertrude is given as the daughter of unknown parents, who are locked up and with an Addendum, in which her later "Retirement by Order of the Archbishop of Lacedamonia" is mentioned, where Maria Joaquina and the 1st Baron Quintella are given as parents⁴.

2 On September 15, 1816, she married Luíz da Silva de Athayde. She received 48,000\$000 réis as a dowry. It should be noted that the ordinary dowry given by a merchant to his daughters was at this time 30,000\$000 réis in cash. Cf. SILVESTRE, 2012.

3 He was born on May 28, 1797 and his supposed parents later married.

4 Attention is drawn to the fact that in her baptism register she is given as the daughter of unknown parents, and that he is still locked and with an Addendum, in which the later "Reform by Order of the Archbishop of Lacedamonia" is mentioned, Cf. ANTT, Book of Baptism of Mercy, Book B - 7, f. 131 v. °; Cf. Synodal Constitutions of the Archbishopric of Lisbon, 1737, 33: "Tridentine Principle, sess. Reformat 24. Matrim., chap. 2, I, in illegitimate children, they did not declare in the entry of the book the names of the fathers, and only those of the mothers, if there was no scandal or danger. When the baptized person or child is not born of a lawful marriage, the name of the father shall not be declared on the record of the Book of Baptism, even if it is true, if any scandal may result; and ordinarily the name of the mother shall be declared, when it is certain and notorious, and if it can be named, without scandal or danger." Gertrude was born on May 28, 1797 and married in 1814, dying in 1824. She received as a dowry 240,000\$000 réis, bound by Decree of September 8, 1824.

Since 1770, legislation has been passed to define the occupation of merchants as a noble profession, allowing the establishment of bonds, as indicated in the Charter of Law of August 30 and the Permit of the third day of the same month. In the case of the Quintella-Maria Joaquina marriage and in relation to her late marriage, with the interest of starting a family, after a career already consolidated in Portugal, as was customary in England, Joaquim Pedro Quintela, the first baron, did not stick to the traditional marriages in the midst of the business that consolidated the mercantile career. He married Maria Joaquina de Saldanha, daughter of Leonor Xavier de Saldanha and Joaquim Lobato, a businessman from Lisbon. From Maria Joaquina he had two sons and, eventually, a daughter: Joaquim Pedro, future first Count of Farrobo and second Baron of Quintela; Inácio, who died in infancy, and Maria Gertrudes, the future Countess of Cunha.

The wife of the first Baron of Quintella was the illegitimate granddaughter of the first Duke of Lafões, D. Pedro Henrique de Bragança Sousa Tavares Mascarenhas da Silva (1718-1761) and of a noble lady of the Saldanha family, supposedly sister of the Cardinal Patriarch, D. Francisco de Saldanha da Gama, uncle of Maria Leonor. The first Duke of Lafões, maternal great-grandfather of Joaquim Pedro Quintella, second Baron of Quintella, who died celibate, had another daughter of Luisa Clara of Portugal, Ana of Braganza. D. Ana was raised in the house of Feliciano José da Cunha and ended up retiring to the Convent of the Incarnation, finally moving to the Palace of Quinta do Grilo. D. Luísa Clara of Portugal also had a daughter of D. João V, born in 1731, whose destination was also the convent. In his will, D. Pedro de Bragança instituted, as his universal heir and executor, his brother, Duke D. João Carlos de Bragança, and his sister, Duchess Joana Perpétua de Bragança, fourth Marchioness of Cascais, as his executor⁵. It mentions the supposed existence of this other bastard daughter, to whom she left five thousand cruzados of dowry and two hundred thousand réis of annual tença, which were delivered incognito in various installments of money in the house where she was being raised, “it is unknown who her father was” (NORTON, 2009)⁶.

Maria Leonor married Joaquim Lobato de Araújo e Costa, in the Chapel of Frederico, in Benfica, on January 5, 1774, by express concession of her uncle, at the time the Cardinal Patriarch, D. Francisco de Saldanha (1758-1776). He died on October 23, 1775, in the parish of S. Jorge, and from this marriage a daughter was born, D. Maria Joaquina Xavier de Saldanha, baptized in the parish of Sta. Catarina, on April 25, 1774.

This daughter grew up in her paternal grandfather's house, with her aunts, because her father had married a second time. While Maria Leonor celebrated her marriage in the form of a “Hidden Marriage” (Cf. Marriage Certificate in ANTT, *Livro de Casamentos da Encarnação*, book 17, f. 141), Maria

⁵ Lisbon, February 21, 1758.

⁶ Maria Bárbara Xavier Saldanha da Gama, 1772-1757, was the mother of Maria Leonor de Saldanha. Cf. The Count of Farrobo and the Teatro das Laranjeiras. Il fanático per la música, 2023, 58-60. Maria Leonor Xavier de Saldanha, the daughter in question, mother of the wife of the first Baron of Quintela, married Joaquim Lobato, son of Belchior de Araújo Costa and D. Ana Josefa de Araújo. His father was a businessman.

Joaquina married in the common form, with Joaquim Pedro de Quintella, Morgado do Farrobo, on November 19, 1801 (“Marriage”, Catholic Encyclopedia, Vol. 2, 450, Apud VASCONCELOS, 2006, 10). Maria Leonor Xavier de Saldanha and Joaquim Lobato d’Araújo e Costa, by celebrating the hidden marriage, were included in Canon Law (AHPL, book N. ° 1 of Hidden Marriages, 30 August 1763, ff. 53, 23)⁷. The marriage of the first baron of Quintela was celebrated in the normal way, having, however, been obtained the “Royal License” necessary at the time for the nobles to validate marriages, later decreed by Charter of August 19, 1803.

The marriage would have been celebrated “without the issuance of the competent Charter, which in accordance with my Laws should precede the said Marriage”, according to the Prince Regent. Joaquim Pedro Quintela tried to repair this formality, in order to regularize his situation and that of his descendants. The fact was, perhaps, dictated by the urgency, since the birth of Joaquim Pedro, future Count of Farrobo, was approaching on December 11, 1801 (Marriage Certificate in ANTT, *Livro de Casamentos da Encarnação*, book 17, f. 141).

Regarding his children, the first baron of Quintela bet on the continuity of the family’s social ascent. In this sense, he contracted the “cross” marriage of his daughter D. Maria Gertrudes, endowing her with 240 contos, instituted in “Morgado”, jewels, debts of the Royal Treasury, “English Public Funds” and several rustic and urban properties. His son and heir would marry, in turn, the sister of the Count of Cunha, D. Ana Mafalda (*Idem, Ibidem*)⁸, who would later be tutor and administrator of the bond of the heiress of the counts, by wish expressed in the will of D. Maria Gertrudes (ANTT, D. P. Corte, Maço 1541, n. ° 1)⁹.

On the other hand, Joaquim Pedro Quintela, second baron and future count, proved to be innovative even in his marriage: he broke the rule of marriages agreed and negotiated by parents or relatives, privileging marriage for love and legitimizing it. He married at the age of 18, after some rocky scenes¹⁰ with D. Mariana Carlota Lodi, daughter of the Bolognese Francisco António Lodi, administrator of the Teatro de S. Carlos and his adolescent companion.

D. José Maria Vasques Álvares Cabral and Maria Gertrudes Quintela, Counts of Cunha, even managed to have Mariana’s father ordered not to receive the young baron pretending to his daughter’s

7 Let us remember that the Infanta D. Ana de Jesus Maria also married in this way with the Duke of Loulé, D. José Severo de Mendonça Rolim de Moura Barreto, a union carried out with royal authorization. Marriages celebrated in this way, in secret, without proclamations, in the presence of the priest and two or three witnesses or relatives, considered valid, were entitled “Conscience” or “Occult”. It also existed until the eighteenth century. XVIII, the so-called “Unexpected Marriage”, in which the bride and groom committed themselves to the community, in Sunday mass, and the marriage act was validated.

8 Future Marchioness of Viana.

9 On this issue, Nuno Monteiro mentions in his work that D. Maria do Carmo da Cunha, the heiress, at the time a minor and “orphan” of her mother, in the care of her uncle, Count of Farrobo and D. Ana Mafalda, former betrothed of the future Count of Farrobo, ended up marrying at the age of 13, on January 27, 1827, with the second Marquis of Viana, passing to this “House” the administration of the bond and the palace, today called Praia, in Largo do Rato, where the controversial father of the young woman, fourth Count of Cunha, even hosted a Masonic lodge, during Vintismo. Cf. MONTEIRO, *op. cit.*

10 The opposition of the brothers-in-law, Counts of Cunha, played a key role.

hand, under penalty of expulsion from the Kingdom, within 24 hours. The marriage, however, would take place on May 26, 1819, in the “Church of the Recollection of Our Lady of the Incarnation and Carmel, on the site of Rilhafoles”, where the young woman would have been compulsorily interned by her brothers-in-law and her father, with the authorization of an “Ordinance of the Cardinal Patriarch of Lisbon”. That ordinance read as follows:

“I grant the commission “Most Excellent and Most Reverend José Telles da Silva, D. Prior of the Distinguished Collegiate Church of Our Lady of Oliveira da Villa de Guimarães to carry out this act, and exempted the contracting parties from the Proclamations of the estate, and with express License of the thirteenth of February of the current year which is an authentic copy in the Registry Office of this Parish of Our Lady of the Incarnation” (ANTT, *Book of Marriages of Our Lady of the Incarnation*, book 18, f. 49).

Mariana Carlota Lodi was the tenth child of Joana Bárbara Casimiro Machado’s marriage to the Bolognese Francisco António Lodi and possessed a remarkable beauty. born on December 3, 1798 (NUNES, s.d.). Joaquim Pedro Quintela, second baron, of Mariana Lodi, would have ten children, of whom only seven would have reached adulthood. The first Countess of Farrobo was not very well received by the noble society after her marriage, but soon this opposition gave way to convenience¹¹. On January 20, 1835, she was received by D. Maria II in the Palace, after receiving the Cardinal Patriarch, and on July 30, 1833 she was decorated by D. Pedro with the “Order of Saint Elizabeth”.

In the line of alliance marriages, the future Count of Farrobo consorted his daughters and sons with the noble nobility and managed to have his second son obtain his own title, which rarely happened. Francisco Jaime Quintella, first Viscount of Charruada, married Maria Cristina Helena Teixeira de Sampaio, cousin of his sister Palmira Quintella’s husband, D. Henrique de Teixeira, son of the Count of Póvoa. Mary Christina belonged to the family of the first viscounts of Cartaxo, being the eighth daughter. Francisco Jaime married on 17 April 1854 and obtained the title by Decree of 25 January 1855. He was a young nobleman with exercise in the Royal House, honorary attaché of “Legation and Lieutenant of Cavalry”.

The eldest, Maria Joaquina Quintella do Farrobo, born five months after her parents’ marriage, would marry D. Carlos da Cunha e Meneses, fifth son of the fourth Counts of Lumiares; the third daughter, D. Maria Madalena, with D. Luiz da Cunha Meneses, fourth son of the fifth Counts of Lumiares and cousin of D. Carlos da Cunha e Meneses. D. Maria Palmira de Quintella, the fourth daughter, would marry D. Henrique de Teixeira¹², legitimized son of the Count of Póvoa, by Charter

¹¹ Alfredo Aquiles Quintella, born on February 18, 1830, died on November 5, 1831, Julio Quintella, born on July 26, 1831, and Maria José Quintella(?), pictured with the rest of the family, possibly born in 1829 or 1832(?), did not survive. Cf. NORONHA, *op. cit.*, 155-156.

¹² This son-in-law of Farrobo, who had a bachelor’s degree in law from the University of Coimbra, would become the first “Secretary of the Legation in London, Deputy to the Cortes and Young Nobleman of the Royal House, by Charter of April 13, 1840”. He consorted with D. Palmira on June 13, 1846.

Henrique Teixeira Sampaio (1774-1833) not only contributed his capital to the demands of the State and army supplies during the Peninsular War, but also helped the farmers and provided ransoms for captives in Algiers.

He lent the state two million cruzados and was “President of the Royal Treasury, Minister of Finance, Peer of the Kingdom



Figure 2 - Drawing of the Barons of Quintela and their descendants, unknown author, c. 1830, 57 x 46.5 cm, Private Collection, photo by Ana Caria, Faculty of Fine Arts, University of Lisbon.

of February 13, 1833, to whom his father left 14000 réis. D. Maria Carlota, the second daughter, would marry Francisco d'Azevedo Cardoso de Sá, "a nobleman Knight of the Royal House and son of Duarte Cardoso de Sá, who had belonged to the Council of His Majesty, Commander of the Order of Christ and Colonel of Militias".

Mariana Hortênsia, another daughter, married Francisco Kruz, of the well-known family of Kruz merchants and bankers and the firm Butler Kruz & C^a. As for the heir to the title, the eldest son, Joaquim Pedro Quintella do Farrobo II, would marry in 1855 with a daughter of the Duke of Saldanha, D. Maria Eugénia de Saldanha Oliveira e Daun, already widow of Francisco d'Almada Quadros Sousa e Lencastre, "Peer of the Kingdom", Count of Tavadere, who died on November 25, 1853.

From the above, it can be inferred that the Count of Farrobo knew how to create a network of connections through his sons, with some nobility, if not of the oldest families, at least of nobility and with capitalists known in the national and international square.

His second consortium, with D. Madalena Pignault, took place on February 7, 1869, in the "Parish Church of Our Lady of the Incarnation", in Lisbon, next to his residence on Rua do Alecrim. Magdeléne Pignault was an opera singer and married at the age of thirty-six, being a native of Nièvre, France, daughter of Jean-Baptist Pignault and Maria Marchal. It was a regularization of the situation: "the contracting parties declared that they have between them four children: Joachim, Maria, Julio and Carlos" (ANTT, *Livro de Casamentos da Encarnação*, Book 23, f. 125).

Of Joaquim Maria, the first, we only know that at the age of 19 he lived with his mother and siblings, grandmother and servants, in Rua da Emenda, which reveals that he was born in 1852 (AHPL, *Livro do Rol dos Confessados*, 1870, f. 17v). Maria Joaquina, the second daughter, was born in 1855 and married Eduardo de Mendonça. Júlio Maria Quintela consorted with D. Frederica Sara Sasseti, descendant of an Italian family, who gave a branch to Portugal in the person of Filipe Sasseti, whose family already lived in Lisbon in the eighteenth century. XVI.

The marriage took place on April 27, 1878 (ANTT, *Livro de Casamentos da Encarnação*, book 24, ff. 123 and 123v), and Julius Mary was born in 1853¹³. Carlos Pedro, the youngest, was born in 1866 and married D. Emília de Castelo Branco¹⁴. Only D. Maria Joaquina Quintela would have had a father. The Sasseti family had its main representative in the person of João Baptista (1817-1889), founder of the important music publishing house of his surname. He studied music at the Patriarchal Seminary and became an excellent pianist, having as his "Master" Friar José Marques. At the beginning of January and Counsellor of State".

He was also awarded the title of "Baron of Teixeira, by Decree of May 9, 1818." For having competed, in order to raise the Tobacco Contract at a high price, for the benefit of the Royal Treasury, he was awarded the title of Count of Póvoa, in July 1823, with mercy in more than one life.

13 Júlio Maria Quintela was born and baptized on December 8, 1853, "subconditione", which applied to children who were not known if they had already been duly baptized previously, reiterating it under condition, (ANTT, Book of Baptisms of the Incarnation, Book B - 26, 1863, f. 69). Cf. Synodal Constitutions of the Archbishopric of Lisbon, 1737, 30-31.

14 António Baião, mentions on the back cover that Carlos Pedro Quintela offered in January 1917 Book II of the Titles of the goods of Morgado do Farrobo to Torre do Tombo. This information was seen in the original, deposited in the Torre do Tombo.

1848, he founded a house in Lisbon for the sale of pianos and music, becoming one of the first music publishing houses in the country. Another Sasseti, Ricardo Raimundo de Nogueira (1819-1897) was “Doctor of Medicine and Surgery from the University of Leuven”. Famous, he practiced clinical practice in Rio de Janeiro, having died in France.

After the death of the Count of Farrobo, seven months after the marriage, Madalena Pignault, who had never been received by the nobility of the court, contracted a second marriage with the merchant José Mendes de Carvalho Júnior¹⁵, from a well-known family in the commercial square, losing, for this reason, the right to use the title of Countess of Farrobo, since she was not granted a “License Permit” to continue using it.

The same happened with the corresponding honors, according to the style of the court and whenever identical circumstances were observed with the titular ladies (PINTO, 1883, 554). According to Eduardo de Noronha, Farrobo had met Marie Madeleine in Paris, and she emigrated to Portugal, along with some relatives, namely her mother and a brother (Jean) and a sister Mlle Julia Pignault (AHPL, Livro do Resenhação Paroquial da Freguesia da N.ª S.ª da Encarnação, 1870, f. 17 v, cota 951) who even participated in the festivals and operas performed in the private theatre of Quinta do Farrobo.

In 1870, after the sale of the fortune of the Quintela do Farrobo family, D. Madalena Pignault Quintela do Farrobo already resided at no. 82 of Rua da Emenda, with her four children, her mother, four maids and one servant (AHPL/Registro Paroquial de N.ª S.ª da Encarnação de Lisboa, 1872, f. 8.º vº, cota 953), having already been lost to the family the “Quintela Palace”, at the time the headquarters of a “Guild” (NORONHA, *op. cit.*, 248).

It should also be noted that, within the social networks developed by the Quintela-Farrobo family, we will find four of Farrobo’s granddaughters, married to grantees of the Royal House¹⁶.

The first Marquis of Ribeira Grande was a great friend of Joaquim Pedro do Farrobo and was a witness in his second marriage, to D. Madalena Pignault. From the Quintela family descended the Marquises of Ribeira Grande, the Dukes of Saldanha, Counts of Farrobo and Cunha and Lumiares, the Counts of Póvoa, the Viscounts of Charruada and the Barons of Emaúz, among others. According to Eduardo de Noronha, “The prolific Quintella family spread throughout the country” (*Idem, Ibidem*, 258).

15 In 1869, we find a J. Mendes de Carvalho, 45 years old, married to D. Rita de Lima, 43 years old, living at No. 58 - 1st of Rua da Emenda. We do not know if it was the same one that later consorted with Madalena Pignault, (AHPL, Registro Paroquial da Encarnação de Lisboa, 1869, f. 16 v, cota 950).

16 Maria Carlota da Cunha e Meneses, eldest granddaughter of the Count of Farrobo, who married D. Segismundo Gonçalves Zarco da Câmara (1844-1902), son of the first Marquis and eighth Count of Ribeira Grande, D. Francisco de Sales Gonçalves Zarco da Câmara; Mariana Carlota da Cunha e Meneses (1845-1914), who married Luís Gonçalo Zarco da Câmara (1848-1893), brother of Segismundo; D. Maria Joaquina da Cunha e Meneses, who had consorted in 1865 with the third Baron of Regaleira, Paulo Carlos Allen de Moraes Palmeiro and D. Luisa da Madre de Deus, who married in May 1867, with the first Marquis of Ribeira Grande and eighth Count, D. Francisco de Sales (1819-1872), father of the first two betrotheds mentioned, who had been widowed by D. Ana de Bragança (from the house of Lafões, 1822-1856), to whom he had been married.

From the Quintella family, the Farrobo family was formed, whose descendants are today very active and intervening, as well as their illustrious ancestor who protected the arts and artists in their multiple manifestations and who allowed liberalism to thrive: Joaquim Pedro Quintella do Farrobo, second Baron of Quintella, Count of Farrobo, of the Council of His Majesty, Grand Cross of the Order of Our Lady of the Conception of Vila Viçosa, Commander of the Order of Christ, Alcaide-mor of the village of Sortelha, lord donee of the village of Prestimo, Colonel of the squadrons of National Volunteers on horseback, legitimate son of the Baron of Quintella, Joaquim Pedro Quintella, Professed Knight in the Order of Christ, nobleman-knight of the House of His Majesty, of his Council, Commander of the Commandery of the Furnace of Palhavã, Morgado do Farrobo, Alcaide-mor of the village of Sortelha, lord of the village of Prestimo, with a coat of arms since 1806 and of his wife D. Maria Joaquina Xavier Saldanha. He was the paternal grandson of Valério José Duarte Pereira, a professed knight in the Order of Christ and a noble knight of the House of His Majesty and his wife D. Ana Joaquina Quintella; great-grandson on Felix's father's side Pereira, professed knight of the Order of Christ and noble knight of the House of His Majesty; and his wife D. Josefa dos Reis; great-grandson on the same side of João Gomes Rebello and his wife D. Tereza de Jesus Quintella" (NORONHA, n.d., 250-252). On his mother's side, still a cousin of D. Pedro IV, with whom he identified so much. On November 18, 1833, Joaquim Pedro Quintella received the title of Count of Farrobo, appearing in the Letter of Brazão de Nobreza e Fidalguia, sent by the Duke of Bragança, regent on behalf of the Queen, being granted the Letter of Coat of Arms, with the arms of the Pereiras and the Rebello, registered in the Book of Arms of the Nobility and Nobility. This Letter allowed and allows their descendants to carry it on their seals and chevrons, to place them in their homes and their own graves: "With what I want and am pleased that there are all the Honors, Privileges, Liberties, Graces, Mercies, Exemptions and Frankness that there are, and must be, the Nobles and Nobles of ancient lineage, and as always their ancestors used and enjoyed everything" (*Idem*, 251).

The Farrobo shield can still be seen today in a splendid stained-glass window, at the top of the steps of the palace on Rua do Alecrim, the Quintella palace in Lisbon (*Idem*, *Ibidem*, 252). The Count of Farrobo, "the millionaire artist" as Eduardo de Noronha calls him, well deserves this name and immortality for his work, in which at a political, social, economic and humanitarian level he was a century ahead of his time in Portugal¹⁷.

17 To find out more about the life and work of the Count of Farrobo, see among other books: ALVES-CAETANO, 2020; SILVESTRE, *op.cit.*



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS
BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

Fontes manuscritas
Handwritten sources

Archivio Archiepiscopale di Lugano (AAL)

AAL, *Parrocchia di San Lorenzo*.

Arquivo da Igreja de Nossa Senhora do Loreto (AINSL)

AINSL, *Óbitos*, Livro 2.

AINSL, *Livro de Confessados*, N.º 7 (1768); N.º 8 (1769).

Arquivo Distrital de Lisboa (ADL)

ADL, *Freguesia de Nossa Senhora das Mercês*, *Livro de Baptizados*, N.º 3.

Arquivo do Forte de Sacavém (AFS)

AFS, DGEMN: DSID - 001/011-1474. *Palácio dos Condes de Farrobo - Lisboa. Obras de Conservação e Reparação* (30 de julho de 1979).

Arquivo Histórico da Cáritas Portuguesa (AHCP)

AHCP, PT/CP/AHCP/C/F/001/002/003/001-004, 013, 017, 020.

AHCP, PT/CP/AHCP/C/F/001/002/003/003, UI 1086, cx. 396.

Arquivo Histórico de Vila Franca de Xira (AHVFX)

AHVFX, *Gabinete de estudos de urbanização*, requerimento 02332, 23 de julho de 1970, Processo de remodelação do Palácio do Farrobo.

AHVFX, *Divisão do Arquivo Municipal*, Fundo Local, Património do Concelho, Palácios e Quintas, Quinta do Farrobo, Literatura cinzenta, LS 908, 1994.

AMVFX, *Livro actas da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira*, reunião de 21-07-1840.

Arquivo Histórico do Tribunal de Contas (AHTC)

ATC, *Livros da Décima da Cidade*, Arruamentos. Freguesias da Encarnação e Santa Catarina.

AHTC, *Livro das Décimas de Vila Franca de Xira*, DP 404 (1782); DP 407 (1783); DP 408 (1785); DP 411 (1787).

Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas (AHMOP)

AHMOP, *Junta do Comércio, Avisos e Ordens*, JC10 (1757-1833).

Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa (AHPL)

AHPL, *Expediente de 1916*.

AHPL, *Expediente de 1869*.

AHPL, *Expediente de 1848*.

AHPL, Ms. 749, f. 107, 21-2-1787.

AHPL, *Redução da forma autentica de um atestado paroquial da freguesia de S. Sebastião da Pedreira de Lisboa, para a obtenção de Breve de Oratorio Privado a favor da Ex.ma Condessa de Burnay, paroquiana temporariamente na mesma freguesia - Quinta das Laranjeiras*, Liv. 48 (UI 273), f. 249 v (20 de abril de 1922).

AHPL, Reg.º Geral, Liv. 25 (UI 250), Fl. 047v, 01-08-1848.

AHPL, Reg.º Geral, Liv. 27 (UI 252), 14-08-1853.

AHPL, Reg.º Geral, Liv. 33 (UI 258), 23-04-1869.

Arquivo Municipal de Lisboa (AML)

AML, *Administração*, *Livro de Cordeamentos de 1760-1789*, f. 393 a 396 v.

AML, *Cartulário Pombalino* (1758-1846), PT/AML-SB/CMLSBAH/PURB/007.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT)

ANTT, *Arquivo Burnay*, Administração Patrimonial. Documentos relativos à Quinta das Laranjeiras, Cx. 60 (1873-1924).

ANTT, *Autos de justificação de nobreza do Conde de Farrobo, Feitos Findos*, Justificações de nobreza. Mç. 8, n.º 16.

ANTT, *Cartório notarial de Lisboa*, 12º cartório B, cx. 43. Livro de notas 215.

ANTT, *Cartório Notarial de Lisboa*, 12º Cartório B, Documentos dos Livros de Notas, caixa 45, 5-B, mç. 138; cx. 86, Liv. 426; mç. 38, cx. 31.

ANTT, *Casa Real*, Caixas 3127, 3129 e 3130.

ANTT, *Colégio de Santo Agostinho*, Liv. 1.

ANTT, *Congregação do Oratório de Lisboa, Casa do Espírito Santo de Lisboa. Catálogo dos padres e freires que têm falecido na nossa Congregação do Oratório de Lisboa e dos dias em que faleceram assim na Casa do Espírito Santo como na da Nossa Senhora das Necessidades e dos números das sepulturas em que jazem os que nesta faleceram*. Liv. 9.

ANTT, *Conselho da Fazenda*, Justificações do Reino. Letra J. Mç. 27, N.º 31; Letra L. Mç. 7, N.º 38.

ANTT, *Desembargo do Paço*, Estremadura. Quintela-Laranjeiras -D. Vicente Sousa Coutinho. Mç. 0220, doc. 010 (1783-1784).

ANTT, *Junta do Comércio*, Real Fábrica das Sedas e Fábricas Anexas, consultas e representações, Liv. 399.

ANTT, *Ministério das Obras Públicas*, *Inspeção Geral das Obras Públicas*. Liv. 303.

ANTT, *Morgado de Farrobo*, 9 Livros.

ANTT, *Paróquia da Encarnação*, Livro de registo de Batismos, Liv. 23, cx. 9, fl. 271v.

ANTT, *Paróquia da Encarnação*, Livro de Registo de Casamentos. Liv. 18, f. 48.

ANTT, *Paróquia de São Mamede*, Livro de Registo de Óbitos. Liv. 3.

ANTT, *Paróquia de São Sebastião da Pedreira*, Livro de Registo de Batismos (1817-1825); Livro de Registo de Óbitos (1899).

ANTT, *Real Fábrica das Sedas*, Liv. 387, 421, 422, 508, 832.

ANTT, *Tribunal da Boa Hora*, 6º vara, 3ª secção, mç. 102, cx. LB 173, processo 2857, ano 1864, sala 1, corpo 54/55, vol. 1.

ANTT, *Tribunal da Boa Hora*, 6º vara, 3ª secção, mç. 102, cx. LB 173, processo 2857, ano 1864, sala 1, corpo 54/55, vol. 2.

Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa (BACL)

BACL, *Biografia artística do pintor António Manuel da Fonseca*, Azul 987, f. 7 v.

Biblioteca Nacional de Portugal (BNP)

BNP, *Memoria das Pessoas*, que entrarão no Noviciado da Congregação do Oratório de Lisboa. Mss. 3, N.º 4.

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BNRJ)

BNRJ, *Secção de Manuscritos*, Coleção Arquitecto Costa e Silva. Docs. 62 a 73.

Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA)

MNAA, *Secção de Desenhos e Gravuras*, N.ºs 5023 e 5025 (1782); N.ºs 5024, 5022 e 5021 (1787).

Fontes impressas

Printed sources

ALBERTOLLI, Giocondo (1782). *Ornamenti diversi inventati, disegnati ed eseguiti da Giocondo Albertolli, Professore d'Ornati nella Reale Accademia di Belle Arti in Milano, incisi da Giacomo Mercoli luganese*. Milão.

ALBERTOLLI, Giocondo (1787). *Alcune decorazioni di nobili sale ed altri ornamenti di Giocondo Albertolli Professore nella Reale Accademia delle Belle Arti in Milano, incisi da Giacomo Mercoli e Andrea de Bernardis*. Milão.

Almanaque de Lisboa (1787).

AMARAL, J. (1997). *Ofertas históricas relativas à povoação de Vila Franca de Xira para instrução dos vindouros*,

manuscrito de 1856. Vila Franca de Xira: Museu Municipal, vol. II.

ANDRADE, José (1851). *Memória sobre Chafarizes, Bicas, Fontes e Poços Públicos*. Lisboa: Imprensa Silvana.

As novas construções de Lisboa. O Palacio Sotto Maior (1906). *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, N.º 3, 91.

BARBOSA, Inácio de Vilhena (1863). Quinta das Laranjeiras. *Archivo Pittoresco*, N.º 11, 81-82.

BECKFORD, William (1954). *The Journal of William Beckford in Portugal and Spain, 1787-1788*. London: Rupert Hart-Davis.

BECKFORD, William (2009). *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*. Lisboa: BNP. ISBN 9789725654293.

BLUTEAU, Rafael (1720). *Vocabulário Portuguez e Latino, Aulico, Anatomico, Architectonico, Bellico, Botanico, Brasilico, Comico, Critico, Chimico, Dogmatico, Dialectico, Dendrologico, Ecclesiastico, Etymologico, Economico, Florifero, Forense, Fructifero, Geographico, Geometrico, Gnomonico, Hydrographico, Homonymico, Hierologico, Ichtyologico, Indico, Ifagogico, Laconico, Liturgico, Lithologico, Medico, Musico, Meteorologico, Nautico, Numerico, Neoterico, Ortographico, Optico, Ornithologico, Poetico, Philologico, Pharmaceutico, Quidditativo, Qualitativo, Quantitativo, Rhetorico, Rustico, Romano, Symbolico, Synonymico, Syllabico, Theologico, Therapeutico, Technologico, Uranologico, Xenophonico, Zoologico, autorizado com exemplo dos melhores escritores portuguezes, e Latinos, e offerecido a El Rey de Portugal, D. João V. Vol. VII. Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus.*

BRANCO, M. (1893). *Portugal e os Estrangeiros*, vol. II. Lisboa: Imprensa Nacional.

CÂMARA, P. (1850). *Diccionario Geographico historico politico e litterario do reino de Portugal e seus domínios*, Tomo I. Lisboa.

CÂNCIO, Francisco (1951). *Coisas e Loisas de Lisboa Antiga*. s.n.

Correio da Manhã, 21 de Março de 1894.

CORTE, Juan (1856). *Impresiones de Viaje á Lisboa y sus contornos. Semanario Pintoresco Español*, 26-28.

Diário do Governo, 28 de Outubro de 1820; 23 de Setembro de 1871; 20 de janeiro de 1872; 6 de novembro de 1873; 3 de março de 1874; 20 de março de 1891; 10 de junho de 1899.

Digressão de Lisboa a Cintra (1845). *Guia de viajantes em LISBOA e suas visinhanças*. Lisboa: O. R. Ferreira e C.^a.

FAVA, Duarte (1833). *Carta topographica de Lisboa e seus suburbios (...) levantada no Anno de 1807 debaixo da direcção do Cappm. Engenheiro Duarte José Fava: Reduzida, e desenhada na Caza do Risco das Obras Publicas no Anno de 1826: Sendo Intendente o Cappm. Engenheiro Jozé Bento de Souza Fava (...)*. Lisboa: Caza do Risco das Obras Públicas.

Guia de Viajantes em Lisboa e suas Visinhanças (1845). Lisboa: Tip. de O. R. Ferreira & C.^a.

GUIMARÃES, Daniel (1871). *Guia do Amador de Belas Artes*. Porto: Typ. Commercial.

Ilustração, n.ºs 55, 56 e 57 (1928).

KAUFMANN, Arthur (1911). *Giocondo Albertolli. Der Ornamentiker des Italienischen Klassizismus*. Estrasburgo: Heitz & Mundel.

MACEDO, Lino (1992). *Antiguidades do moderno concelho de Vila Franca de Xira*. Vila Franca de Xira: Museu Municipal.

MACHADO, Cyrillo Volkmar (1823). *Collecção de Memórias 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: Imp. de Victorino Rodrigues da Silva.

NASO, Ovídio (2007). *Metamorfoses*. Lisboa: Livros Cotovia.

O Mosaico: Jornal d'Instrução e Recreio, N.º 104, 1841, 142.

PÊNE, Henry de (1853). *Voyages. Esquisses Portugaises*. I. Lisbonne. *Revue Contemporaine*, Tomo XI, 211-240.

PERMONT, Laura (2008). *Recordações de uma estada em Portugal 1805-1806*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.

PINTO, Agostinho (1883). *Resenha das Famílias Titulares e Grandes de Portugal*. Vol I. Lisboa: Ed. Francisco Artur da Silva.

PROENÇA, Raúl (1988). *Guia de Portugal, Lisboa e Arredores*. Fundação Calouste Gulbenkian, D.L.

Teatri. Arti e Letteratura, Anno 24, Tomo 46. Bologna, 1846.

TINOP (CARVALHO, Pinto de) (1898). *Lisboa d'Outros Tempos*. Lisboa: Livraria de António Maria Pereira.

Estudos

Studies

ABECASIS, Maria Isabel (2009). *A Real Barraca. A residência na Ajuda dos reis de Portugal após o terramoto (1756/1794)*. Lisboa: Tribuna da História.

ALMEIDA, Inês (2022). *Serenatas e Serenins: prática musical e encenação do poder régio no Palácio da Ajuda em finais do século XVIII, segundo o testemunho de um viajante francês. Rhinocerus*, Vol. I, N.º 1, 9-33. <https://doi.org/10.34629/rcdmt.vol.1.n.1.pp9-33>.

ALONSO ROMO, Eduardo Javier (2011). *Mosén Sol y Portugal (1894-1901): una historia de amor y desencuentro. Lusitania Sacra*, 24. ISSN: 0076 1508.

ALVES-CAETANO, António (2020). *Conde de Farrobo: Perfídia*. Lisboa. ISBN 978-972-95937-4-1.

ARAÚJO, Norberto de (1946). *Inventário de Lisboa*. Câmara Municipal de Lisboa, Fasc. 4.

ARAÚJO, Norberto de (1950). *Inventário de Lisboa*. Câmara Municipal de Lisboa, Fasc. 8.

ARIZZOLI-CLÉMENTEL, Pierre (1994). *Neoclassicisme. L'Art décoratif em Europe: du Neoclassicisme à l'Art Déco*. Paris: Citadelles et Mazzenod.

BEUVINK, Aline Gallasch-Hall de (2012). *A cenografia e a ópera em Portugal no século XVIII: os teatros régios (1750-1793)*. Tese de doutoramento apresentada na Universidade de Évora.

BONIFÁCIO, Horácio (2023). *A Casa Nobre de Lázaro Leitão Aranha*. Lisboa: Universidade Lusíada.

BRAGA, Sofia (2015). *O concílio dos deuses do Salão de Baile do Palácio Barão de Quintela. ArtisOn / Artes Decorativas*, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, N.º 1, 100-112.

BRAGA, Sofia (2021). «*Eis o Exímio Pintor, Douto Cyrillo, Tão Grande na Licção como no Estillo*». *Dinâmicas artísticas na obra de Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823)*. Lisboa: Tese de doutoramento apresentada na Universidade de Lisboa.

BRANCA, Mirella (2010). *Gli Albertolli alla villa del Poggio Imperiale. Arte & Storia. Svizzera a Firenze. Dal Cinquecento ad oggi*, Lugano: Ticino Management, N.º 48, 238-247.

CARITA, Hélder (2020). *Casa de Pátio de Recebimento: Uma Tipologia de Casa Nobre dos Séculos XVI e XVII. Actas do 5.º Congresso Internacional Casa Nobre – Um património para o futuro*. Município de Arcos de Valdevez, 785-799.

CARNEIRO, Luís Soares (2003). *Teatros portugueses de raiz italiana*. Tese de Doutoramento apresentada na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.

CARNEIRO, Luís Soares (2020). Maschie Belleze. O 'quase desconhecido' Fortunato Lodi. *A Casa Garret. Património e Arquitectura no Teatro Nacional D. Maria II*. Lisboa: TDMII, INCM, 71-127. ISBN: 978-972-27-2752-5.

CARNEIRO, Manuel Almeida (2016). "*Si bene aedificaveris, bene habitaveris*". *Entre a casa agrícola e a quinta de recreio no espaço rural do Porto (séculos XVIII-XIX)*. Tese de Doutoramento apresentada na Universidade Aberta, vol. 1.

CARNEIRO, Paula (2010). *Interiores neoclássicos civis do Porto: evolução setecentista de uma estética global*. Tese de doutoramento apresentada em Santiago de Compostela.

CARR-GOMM, Sarah (2004). *Dicionário de Símbolos na Arte: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais*. São Paulo: EDUSC.

CARVALHO, Ayres de (1977). *Os três arquitectos da Ajuda. Do «Rocaille» ao Neoclássico*. Lisboa: Biblioteca Nacional.

COLLE, Enrico (2010). Gli Albertolli a Firenze. Documenti per la Storia dell'ornato neoclassico in Toscana. *Arte & Storia. Svizzera a Firenze. Dal Cinquecento ad oggi*, Lugano: Ticino Management, N.º 48, 222-237.

CORREIA, Carlos (2021). *A Congregação do Oratório*. Lisboa: Edições Colibri. ISBN 978-989-566-098-8.

CORREIA, José Horta (1989). Santos, Reinaldo Manuel (1731-1791). *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Presença, 438-450. ISBN 972-23-1088-7.

ELIAS, Margarida & CABEÇAS, Raquel Medina (2023). O Palácio e o Teatro das Laranjeiras: Um breve apontamento. In *Il fanatico per la musica: O Conde de Farrobo e o Teatro das Laranjeiras*. Lisboa: Teatro Thalia, 26-35.

FACCHIN, Laura (2010). Giocondo Albertolli. Biografia. *Arte & Storia. Svizzera a Firenze. Dal Cinquecento ad oggi*, Lugano, Ticino Management, N.º 48, 250-255.

FRANÇA, José-Augusto (1977). *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa, Bertrand.

FRANÇA, José-Augusto (1990). *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Bertrand Editora. Vol. I. ISBN 972-25-0016-3.

GANDRA, Manuel (2014). *Palácio Quintela: Iconologia do Programa Pictórico*. Mafra. https://www.academia.edu/13046293/Palácio_Quintela_Iconologia_do_programa_pictórico

GONÇALVES, Inês (2012). *O Palácio Barão de Quintela: contributo para um estudo monográfico*. Dissertação de Mestrado apresentada na Universidade Nova de Lisboa.

GRIMAL, Pierre & JABOUILLE, Victor (eds.) (2020). *Dicionário da mitologia grega e romana*. Lisboa: Antígona. ISBN 972-29-0049-8.

HALL, James (1974). *Dictionary of Subjects & Symbols in Art*. New York: Harper & Row.

IMPELLUSO, Lucia (2003). *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Barcelona: Electa.

LEAL, Joana Cunha (1996). *Giuseppe Cinatti (1808-1879). Percurso e obra*. Dissertação de Mestrado apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, vol. 1.

LEAL, Joana Cunha (2005). *Arquitectura Privada: Política e Factos Urbanos em Lisboa, da Cidade Pombalina à Cidade Liberal*. Tese de doutoramento apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

MATOS, José Sarmiento de (1997). O Palácio e a cidade. *Lisboa iluminista e o seu tempo*. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 33-49. ISBN 972-8094-13-2.

MATOS, José Sarmiento de (1989). Palácio do Lavradio. In *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Presença.

MATOS, Maria (coord.) (2003). *Henri Burnay: de banqueiro a colecionador*. Lisboa: Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves.

MENDONÇA, Isabel (2009). *Estuques Decorativos. A evolução das formas (sécs. XVI a XIX)*. Lisboa: Patriarcado de Lisboa, Nova Terra / Principia.

MENDONÇA, Isabel (2012). O que Cyrillo não sabia sobre Giovanni Grossi e os outros estucadores suíços em Lisboa. *Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa em Homenagem a José-Augusto França*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - APHA, 490-498.

MENDONÇA, Isabel (2014). Estucadores do Ticino na Lisboa Joanina. *Cadernos do Arquivo Municipal*. Lisboa: Arquivo Municipal de Lisboa, 185-220.

MENDONÇA, Isabel (2014). Grossi e a sua «companhia» de estucadores na capela da Ordem Terceira de Jesus. *Revista Rossio, Gabinete de Estudos Olisiponenses*, N.º 3, 168-179.

MENDONÇA, Isabel (2020). *Estuques Decorativos em Portugal e a divulgação do Rococó*. ARTIS. Insti-

tuto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, N.º 7-8, 106-133.

MENDONÇA, Isabel (2021). De Viana para Lisboa: os estuques românticos da oficina de Rodrigues Pita e Domingos Meira. *Estuques e Estucadores de Viana do Castelo. Entre o passado e o futuro*. Viana do Castelo: Câmara Municipal, 79-115.

MENDONÇA, Isabel & CARITA, Hélder *et al.* (2014). Palácio das Laranjeiras. *A Casa Senhorial. Brasil & Goa, Anatomia de Interiores*. <https://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/casas-senhoriais/pesquisa-lista/144-palacio-das-laranjeiras>

MENDONÇA, Isabel & CARITA, Hélder *et al.* (2014). Palácio Quintela Farrobo. *A Casa Senhorial. Brasil & Goa, Anatomia de Interiores*. <http://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/casas-senhoriais/pesquisa-lista/152-palacio-quintela-farrobo>

MÓNICA, Maria Filomena (1992). Negócios e política: os tabacos (1800-1890). *Análise Social*, Vol. XXVII, N.ºs 116-117, 461-479. ISSN 0003-2573.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo (1998). *O Crepúsculo dos Grandes (1750-1832)*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais. ISBN 978-972-271-143-2

NORONHA, Eduardo de (1945). *O Conde de Farrobo, Memórias da sua vida e do seu tempo*. Lisboa: Ed. Romano Tórres.

NORTON, José (2009). *O Milionário de Lisboa*. Lisboa: Publicações D. Quixote.

NUNES, Idalina (1996). Três saraus musicais na Quinta do Farrobo. *Arte Musical*, nº 4, IV série, vol. 1.

PEDREIRA, Jorge (2005). FARROBO, Joaquim Pedro Quintela do (1801-1869). *Dicionário Biográfico Parlamentar (1834-1910)*. Imprensa de Ciências Sociais, Vol. II, 95-97. ISBN 972-671-145-2.

QUEIROZ, José Francisco Ferreira; SOARES, Catarina Sousa (2011-2013). *Os túmulos românticos da família Quintela Farrobo*. Cira: boletim cultural, 11.

SANTOS, Alexandra (2023). Em nome da Hélade: O Sacrifício Voluntário em *Ifigénia em Áulide* de Eurípedes. *PHAINE: Revista de Estudos Sobre a Antiguidade*, 1, 7-17. <https://periodicos.unb.br/index.php/phaine/article/download/7180/5801/12290>.

SILVA, Hélia (2005). *Giovanni Grossi e a evolução dos estuques decorativos no Portugal setecentista*. Dissertação de Mestrado apresentada na Faculdade de Letras de Lisboa.

SILVA, Raquel Henriques da (1997). *Lisboa Romântica: Urbanismo e Arquitectura: 1777-1874*. Tese de Doutoramento apresentada na Faculdade de Ciências

Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

SILVA, Raquel Henriques da (2014). O São Carlos e a génese do Chiado. *São Carlos, um teatro de ópera para Lisboa: Património e arquitectura do Teatro Nacional de São Carlos*. INCM, Teatro Nacional de São Carlos. ISBN 978-972-27-2263-6.

SILVESTRE, Susana (2012). *O Conde de Farrobo: A ação e o mecenato no século XIX*. Tese de doutoramento apresentada na Universidade NOVA de Lisboa.

SNODIN, Michael & HOWARD, Maurice (1996). *Ornament. A social history since 1450*. New Haven & London: Yale University Press.

TEIXEIRA, José de Monterroso (2002). *José da Costa Silva (1747-1819) e a Receção do Neoclassicismo em Portugal: A Clivagem de Discurso e a Prática Arquitectónica*. Tese de Doutoramento apresentada na Universidade Autónoma de Lisboa.

TERVARENT, Guy (2002). *Atributos y símbolos en al arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

VALE, Teresa, GOMES, Carlos & FIGUEIREDO, Paula (1996-2007). Chafariz das Laranjeiras. SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitectónico. http://www.monumentos.gov.pt/site/APP_Page-sUser/SIPA.aspx?id=5087&fbclid=IwAR1ZR4V67k-qaC0YUCSaHpIHIYCPA4yNt_OmFvgk4muYXx-5PKydpdgDNhb80

