

Rev.

385 333  
385

V.

17

# BOLETIM DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA



DEPÓSITO LEGAL  
DEZ 1946

VOL. I

LISBOA

N.º 1

1946

# BOLETIM DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

REDACÇÃO E ADMINISTRAÇÃO: MUSEU DAS JANELAS VERDES

LISBOA — PORTUGAL

Preço de cada Fascículo — 20\$500

## Museu Nacional de Arte Antiga

RUA DAS JANELAS VERDES — LISBOA

TELEFONE 6 4151 (P. A. B. X.)

---

*Director*: Dr. João Rodrigues da Silva Couto

*Conservadores*: Augusto Cardoso Pinto

D. Maria José de Mendonça

---

O Museu Nacional de Arte Antiga está aberto todos os domingos e dias úteis, excepto às 2.<sup>as</sup> feiras, das 11 às 16,30 horas durante os meses de Novembro a Fevereiro e das 11 às 17 horas durante os meses de Março a Outubro. A entrada é gratuita aos domingos e 5.<sup>as</sup> feiras. Nos outros dias o preço da entrada é de escudos 2\$50.

---

# BOLETIM DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

---

## RAZÃO PRÉVIA

**A** separação do Museu das Janelas Verdes do Museu dos Coches, decretada em Novembro de 1943, obrigou a Direcção do primeiro daqueles estabelecimentos a rever o problema do Boletim.

Não mais se justificava a designação inicial e a prática aturada de quatro anos indicava que era mister introduzir na obra variadas alterações.

O seu programa será idêntico ao que se esboçou na Apresentação inserta no primeiro fascículo do Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga, e que julgamos ter cumprido na medida do possível.

Com o aparecimento da nova publicação coincide o termo das obras nos edifícios do Museu das Janelas Verdes e, por consequência, o alargamento previsto de todas as suas funções. Além da abertura das novas salas, que contarão muitas obras de arte conhecidas e desconhecidas do público, há que contar com as actividades do Museu sob os aspectos social e educativo. Das conferências, do serviço da biblioteca, das exposições temporárias e, acaso, de adequados concêrto musicais, em cuja celebração se pensa, acertando a nossa acção por aquilo que já é velho em estabelecimentos congêneres do estrangeiro, o novo Boletim dará larga notícia.

Ao contrário do que sucedeu na série finda, que pretendeu ser uma publicação semestral, a presente série não promete sair em períodos certos de tempo. Nem sempre é possível obter a colaboração necessária para manter a desejada regularidade, pois o escasso pessoal superior, ao qual aquela na maior parte se pede, assoberbado com o serviço do Museu, não pode dispersar por muitos campos a sua atenção.

Persiste-se, apesar de tudo, na iniciativa tomada. O Boletim irá alongando a sua vida e a benevolência do público estudioso continuará a suprir as suas omissões e as suas fraquezas.

JOÃO COUTO

Director do Museu Nacional de Arte Antiga

# LA FORMATION DU STYLE DE LA PEINTURE PORTUGAISE AU XVI.<sup>E</sup> SIÈCLE (LE MAÎTRE DE SARDOAL)

PAR

MYRON MALKIEL - JIRMOUNSKY

UN des points les plus obscurs que présente l'étude de l'ancienne peinture portugaise est l'explication de l'abîme qui sépare la plus ancienne série des tableaux du xv<sup>e</sup> siècle trouvée dans ce pays (celle dite de *l'Adoration de Saint Vincent*) de toute la peinture du xvi<sup>e</sup> siècle. Si le chef d'œuvre du Maître de Saint Vincent n'est pas dépourvu d'influences étrangères, flamandes, italiennes, voire même byzantines, son originalité flagrante est hors de doutes. Sans parler d'autres preuves (par ex. de l'identification certaine de l'image d'Henri le Navigateur, etc.) son caractère *sui generis*, tellement différent de celui des écoles catalane, espagnole, italienne, ou flamande, nous oblige déjà de supposer qu'il s'agit d'une splendide manifestation artistique à part, du produit d'une civilisation différente des autres, en l'occurrence de la civilisation portugaise.

Par contre, l'école picturale du siècle suivant (du xvi<sup>e</sup>), tout en gardant son cachet particulier, caractérisée par des traits que l'on peut préciser et qui permettent de la distinguer d'autres écoles étrangères, est beaucoup plus influencée par d'autres peintures contemporaines, en espèce par la flamande et l'italienne.

En effet, si devant les «panneaux de Saint Vincent» on est tout d'abord frappé de leur originalité et de ce qu'ils ne ressemblent à rien de connu, — et c'est seulement après un long examen qu'on y distingue diverses influences et des éléments pénétrés du dehors, — le processus inverse se produit pour la peinture portugaise du xvi<sup>e</sup> siècle: en premier lieu on y voit des affinités, soit avec la peinture flamande (surtout pour la première moitié du siècle), soit avec la peinture italienne (surtout pour la seconde moitié du même siècle), sans parler de maintes autres influences. Ce n'est qu'une étude plus approfondie qui peut démontrer le caractère particulier de cette école nationale et différente des autres styles artistiques.

Nous disions donc que le grand problème de la peinture portugaise est celui d'observer et de réaliser la transition des styles artistiques des deux époques, de celui du xv<sup>e</sup> à celui du xvi<sup>e</sup> siècle.

Pour le résoudre, plusieurs investigateurs se sont mis à la tâche. Le regretté José de Figueiredo essaya d'interpréter l'importante série de tableaux de l'église de Saint François d'Evora comme un spécimen du style de transition: leur caractère monumental, «fresquiste», leur large conception, etc., si contraires à ceux des Flamands, lui servaient d'arguments. Mais il suffit de comparer cette série, malgré ses particularités judicieusement observées, avec le reste de la peinture du xvi<sup>e</sup> siècle, pour constater leurs conceptions très semblables, pour ne pas dire pareilles, et le manque d'affinités réelles avec les panneaux du xv<sup>e</sup> siècle.

Tout récemment on rassembla quelques tableaux dans le style des «panneaux de Saint Vincent», assez médiocres à vrai dire, mais exécutés dans une manière apparentée à celle de la célèbre suite. En outre on a évoqué quelques peintures, le rétable de *Santa Clara* de Coimbra, *Christ à Emmaüs*, et d'autres, qui, en effet, ont des éléments qui se rapprochent de ceux du polyptyque en question.

Je voudrais attirer ici l'attention sur une série beaucoup plus importante et qui pourrait jeter la lumière sur le problème de la «fixation» des formes du nouveau style s'introduisant peu à peu dans celles de l'ancien, bien que la série en question paraît à la première vue aussi différente d'une école que de l'autre, de celle xv<sup>e</sup> que de celle du xvi<sup>e</sup> siècles.

Cette suite pourrait illustrer peut-être une des formes de la transition, forme provinciale, rudimentaire et par cela même plus transparente, qui aurait servi pour ainsi dire de tramplin (ou d'une forme de trampoline) entre les styles des deux époques, avant la cristallisation au Portugal du xvi<sup>e</sup> siècle des influences artistiques étrangères précises, dûes certainement aux plus intenses rapports avec d'autres pays.

Il s'agit des peintures que l'on a réunies sous le vocable du Maître de Sardeal.

Le Dr. João Couto, directeur du Musée National de l'Art Ancien de Lisbonne, a eu le mérite d'attirer le premier l'attention sur cette série, dans sa communication à l'Académie Nationale des Beaux-Arts du Portugal encore en 1938 (voir le *Bulletin* de l'Académie, n.° 5, 1939). Il y donna la liste complète des oeuvres du même style, connues à cette date. Il s'agissait de quelques 27 tableaux plus ou moins apparentés.

On peut les grouper ainsi.

- 1) La série proprement dite de Sardeal (7 tableaux).
- 2) Les peintures influencées par cette manière, à savoir: le polyptyque de Montemor-o-Velho, *l'Assomption de la Vierge* du Musée Machado de

Castro de Coimbra, le polyptyque de Celas, l'*Adoration des Mages* du Musée de l'Art Ancien de Lisbonne, *St. Vincent* de Beja, et quelques autres peintures encore.

Ce style, tel qu'il se présente surtout dans la série de Sardoal, peut être caractérisé par des traits assez particuliers que voici: visages traités synthétiquement en grands plans presque unis, avec un certain impressionnisme de facture et un jeu plastique de volumes généralisés, sourcils obliques, yeux bridés, bouches entr'ouvertes, regards hagards et extatiques, mains aux doigts effilés (comparer aux doigts du Greco [!]), attitudes hiératiques et maniérées, vêtements pour la plupart grossièrement tracés et aux larges plis «sculpturaux» (héritage [?]) de la tradition byzantine de l'école [?] du Maître de Saint Vincent).

Malgré l'exécution rudimentaire et le dessin défectueux (voir la plupart des tableaux de Sardoal, sauf le *Christ* au parfait dessin) le sens de la composition est remarquable, les diagonales et leurs parallèles servant pour ainsi-dire d'axes sur lesquels sont bâties, dans tous les tableaux, les figures principales et même les secondaires. Ajoutons encore la grande audace dans l'emploi des couleurs. Notons que l'emblème de la reine D.<sup>a</sup> Leonor, trouvé dans l'*Assomption de la Vierge* de Coimbra, suggère comme date probable de l'exécution de cette peinture au plus tard le premier quart du xvi<sup>e</sup> siècle.

Quand on étudie les tableaux constituant le noyau des oeuvres groupées autour du Maître de Sardoal, et attestant le même style, on y distingue aisément deux séries de peintures: l'une qui contient les trois bustes (le *Christ*, *St. Pierre* et *St. Paul*), l'autre qui est composée de *St. Gabriel*, la *Vierge de l'Annonciation*, *Saint Jean-Baptiste*, et *Saint Jean l'Evangeliste*.

La première série est traitée avec beaucoup plus de finesse. En effet, il suffit de comparer, par exemple, les traits du visage du *Christ* avec ceux de *Saint Gabriel*, les mains élégantes, fines, d'un dessin aristocratique, du *Christ* avec celles, d'un dessin négligeant les règles élémentaires de l'anatomie, du même *Saint Gabriel*.

Les visages de la deuxième série sont traités aussi plus grossièrement, faisant plus «peuple», plus «style-artisan».

Quand on compare ce groupe en bloc (tout le groupe de Sardoal) à d'autres peintures du même style (le polyptyque de Montemor-o-Velho, celui de Celas, etc.) on est frappé tout d'abord — malgré d'incontestables affinités de style — par deux séries d'observations: 1) l'habileté beaucoup plus grande de l'école, au dehors de Sardoal (toujours en faisant abstraction du *Christ* de Sardoal d'un dessin irréprochable; cf. surtout le *Saint Vincent* de Beja, voir aussi l'*Adoration des Mages* du Musée de l'Art Ancien); le souci d'un dessin plus correct et, aussi, d'un «naturalisme» beaucoup plus poussé dans les peintures de l'«école» (voir notamment les vêtements, les plis, les mains,

les accessoires; cf., néanmoins, quelques négligences aussi); 2) le caractère beaucoup moins original et moins rude aussi des peintures de l'«école», et, tout comme dans les peintures «flamingantes», plus de discrétion, de demi-teintes, d'uniformité et de «fondu» dans l'emploi des couleurs, dont l'audace, la juxtaposition par contrastes est si frappante dans la série proprement dite de Sardoal, [surtout dans les quatre *grands* panneaux (dans les deux tableaux de l'*Annonciation* et les deux *Saint Jean*)]. D'ailleurs les peintures de l'«école» ne présentent aucune unité entre elles et attestent, à coup sûr, des collaborations fort diverses.

Le seul lien incontestable, qui unit toute la série, c'est la conception artistique apparentée: les visages du même type, l'expression semblable, et, à un moindre degré, le traitement des mains, le choix des poses, et le caractère très particulier de la composition (les positions sur les diagonales ou leurs parallèles de la plupart des figures formant des courbes et lignes brisées d'après les lois de la «section dorée», etc., caractérisent ce style).

Nous venons de dire que la composition *sui generis* est tout spécialement caractéristique pour la série. Elle témoigne des procédés instructifs que je voudrais serrer de plus près ici, en passant en revue les oeuvres principales portant le cachet du style que nous étudions.

#### LA COMPOSITION DU BUSTE DU CHRIST. (Fig. 1).

La composition du buste du *Christ* est d'une régularité surprenante. L'image est comme dressée sur un réseau établi d'après les principes suivants:

1) La pointe inférieure du nez (*k*) se trouve sur le croisement des deux diagonales (*fd*, *ec*);

2) La tête du Christ, encadrée par ses deux mains levées dans un geste extatique et son cou nu jusqu'à la corde, d'où commence l'échancrure du manteau, peut être exactement déterminée par le rhombe *a'b't'g'*. Il résulte des tronçons des quatre lignes parallèles des deux diagonales, traversant quatre points des dites diagonales en les coupant en sections dorées, à savoir, les points *g*, *b*, *y*, *z*, qui déterminent les parties suivantes de ces lignes, selon les mesures, appelées généralement *sectio aurea*:  $fg:gd = gd:fd$ , ce qui correspond aux mesures de la section dorée:  $a (=fd):x (a-c = fd - fg) = x:c (=fg)$ .

Les quatre pointes du rhombe coïncident avec le sommet de la tête, les deux paumes ouvertes des mains et le noeud de la corde à l'échancrure du collet du Sauveur.

## LA COMPOSITION DU PANNEAU: L'ANGE DE L'ANNONCIATION. (Fig. 2).

L'Ange agenouillé a une attitude maniérée.

Sa figure est régie par la direction des diagonales et des lignes qui leur sont parallèles.

1) De la partie éclairée du visage jusqu'au coude du bras gauche suit la ligne  $ST$  (tronçon de la ligne  $ab$ ) qui détermine l'inclinaison de la partie supérieure du corps (I). Cette inclinaison est parallèle à la diagonale  $AB$  et passe par le point  $X$  qui coupe l'autre diagonale  $PQ$  en deux sections correspondant à la section dorée ( $PQ:PX = PX:QX$ , c'est-à-dire:  $PQ:PX - XQ = PQ - XQ:QX$ ).

2) La ligne  $lm$  qui régit l'inclinaison de la figure et la position des jambes suivant à peu près la ligne du bras droit et prolongée jusqu'au genou de la jambe gauche passe par le point  $y$  de la diagonale  $PQ$  qui détermine l'autre section dorée de la même diagonale ( $PQ:Qy = Qy:Py$ ), etc.

3) La diagonale  $AB$  formant pour ainsi dire l'axe du corps de l'Ange régit toute l'inclinaison de la partie supérieure de la figure.

4) La ligne  $XyP$  (tronçon de la diagonale  $QP$ ), qui va de la clavicule gauche ( $X$ ) jusqu'à la jambe droite ( $y$ ), détermine l'attitude (II) de la partie inférieure du corps et se prolonge jusqu'au bout du manteau de l'Ange ( $P$ ); sa longueur correspond au terme moyen de la section dorée de la diagonale ( $PQ$ ), et sa partie  $xy$  (de la clavicule gauche jusqu'à la jambe droite) coupe en deux sens (d'en bas et d'en haut), en sections dorées, la diagonale  $PQ$  (en effet:  $PQ:PX [= PQ - XQ] = PX:XQ$ , et  $PQ:yQ [= PQ - Py] = yQ:Py$ ).

Nous avons vu que cette ligne  $XyP$ , partie de la diagonale  $QP$ , détermine le changement de la direction du corps de l'Ange. En effet la I<sup>o</sup> inclinaison que nous avons étudiée correspond à la parallèle  $ab$  de l'autre diagonale  $AB$  qui coupe notre diagonale  $QP$ , selon la loi de la section dorée, (voir plus haut). La II<sup>o</sup> inclinaison (dans un sens différent) est indiquée donc par la ligne  $Xy$ , tronçon de cette diagonale  $QP$ . La III<sup>o</sup> inclinaison est déterminée par la ligne  $ym$ , tronçon de la ligne  $lm$ , parallèle à la diagonale  $AB$  et coupant encore une fois la diagonale  $QP$  selon la section dorée.

5) L'attitude de la figure peut être représentée schématiquement par la ligne brisée  $SXym$  qui traverse dans deux sens (en haut et en bas) les points déterminant les sections dorées de la diagonale  $QP$ .

Il est curieux de noter que les principes de formation et le caractère de la brisure de cette ligne ( $SXym$ ) se répètent exactement dans deux autres compositions de Sardoal (la *Vierge de l'Annonciation* et *Saint Jean L'Évangéliste*), mais n'influencent que superficiellement le panneau de *Saint Jean Baptiste*. Ne serait-ce pas un indice que l'exécution de ce dernier tableau a

été faite par des *parceiros* qui n'ont pas compris l'idée décorative de la composition des trois autres panneaux?

#### COMPOSITION DE LA VIERGE DE L'ANONCIATION. (Fig. 3)

L'attitude de la Vierge est régie par trois lignes directrices, tout comme celle de *l'Ange de l'Annonciation* (voir la ligne brisée *rdef*) passant par les points *d* et *e*, qui coupent la diagonale *AB* selon les lois de la section dorée. Son axe verticale (*NL*) coupe (au point *d*) la même diagonale (*AB*) de la même façon (voir la section dorée:  $AB:Bd = Bd:Ad$ ).

La parallèle *cx* de la diagonale *ab* détermine l'inclinaison de la tête, passe à travers la main et la manche éclairées de lumière et aboutit au genou de la Vierge. L'autre parallèle *R ef* (le point *e* coupe la diagonale *AD*, suivant la loi de la section dorée) aboutit au bas du manteau (*f*).

Noter que ce tracé, ou cette ossature du panneau est tout *identique*, bien que construite dans le sens *inverse*, aux directrices régissant la composition du panneau de *l'Ange*: en effet cf. *cdef* (— panneau de la *Vierge*) à—[*a*] *SXym* (— panneau de *l'Ange*).

#### COMPOSITION DU PANNEAU DE SAINT JEAN L'EVANGÉLISTE. (Fig. 5).

L'axe vertical (*XR*) de la figure de Saint Jean l'Évangéliste traverse le point (*W*) qui détermine la section dorée de la diagonale *BD*. L'attitude de la figure maniérée de l'apôtre peut être définie par les lignes brisées *YWST* et *YZO* (qui est analogue et complémentaire [aux mêmes angles] à la précédente, au tracé exactement inverse), et par les lignes *MNT* et *VJO*.

Les plis du manteau soulignent en plus l'importance des directrices *WSD* et [*g*] *CLKU*, qui passent par les points (*k, j, w, s.*) déterminant les sections dorées des deux diagonales. L'attitude du bras et de la tête est régie par les lignes *NM* et *VQ* qui sont parallèles aux diagonales *BD* et *AE*.

Entre les tableaux soumis aux influences du style de Sardeal, et qui se trouvent au dehors de cette localité, — il est à noter trois compositions par excellence: la composition de *Saint Vincent* de Beja, celle de *l'Assomption de la Vierge* du Musée de Machado de Castro et celle de la *Déposition de Croix* de Montemor-o-Velho.

#### COMPOSITION DE SAINT VINCENT DE BEJA. (Fig. 6)

Parmi les tableaux de l'«école», la composition de *Saint Vincent* de Beja présente la même ligne brisée *a'b'c'd'* (et son autre prolongement *c'z*) coupant en sections dorées la diagonale *XZ* (*b'* et *c'* partageant la diagonale selon les

lois de la «section» dans les deux sens: du bas en haut et du haut en bas). En effet,  $XZ:b'Z (=XZ - Xb') = b'Z:Xb'$  et  $XZ:Xc' (=XZ - c'Z) = Xc':c'Z$ . Cela prouve que les «parceiros» de cette officine ont partagé les mêmes idées esthétiques de la composition que ceux qui ont peint les trois panneaux analysés plus haut. Peu importe si les lois (définies ici) de ce maniérisme, que nous avons précisé d'une façon exacte, ont été appliquées consciemment, ou imposées par une vision artistique spontanée et fondée sur des lois subconscientes. La construction de la figure du Saint est régie aussi par les trois plans formés au moyen des directrices  $a'b'$ ,  $b'c'$ ,  $c'd'$  qui suivent les mêmes principes que celles que nous avons analysées plus haut.

COMPOSITION DE L'«ASSOMPTION DE LA VIERGE», DU MUSÉE MACHADO DE CASTRO DE COIMBRA.

Les inclinaisons des figures, parallèles aux diagonales doivent être aussi notées comme caractéristiques de quelques autres tableaux, plus éloignés dans leurs inspirations du noyau du groupe de Sardeal. Voir ainsi, par exemple, l'attitude des anges, dont les «axes» sont parallèles aux diagonales dans l'*Assomption de la Vierge* de Coimbra.

«DÉPOSITION DE CROIX» DE MONTEMOR-O-VELHO. (Fig. 7)

Les mêmes principes, avec quelques modifications, peuvent être observés dans la composition de la *Déposition de Croix* de Montemor-o-Velho. Cette composition a pour ossature la ligne brisée qui est formée par (1) la diagonale ( $AB$ ) et la partie de la parallèle  $[L]xy[M]$  de l'autre diagonale ( $CD$ ), qui coupent selon la section dorée [au point  $x$ ] la première diagonale ( $AB$ ); par (2) la parallèle ( $QZ$ ) de cette diagonale ( $AB$ ) coupant pour sa part l'autre diagonale ( $CD$ ) au point  $r$  selon la même loi de la section dorée. Ce qui donne  $AxyrOZ$ , et la directrice  $Os$ .

Noter que les têtes de la Vierge et du Christ sont unies par ce tronçon ( $xy$ ) de la parallèle de la diagonale  $CD$ , et que le corps du Christ suit la parallèle  $yZ$  (partie de  $QX$ ), ligne qui traverse aussi l'autre diagonale  $CD$  au point  $r$  qui régit sa section dorée. A noter aussi que la ligne  $OgS$  qui détermine le groupe des fidèles, parallèle à la diagonale  $CD$ , coupe la diagonale  $AB$  d'après la loi de la section dorée au point  $g$ , c'est-à-dire dans le sens contraire, mais analogue (voir le point  $x$  mentionné plus haut).

Il ne serait pas inutile, enfin, d'attirer l'attention aussi sur un panneau de moindre importance, mais qui se signale par quelques traits particuliers le rendant d'un intérêt tout spécial. Il s'agit de l'*Adoration des Mages* du Musée de Lisbonne.



FIG. 1 — LE CRIST (Sardoal)



FIG. 1 — LE CHRIST (*Sardoal*)



FIG. 3 — VIERGE DE L'ANNONCIATION (Sardoal)



FIG. 2 — L'ANGE DE L'ANNONCIATION (Sardoal)



FIG. 3 — VIERGE DE L'ANNONCIATION (*Sardoal*)



FIG. 2 — L'ANGE DE L'ANNONCIATION (*Sardoal*)

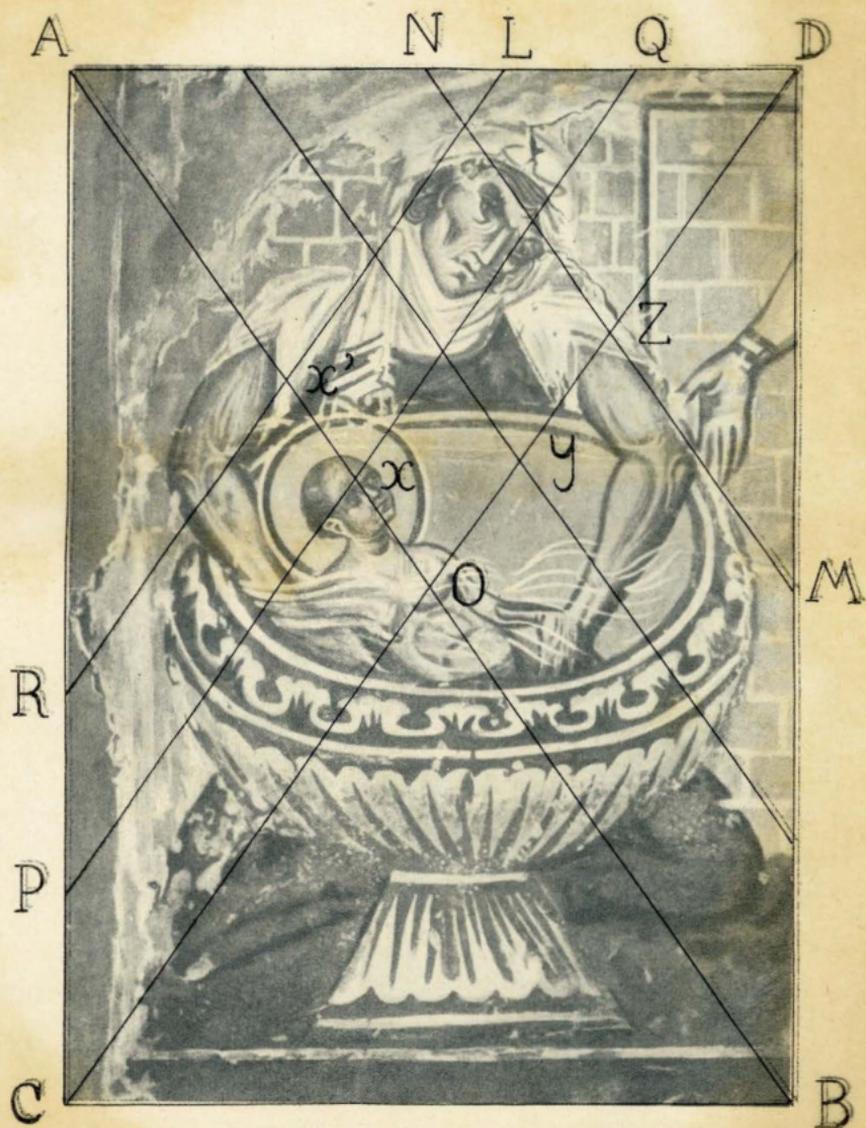


FIG. 4 — DÉTAIL D'UNE FRESQUE DE NERESI (Serbie)



FIG. 4 — DÉTAIL D'UNE FRESQUE DE NERESI (*Serbie*)

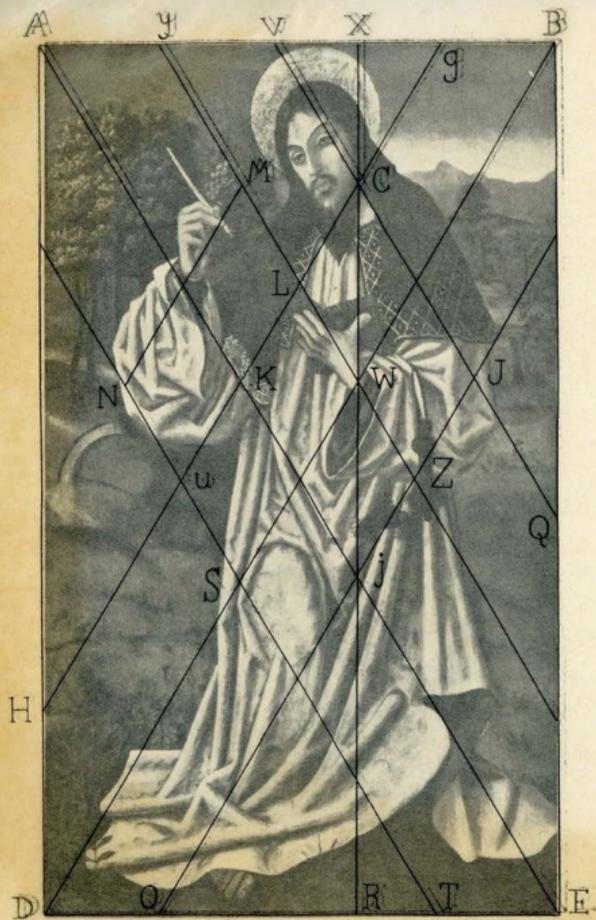


FIG. 5 — SAINT JEAN L'EVANGÉLISTE (*Sardoa*)

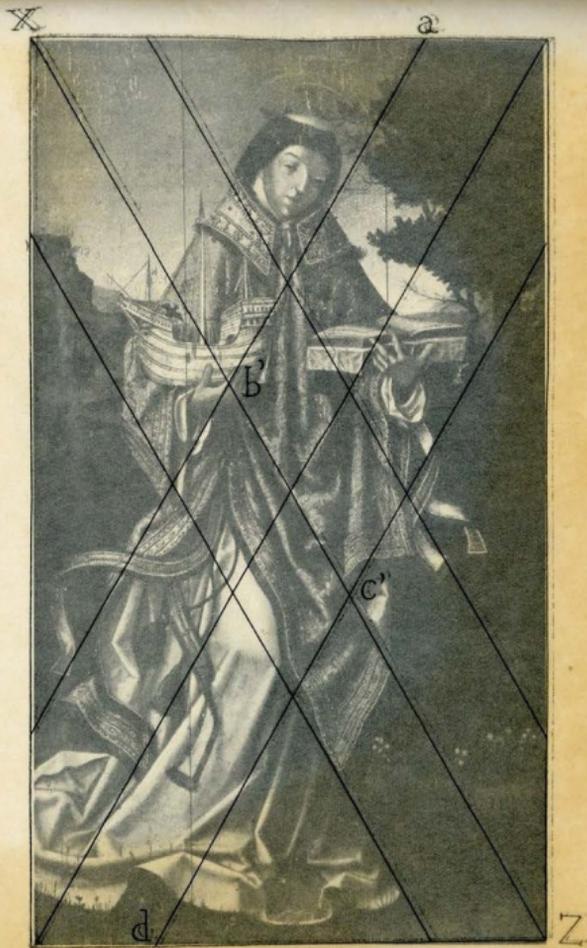


FIG. 6 — SAINT VINCENT (*Beja*)

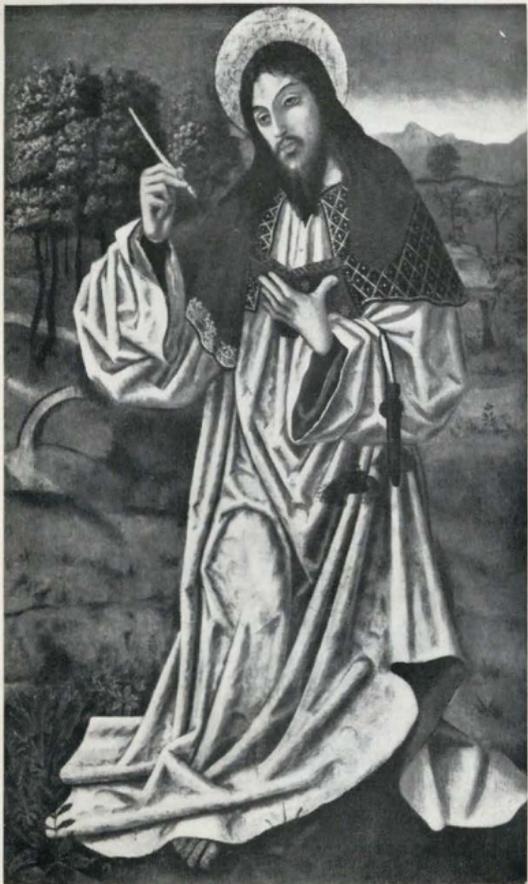


FIG. 5 — SAINT JEAN L'EVANGÉLISTE (*Sardoal*)



FIG. 6 — SAINT VINCENT (*Beja*)

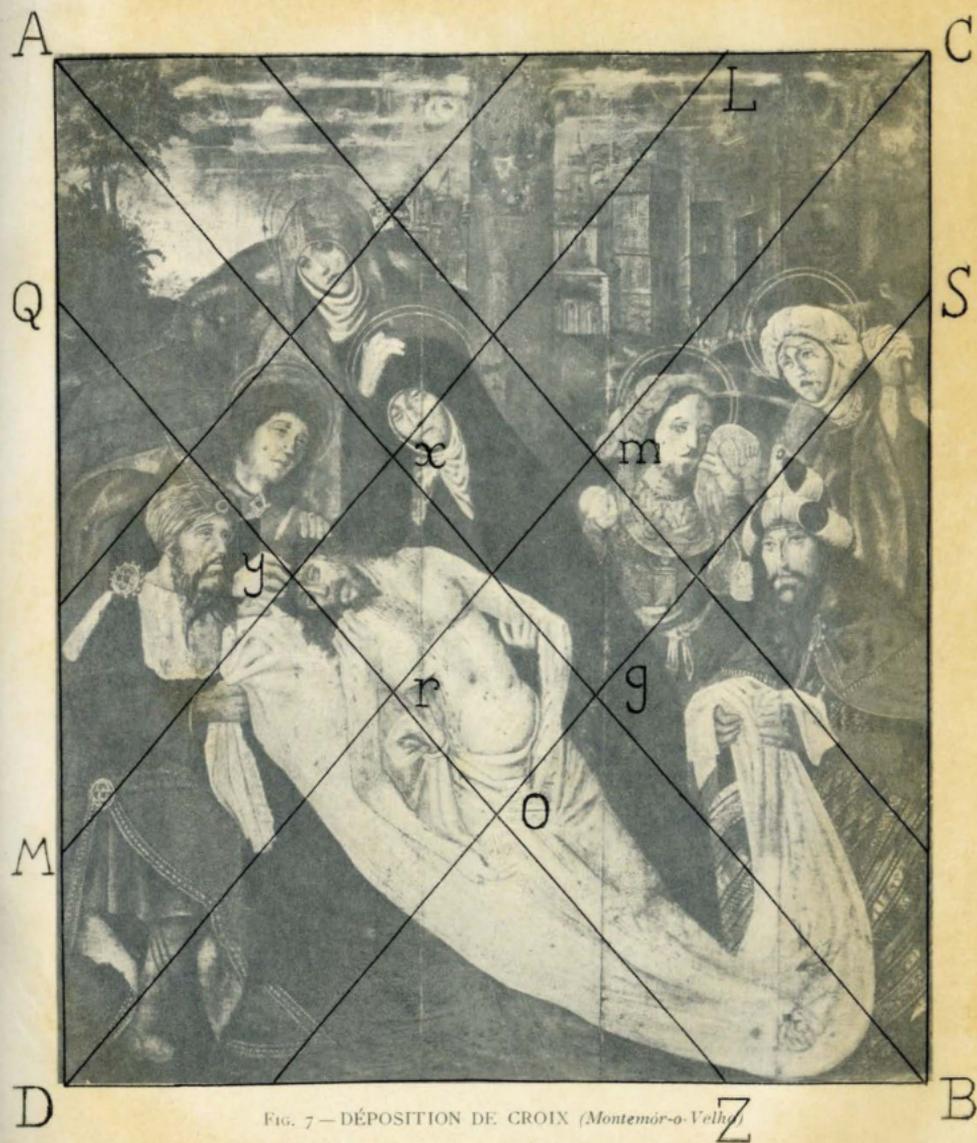


FIG. 7 — DÉPOSITION DE CROIX (*Montemor-o-Velho*)

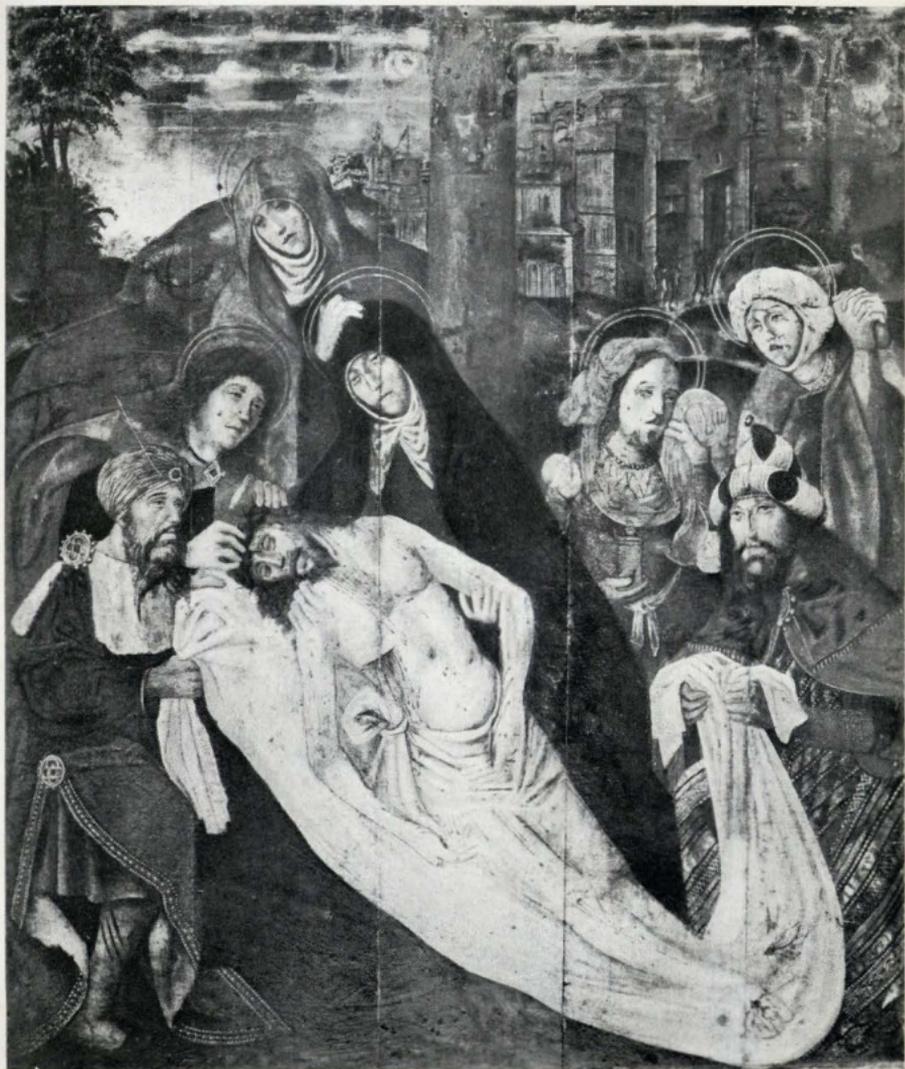


FIG. 7 — DÉPOSITION DE CROIX (Montemór-o-Velho)

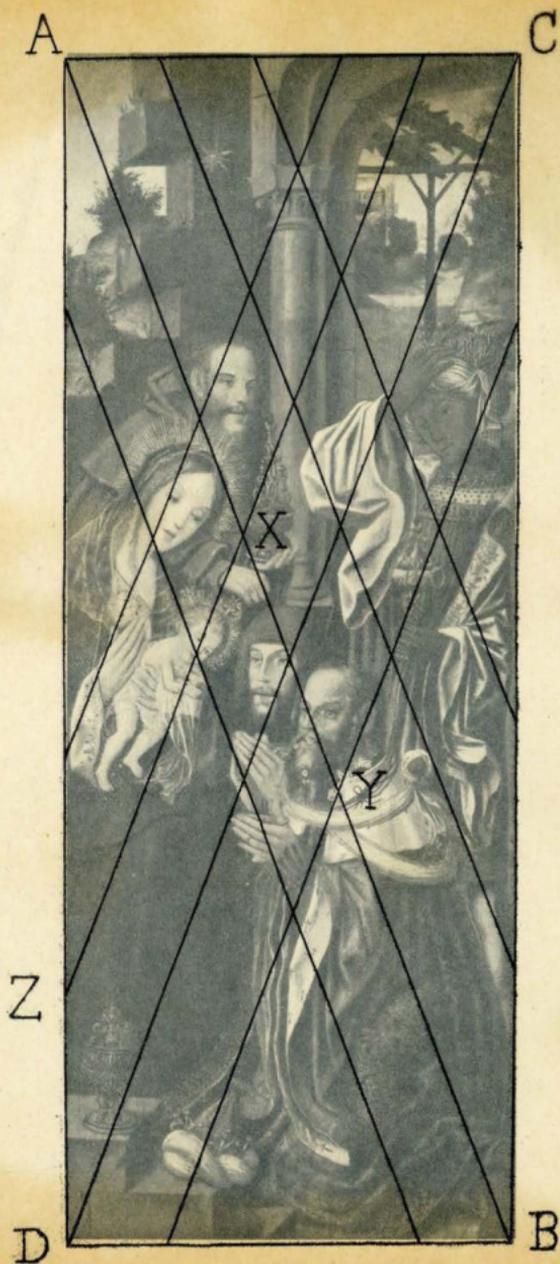


FIG. 8 — ADORATION DES MAGES (*Musée de Lisbonne*)

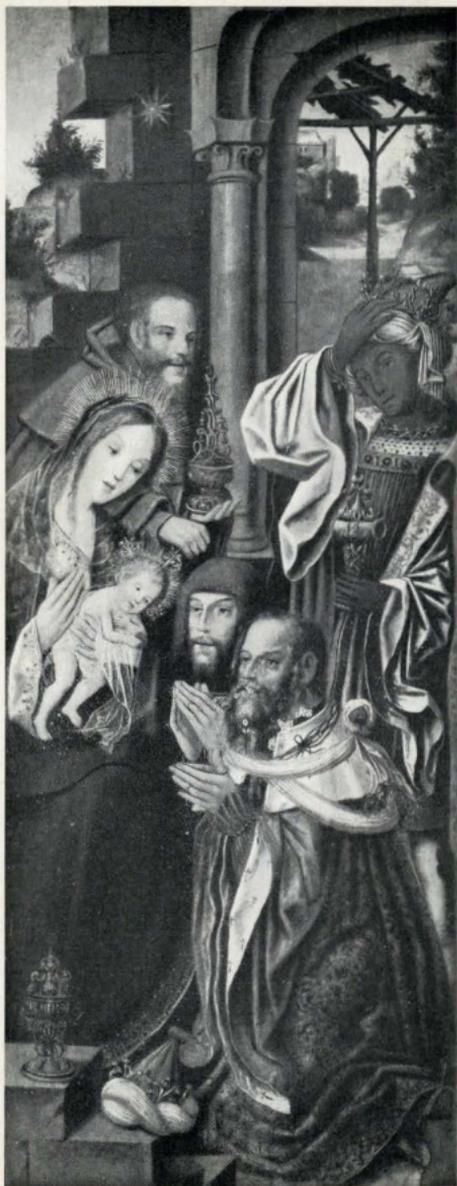


FIG. 8 — ADORATION DES MAGES (*Musée de Lisbonne*)



FIG. 9 — PIED DU CALICE DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE (*Musée de Lisbonne*)



FIG. 10 — PIED DU CALICE DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE (*Musée de Lisbonne*)

«ADORATION DES MAGES» DU MUSÉE DE L'ART ANCIEN DE LISBONNE.  
(Fig. 8).

La composition, sans présenter la rigueur des précitées, est régie par la diagonale  $AB$  (sur laquelle se trouve la tête de la Vierge et celles des deux mages). Le point  $X$  (déterminant la *section dorée* et qui touche le front de la Vierge —  $AB:XB = XB:AB - XB [= AX]$ ) est uni au point  $Y$  (touchant le menton de celui des rois-mages qui est au tout premier plan,  $AB:AY = AY:AB - AY [= BY]$ ; ce point  $Y$  détermine la *section dorée* dans le sens contraire à la précédente). La ligne  $XZ$  (parallèle à la diagonale  $CD$ , traversant le point  $X$  qui précise la *section dorée* de la diagonale  $AB$ ) sépare le groupe: la Vierge, l'Enfant et Saint Joseph (en d'autres termes la Sainte Famille) du reste du tableau, et ainsi de suite. Ce sont les vestiges du *schéma* qui, comme nous l'avons vu, était généralement adopté par l'«école de Sar道al». Ici il est suivi d'une façon moins rigoureuse, la composition glisse vers la conception moins rigide des «flamingants» du  $xvi^e$  siècle.

De ce point de vue ce panneau est peut-être le plus intéressant de la série. Nous y saisissons sur le vif le passage du style de Sar道al vers celui des «primitifs» du plein  $xvi^e$  siècle. Les visages aussi, sur ce tableau, ont déjà un type qui passe vers le type banalisé plus tard, dans la peinture de l'époque suivante (celle du  $xvi^e$  siècle).

Dans d'autres tableaux de la série les diagonales et leurs parallèles jouent le même rôle, bien que dans un degré plus limité. Le principe de la section dorée y est souvent d'une grande importance pour l'arrangement de la composition.

En outre, les figures maniérées de ces tableaux ont de fort semblables attitudes en trois plans, comme dans les tableaux que nous avons analysés plus haut.

\*

Or tout ce groupement si varié est spécialement curieux du point de vue des principes esthétiques qui le commandent.

Le noyau central (le buste de Jésus et ceux des deux Apôtres), témoignant relativement des meilleurs connaissances du dessin et du métier que les quatre autres, appartient vraisemblablement à un atelier uni. Avec ces quatre autres de Sar道al, c'est un exemple de la conception artistique apparentée à celles des mosaïques, fresques et icônes de style byzantin des  $xii^e$ ,  $xiii^e$  et  $xiv^e$  siècles, dont les ramifications et les évolutions, comme on le sait, peuvent être étudiées, par exemple, en Crète (voir les spécimens de cet art aux Musées de Candie et d'Athènes), au mont Athos et à Mistra ( $xv^e$  et  $xvi^e$  s.), en

Serbie (voir les fresques [fig. 4.] des monastères de Neresi (xii<sup>e</sup>s.), de Milesevo et de Sapotchany des xiii<sup>e</sup> et xiv<sup>e</sup> siècles, entre autres), en Russie (cf. les oeuvres de l'école de Théophane le Grec [du xiv<sup>e</sup> siècle] à Novgorod).

On est presque certain que la tradition de cet art fut transmise par les enluminures, l'orfèvrerie et autres arts mineurs et décoratifs d'origine byzantine et fut gardée par des maîtres qui répandirent un peu partout en Europe cette esthétique «byzantine» (voir l'école picturale siennoise et celle du Sud de l'Italie, l'école catalane surtout — cf. les fresques de Tahull et leur caractère ornemental et géométrique, etc.) (1).

Notons que l'art byzantin est un art à deux dimensions fondé sur la ligne et la couleur pure, un art monumental dans son essence qui tend vers la généralisation et qui pose, avant tout, le problème rigoureux de la composition et de la répartition équilibrées de ses éléments constructifs. Les données du monde réel ne sont que des signes conventionnels. On sait, d'ailleurs, que la tradition picturale byzantine du xiv<sup>e</sup> au xvi<sup>e</sup> siècles, décorative et impressionniste, se manifeste sous la forme des deux écoles. «D'un côté c'est une école conservatrice qui reste fidèle jusqu'au plein xvi<sup>e</sup> siècle aux traditions des maîtres anciens. L'artiste anonyme qui au «kellion» de Saint Procope décora la chapelle de Saint Jean (1537), le peintre Antoine qui travailla au couvent de Xénophon (1545) en sont les derniers représentants. La simplicité des vêtements et des attitudes des figures, la discrétion de leurs gestes, l'absence de soucis d'introduire dans les types une variété individuelle, ni de mettre de l'expression sur les visages caractérise cette manière... Une autre école est représentée par Andronic de Byzance, par Pansélino, par Théophane de Crète, par Franco Castellano: on y sent un esprit tout nouveau. Le dessin y est plus libre, les attitudes et les gestes plus aisés et plus souples, les vêtements plus riches, les types plus variés, plus individuels, plus expressifs. Un souci constant domine l'artiste: donner du mouvement et de la vie». On se demande si ce changement dans le style et même dans toute l'«esthétique» n'est pas dû à des influences occidentales? Par ailleurs, cette conception des deux écoles que l'on pourrait désigner comme byzantine est combinée aussi bien au Portugal avec un sentiment réaliste plus prononcé, voire plus «italianisé» (cf. le même processus de l'occidentalisation de la peinture créto-byzantine dans l'art serbe [beaucoup plus tôt] et dans celui de El Greco, presque

(1) L'importance et l'influence sur l'art portugais de cet art d'origine orientale, «byzantine», sont d'autant plus probables que les relations directes et surtout, indirectes (objets d'art, en particulier d'arts mineurs, venus d'Outre-Mer et échoués au Portugal) avec l'Orient, paraissent assurées et assez communes à cette époque. Voir, entre autres, les renseignements que nous donnent les chroniques sur les ambassades vénitienes apportant des présents aux rois D. João II et D. Manuel (cf. la *Crónica de D. João* de Rui de Pina et la *Crónica de D. Manuel* de Damião de Goes, passim).

un siècle plus tard). Notons que la pénétration de ce réalisme occidental dans une conception hiératique orientale (et toujours d'origine byzantine) caractérise aussi les panneaux du Maître de Saint Vincent, malgré le «constructivisme» de leur expression beaucoup plus robuste et la «cristallisation» savante et plastique très poussée.

I. En ce qui concerne les quatre grands panneaux de Sardeal (qui se trouvent pour ainsi dire sur la périphérie du «noyau»), *la Vierge, St. Gabriel, St. Jean-Baptiste* et *St. Jean l'Évangéliste*, oeuvres des *parceiros* assez rudes dans leur métier, ils frappent par leur art rudimentaire, par l'ignorance du dessin, de l'anatomie. Ce sont presque des oeuvres rustiques, exécutées par des vrais artisans de province, dirait-on, si en même temps, elles ne présentaient un certain style *sui generis*, audacieux, conceptuel et irréaliste dans ses tendances et les traits de composition (dont nous venons de parler) sciemment maniérés. Le traitement des vêtements est ici sommaire, aux plis évoquant aussi ceux des icônes, fresques et mosaïques byzantines, de même que le miroitement des couleurs fait penser à ce même art oriental des mosaïques et des icônes. Le manque de relief, réduisant les images presque à deux dimensions rapproche encore davantage cette suite de l'esthétique orientale, voire byzantine du Haut Moyen Âge.

II. D'autre part dans les tableaux de la «diaspora» moins originaux, que nous considérons précisément à cause de cela comme étant de l'«école» seulement, et qui se trouvent éparpillés un peu partout, hors de Sardeal, on observe, jointe à une science beaucoup plus grande, la prépondérance de plus en plus croissante des éléments occidentaux réalistes, le plus souvent d'origine flamande (voir, tout particulièrement, *Saint Vincent* de Beja, les panneaux de Coimbra et, surtout, *l'Adoration des Mages*, du Musée de l'Art Ancien de Lisbonne). Dans ce dernier tableau, — nous avons déjà fait allusion à cela, — les éléments «flamingants» envahissent tellement la conception de l'«école de Sardeal» qu'en isolant quelques figures (celle de la Vierge, celle d'un des rois-mages, etc.) ou pourrait se croire déjà devant une peinture du plein XVI<sup>e</sup> siècle, si l'expression des visages, le type caractéristique des yeux et le style général de la composition ne rattachait pas ce panneau au groupe que nous étudions ici (celui de l'«école de Sardeal»).

Pour conclure, on serait tenté de supposer que le point de départ de toute la série entière — du noyau et de l'«école» — fut un atelier encore nourri des traditions proches de celles qui ont inspiré, au moins *parallèlement*, l'art de la célèbre *Adoration de Saint Vincent* (qui a son tour a dû faire déjà un certain chemin dans la direction de l'occidentalisation, c'est-à-dire du «réalisme») dans ce que cette peinture a de «conceptuel» (noter dans les deux séries — celle du Maître de Saint Vincent et celle du Maître de Sar-

doal — l'absence de l'espace et de la profondeur, les préoccupations de la disposition décorative, l'expression « idéal » des visages et des poses, sans localisation dans le temps et dans l'espace, en dehors des contingences et passions humaines, etc.).

Il est vrai — soulignons-le encore une fois — que les éléments « conceptuels » du polyptyque dit de *Saint Vincent* et de quelques imitations de son style en décadence (voir les quatre *Saints* et le *Saint Sébastien* du Musée de l'Art Ancien), des panneaux de *Santa Clara*, du *Christ à Emmaüs*, etc., ne donnent pas l'impression d'appartenir au même courant artistique, mais plutôt à un style parallèle à celui de l'« école de Sardoal ». Les panneaux de *Saint Vincent* sont plus savants, plus « occidentalisés » déjà, plus réalistes. En outre, leur style est plus individuel et inattendu, création d'un artiste qui laissa une empreinte, un cachet personnels dans son oeuvre et qui a pris probablement son bien où il l'a trouvé, même en dehors de son pays. Le créateur des « panneaux de *Saint Vincent* » certainement n'a pas suivi toujours les formules, les types de son entourage artistique immédiat. D'ailleurs, la possibilité de l'influence de l'esthétique des tapisseries flamandes (recherche qui malheureusement n'a jamais été suffisamment poussée encore) n'est pas exclue dans son oeuvre. Par contre, le style de Sardoal est beaucoup plus intimement lié au développement pour ainsi dire autochtone de cette esthétique « byzantinisante », plus rapprochée du style des orfèvreries, enluminures, voire de quelques sculptures « pré-renaissantes », c'est-à-dire des vestiges d'influences artistiques orientales acclimatées déjà (et témoignant de la saveur du terroir) sur le sol national.

Le Dr. J. Couto, dans sa précitée communication à l'Académie, a signalé les affinités qui pourraient rattacher ce style du groupe de Sardoal aux arts mineurs et plastiques « manuélins », pré-renaissants. En effet, il suffit de comparer l'esthétique qui se dégage du groupe en question avec celle des enluminures de la « *Leitura Nova* », des ciselures des calices « manuélins », des décorations des arcs de la Charola de Tomar, de certaines figurines de la « custodia » de Belém, etc.

Les relations et les rapports de ces « esthétiques » mériteraient, certes, une étude à part, bien fouillée et exhaustive qui n'a pas même été amorcée. Je me limite ici à présenter, à titre d'une illustration parmi plusieurs, les figurines (elles sont au nombre de six) ciselées sur le pied d'un calice de l'époque [xvi<sup>e</sup>s.] qui ce trouve actuellement au Musée de Lisbonne (n.º 353; voir les fig. 9 et 10). Il est curieux de noter leur conception si apparentée à celle de l'Ange, de la Vierge de l'Annonciation et de *Saint Jean l'Evangeliste* que nous avons étudiés plus haut: la construction de ces figurines d'orfèvrerie sur les diagonales des espaces qui les encadrent, les « lignes brisées » en trois directions qui servent d'axes sur lesquels ces figurines sont construites, les

plis de leurs vêtements et, enfin, le traitement sommaire, synthétique, — tout cela témoigne des affinités esthétiques avec le groupe de Sardoal.

Rappelons, cependant, encore une fois, que l'irradiation du style Sardoal s'imprègne, dans les oeuvres de l'«école», de plus en plus d'éléments réalistes, dûs certainement au contact avec des spécimens de l'art pictural venu de l'étranger (cf. les vêtements dans ces oeuvres de l'«école», la profondeur, le nouveau type des visages banalisés; voir en particulier *l'Adoration des Mages* du Musée de Lisbonne).

Ainsi, l'ancienne conception transmise par la tradition, mais quelque peu abâtardie à Sardoal, se confondrait ici, dans ses émanations plus lointaines, avec des nouvelles conceptions plus savantes, venues du dehors et qui deviennent de plus en plus puissantes. Ne serait-ce ainsi que l'on pourrait expliquer et illustrer, au moins provisoirement, sous la forme d'une hypothèse de travail, la transition vers le nouveau style international, «flamingant» d'abord et plus tard italianisant?

Et ne serait-il pas légitime de voir dans la série des peintures du «style Sardoal» quelques chaînons qui combleraient la lacune entre les conceptions esthétiques si diverses des deux siècles?

NOTE: Dans le buste du *Christ* (fig. 1) les quatre points (*b'*, *d'*, *f'*, *g'*) indiquent, pour ainsi dire, les points névralgiques, si importants, régissant la composition: 1) le *Logos* (Ruah hakeudch) incarné dans la Face du Sauveur (voir le point *b'* qui est au sommet de la Tête nimbée); 2) et 3) les paumes ouvertes des deux mains dans un geste hiératique du Divin Officiant (*d'*, *f'*); et 4) le noeud de la corde au cou de Jésus (*g'*), symbole de la Passion du Sauveur.

Cf. le bras et la main de l'*Ange Gabriel* (fig. 2) qui suivent la parallèle de la diagonale et la directrice régissant la position de la partie supérieure du corps. Ils sont tendus dans un geste qui instruit la Vierge des dispositions divines. Le bras gauche prolongé par le genou plié en vénération souligne le caractère d'adoration qu'exprime la figure.

Le sens de la composition de la *Vierge de l'Annonciation* (fig. 3) devient clair si l'on tient compte de ses éléments, à savoir: 1) l'inclinaison de la tête de la Vierge symbolise la soumission à la volonté du Seigneur. La ligne de cette inclinaison est suivie par la main droite et les doigts allongés sur la poitrine dans un geste hiératique, héritage des gestes de vénération orientaux. Cf., en effet, le triple geste de salutation respectueuse dont on se servait et on se sert encore en Proche Orient, quand on effleure des doigts — 1) le front (geste symbolisant la dévotion de la pensée), 2) la bouche (— dévotion de la parole), et 3) la poitrine (= le cœur — dévotion des sentiments / le dernier geste est celui dont nous avons la survivance dans notre tableau! / ). II) La jambe pliée de la figure qui suit les parallèles des diagonales souligne l'humilité de la genuflexion. III) Le geste de la main gauche et du bras sur le tronçon *rp* de la parallèle *st* de la diagonale *AB* souligne encore une fois l'idée de la vénération et de la soumission obéissante aux dispositions divines: la Vierge écoute religieusement l'Annonciation.

Dans la composition figurant *Saint Jean l'Évangéliste* (fig. 5) le geste important de la main droite et du bras droit sur la ligne *NM* est parallèle à l'inclinaison du corps *WD*. Si la main droite est sur le point de fixer par écrit la Bonne Nouvelle, la main gauche tient le Livre Sacré tout près du cœur, qui est la source des plus profonds sentiments. C'est la plume dans la main droite qui en tracera les symboles. La tête est inclinée (*VC*) dans un geste d'obéissance à la volonté Supérieure, dont l'Évangéliste n'est ici que l'instrument.

Ces gestes «hiératiques» peuvent être interprétés comme restes presque effacés, pâles reflets du rituel si ancien dans ses expressions. Leurs sources doivent être cherchées dans les rites orientaux (voir le rôle des «moudras» — «les sceaux», cette forme de gestes symboliques, dont est faite la liturgie hindoue). Ces rites symboliques donnent une importance capitale à l'attitude, aux gestes et à la configuration des membres du corps dans le drame sacré et «pantomimés», qui est le service liturgique chez les Orientaux.

En dehors de Sardoal, dans la peinture de l'école, la signification du geste hiératique commence à se perdre: l'attitude conditionnée à Sardoal par une nécessité d'expression «rituelle» devient de plus en plus du maniérisme.

## ALGUNS TIPOS DE PORTA-PAZ NAS COLECÇÕES DO MUSEU DAS JANELAS VERDES

POR

JOÃO COUTO

O sacerdote acabou de recitar o Agnus Dei...

*Agnus Dei qui tollis peccata mundi miserere nobis.  
Agnus Dei qui tollis peccata mundi miserere nobis.  
Agnus Dei qui tollis peccata mundi dona nobis pacem.*

Seguimos agora o ordinário da missa, que diz: «Após estas humildes invocações, o Padre, continuando com as mãos postas, apoia-as na extremidade do altar, inclina-se mediocrementemente para a Hóstia, que fixa e recita em voz baixa a oração seguinte, a qual se omite nas missas de Réquiem» — «Domine Jesu Christe, qui dixisti Apostolis tuis: Pacem relinquo vobis, pacem meam do vobis; ne respiceas peccata mea, sed fidem Ecclesiae tuae: eamque secundum voluntatem tuam pacificare et coadunare dignéris: qui vivis et regnas, Deus per omnia saecula saeculorum. Amen». — «Senhor Jesus Cristo, que dissestes aos vossos Apóstolos: Eu vos deixo a paz, dou-vos a minha paz; não olheis para os meus pecados, mas para a fé da vossa Igreja; concedei-lhe paz e união, segundo a vossa vontade: Vós, que sendo Deus, viveis e reinais em todos os séculos dos séculos. Assim seja».

É para cumprir o rito da paz que a Igreja criou o porta-paz, também chamado *osculatorium*, *osculare*, *osculum pacis*, *instrumentum pacis*, *asser ad pacem*, *pacificale*, *tabella pacis*, *lapis pacis*.

Dar a paz, beijando o osculatório, não constitue uso quotidiano, mas pratica-se em casos especiais. Nas missas privadas só se dá quando a ela assiste algum prelado ilustre, príncipe ou pessoa de categoria elevada.

«Nas missas rezadas», informa o Prof. Dr. António de Vasconcelos, «a paz nunca pode dar-se senão com o porta-paz. Para isso o sacerdote separa as mãos sem se erguer, apoia-se com elas a um e outro lado sôbre o corporal,

beija o altar, volta-se um pouco sôbre a sua direita, recebe das mãos do acólito ou doutro clérigo, que deve estar ajoelhado com ambos os joelhos, o porta-paz, pegando-lhe com as duas mãos, beija a imagem, e diz «Pax tibi». O ministro responde: «Et cum spiritu tuo»; levanta-se e leva o porta-paz; limpa-o com o próprio véu que o cobre e oferece-o a beijar a cada uma dessas pessoas, dizendo-lhe singularmente: «Pax tibi» ao que responde cada uma: «Et cum spiritu tuo». O sacerdote depois de ter osculado o porta-paz, volta-se para o altar e torna à posição em que estava, mediocremente inclinado, com as mãos juntas sôbre o altar». (1)

Depois, o sacerdote prepara-se para a comunhão.

O porta-paz introduziu-se na liturgia, segundo o mesmo autor, depois de ter sido suprimido, no século XIII, o antigo costume de se dar directamente aos leigos o ósculo da paz, como sucedia com os clérigos.

«O beijo era entre os povos orientais, diz-nos o Padre Cicera Prat (2), a forma corrente de saudação. Judas beijou o Senhor ao saudá-lo no momento em que o entregou. Os Apóstolos e cristãos saudavam-se na primitiva igreja, com o beijo da paz. «Saudai-vos uns aos outros com o beijo santo», disse São Paulo aos Romanos, aos Coríntios e aos Tessalónios (3).

No *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie* publicado sob a direcção de D. Fernando Cabrol e D. Henrique Leclercq, tomo 2.º, 1.ª parte, sob a designação — *beijo* —, encontra-se larga dissertação àcerca do assunto.

Com o beijo dava-se o abraço e assim se foi praticando até aos fins do século XIII.

O referido dicionário a págs. 482 do tomo 13, parte 1.ª, 2.º volume, confirma esta data e transcreve a seguinte passagem de Barraud: «Não conhecemos nenhum autor eclesiástico, nenhum concílio, nenhum estatuto sinodal, nenhum livro litúrgico anterior ao século XIII onde se faça menção de instrumentos da paz».

No livro do Abade D. Duret *Mobilier, vases, objects et vêtements liturgiques*, publicado em Paris no ano de 1932, vem reproduzido um porta-paz, do século XIII.

O facto, mencionado pelo Abade Martigny (cit. pelo P.º Leclercq), da existência de uma paz evangeliária do século VIII, na igreja de Cividale, em Frioul, parece não apresentar merecida autenticidade.

(1) *Compêndio de Liturgia Romana* — Coimbra, 1905, págs. 65 e 309.

(2) *Razon de la Liturgia Católica* — Barcelona, 1920, págs. 133, 150, 290, 479, 565 e 566.

(3) Epístolas de S. Paulo: *Aos Coríntios* — I — XVI, 28; XIII, 12. *Aos Tessalónios* — I — V, 26. *Aos Romanos* — XVI, 16. Ainda a propósito deste tema ver as seguintes obras: Dr. Pius Parsch — *La Sainte Messe*, Bruges 1938, págs. 269-270 e 267-268; Pierre Batiffol — *Leçon sur la Messe*, Paris 1927, págs. 282 e seg.; R. Aigrain — *Liturgie*, págs. 246-247 e 550-551.



FIG. 1  
PORTA-PAZ DE ÉVORA



FIG. 2  
PORTA-PAZ DE ÉVORA (reverso)

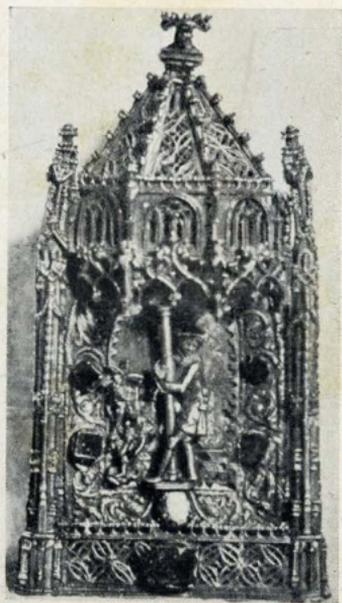


FIG. 3  
PORTA-PAZ DE SANTA MARIA  
DE CARMONA (Espanha)



FIG. 4  
PORTA-PAZ DE SANTA ANA  
DE TRIANA (Espanha)



FIG. 5  
PORTA-PAZ DO ESPINHEIRO

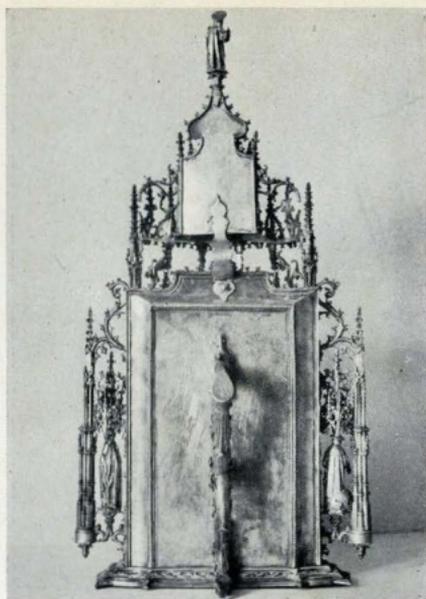


FIG. 6  
PORTA-PAZ DO ESPINHEIRO (reverso)



FIG. 7  
ADORAÇÃO DOS MAGOS  
PINTURA PORTUGUESA DO SÉCULO XVI



FIG. 8  
A VIRGEM E O MENINO  
PINTURA DE MATIAS GRUENEWALD



FIG. 9  
PORTA-PAZ DE 1534



FIG. 10  
PORTA-PAZ DE 1534 (reverso)



FIG. 11  
PORTA-PAZ, de prata dourada



FIG. 12  
PORTA-PAZ, de prata dourada (reverso)



FIG. 13  
PORTA-PAZ, de prata branca



FIG. 14  
PORTA-PAZ, de prata branca (reverso)



FIG. 15  
PORTA-PAZ DA VIDIGUEIRA



FIG. 16  
PORTA-PAZ DA VIDIGUEIRA (reverso)



FIG. 17  
PORTA-PAZ, de marfim



FIG. 18  
PORTA-PAZ DA COLEGIADA  
DE ALBARRACIN (*Espanha*)

Refere o Padre Cicera Prat que o ósculo, sinal de reconciliação e de paz, usado pelos primeiros cristãos antes de comungarem e em testemunho de perdão e de fraternal caridade e união entre si e com Cristo, acabou por se tornar prática maliciosa, sobrevivendo abusos a que a igreja pôs termo com a introdução, no século XIII, do porta-paz.

Isto é também confirmado pelo Padre Leclerq, na citação acima feita.

Foi uso também beijar-se a patena, mas os concílios proibiram a prática dêste costume.

Nas ricas colecções de alfaias religiosas do nosso país, pertencentes ao Estado, à Igreja e aos particulares, encontram-se bastantes osculatórios, embora estas peças não sejam as mais freqüentes. (1)

A colecção do Museu de Lisboa, tão rica de objectos do culto e particularmente instrutiva dada a sua variedade e o facto de pertencerem a épocas e estilos diversos, contém alguns formosos e valiosos osculatórios.

Semelhantemente ao que sucede com outros núcleos — cruces, custódias, cálices, etc. —, embora abrangendo um período de tempo mais curto, podemos apontar exemplos dos séculos XV, XVI e XVII.

Passemos em revista.

Pertencente a um porta-paz ogival, existe na nossa colecção um caixilho mutilado, proveniente de Évora (Fig. 1). É de prata dourada, alto de 24 centímetros e largo, na base, de 172 milímetros. Pesa 1145 gramas. Figurou na Exposição de Arte Ornamental de 1882, na sala M, onde tinha o número 52, e na Exposição do South Kensington Museum, de Londres, sob o número 120.

Da base moldurada, na qual se lê, em caracteres góticos, a inscrição «Pax domini sit senper vobiscum», partem dois gigantes, rematados por coruchéus e decorados com arcarias cegas, pináculos adossados e cogulhos. Na parte inferior dos mesmos pilares, sob doceletes, hoje não existentes tendo só ficado para os confirmar os orifícios de fixação, destacam-se, em vulto, as imagens de São Pedro e de São Paulo. O baldaquino que corôa a peça, em três corpos de arcos conopiais acogulhados, separados por dois pilares, é rematado por uma moldura sobrepujada de florões. É de crer que sob o baldaquino se dispuzesse do lado exterior, qualquer imagem de vulto, encaixilhada pela moldura denticulada, ainda existente. No lado posterior teria talvez havido uma

---

(1) No Museu de Coimbra, em 551 peças há um porta-paz. Na Exposição de Ourivesaria, realizada no mesmo Museu, em 1940, entre 240 peças apareceu um porta-paz. No Museu de Soares dos Reis há um osculatório para 74 peças. O Museu de Lisboa é o que apresenta maior percentagem: 9 para 828 peças. Nos tesouros das igrejas e nas colecções particulares do estrangeiro estes objectos são freqüentes e por vezes da maior estimação.

caixa, com porta de vidro abrindo sôbre charneiras (?) e destinada a relíquias (Fig. 2).

Suponho que podemos fazer idéia aproximada do que teria sido a nossa peça comparando-a com os belos osculatórios do século xv que figuraram na «Exposição Valdez Leal e de Arte Retrospectiva», realizada em Sevilha, em Maio de 1922 e que vêm reproduzidos no respectivo catálogo na página 95 e na página fora do texto e a côres, inserta a seguir. Os osculatórios N.ºs 65 e 66, provenientes das paróquias de Santa Maria (Carmona) (Fig. 3) e de São João (Marchena), de Sevilha, (Fig. 4) têm por motivo central o *Senhor prêso à columna* e o N.º 67, proveniente da paróquia de St.ª Ana (Triana), de Sevilha, *Santa Ana, a Virgem e o Menino Jesus*. Particularmente os números 65 e 67, apresentam muitos pormenores idênticos ao porta-paz do Museu. O exame atento das fotografias dispensa outros comentários.

O porta-paz, denominado de Nossa Senhora do Espinheiro, é obra excelente do 1.º quartel do século xvi (cêrca de 1520-1530), em prata branca. Tem de altura 56 centímetros e pesa 3767 gramas. Deveria ter sido dourado, antes de lhe tirarem a patina o que sucedeu em Londres, no ano de 1881, quando, na Exposição no South Kensington, onde figurou com o número 144, obtiveram dêle uma reprodução galvanoplástica. Provém do Convento dos Eremitas de Santo Agostinho (Graça), de Vila Viçosa. Na Exposição de Arte Ornamental teve o número 109-A (1) (Fig. 5).

O osculatório é constituído por um caixilho retangular com o centro em forma de pórtico docelado. Em frente dêste, a Virgem, coroada por dois anjos está sentada num crescente apoiado nos ramos de um espinheiro. O Menino, de pé, sôbre o regaço, recebe um fruto das mãos de sua Mãe. Na base do caixilho outros dois anjos sustentam o escudo das cinco chagas, encimado pela corôa de espinhos. Um listel de topos enrolados contém o monograma de Jesus.

Nos pilares acoruchados que suportam o grande baldaquino, dispõem-se, a meia altura e em vulto, as figuras de Moisés e de São Pedro, à esquerda, do Rei David e de São Paulo, à direita. Exteriormente ao retângulo central, duas aletas formam, no dizer do Dr. Vergílio Correia (2), redução dos volantes de um tríptico. Nestas aletas, sob baldaquinos, elevam-se as estátuas de São Jerónimo e de Santo Agostinho. A parte superior da peça remata pela figura do Salvador.

O Dr. Vergílio Correia, pondo em relêvo «a harmonia e gôsto finíssimo

(1) Reproduzido no *Album de Phototypias da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental*, por J. Relvas — 1882 — N.º 23.

(2) *O Instituto* — 4.ª série, vol. 8, N.º 5, pág. 556.

da composição do porta-paz, diz que o tipo da Virgem lembra a *Madona do Hospital* de Verrochio e leva a pensar que esta belíssima peça, obra do gótico florido, fôsse bafejada das brisas de Itália; mas, de preferência a franco-flamengos, inspiração e execução, de um gôsto e estilo perfeitos, são germano-flamengos» (1).

Joaquim de Vasconcelos, referindo-se-lhe na *Arte Religiosa em Portugal*, diz que o «tipo da Virgem, a qual está sentada à moda peninsular, com as pernas cruzadas, é bem nacional; e concorda com os modelos pintados nas tábuas da Escola Antiga portuguesa».

Para confirmar a justeza desta opinião compare-se a obra de que tratamos com duas pinturas quincentistas pertencentes à colecção do Museu, em que a posição da Virgem é idêntica à do porta-paz: o *Encontro de Santa Ana e de São Joaquim* e, de forma mais acentuada, a *Adoração dos Magos* (Fig. 7).

Tal como sucede com as pinturas, já avançadas em data, o porta-paz não deve ser dos anos que J. de Vasconcelos lhe fixara — 1500-1510. Certos pormenores decorativos desta peça aproximam-na a nosso ver, das seguintes obras: custódia de assento do bispo-conde D. Jorge de Almeida, pertencente ao tesouro da Sé de Coimbra, datada de 1527; custódia da freguesia da Pena, na colecção do nosso Museu, que deve ser aproximadamente da mesma data; custódia da igreja Matriz da Amieira, datada de 1544 e publicada pelo Sr. Luís Keil no Inventário de Portalegre e ainda daquela que o bispo D. Miguel da Silva ofereceu à Sé de Viseu em 1533 (2).

O ministro para dar o osculatório a beijar, segurava-o pela pega forte, existente no reverso, em forma de tronco de árvore (Fig. 6).

É de acentuar a nota nacionalista de Vasconcelos e a reivindicação germano-flamenga do Dr. Vergílio Correia. Ambos tinham razão, dadas certas semelhanças entre êste estilo nórdico e a pintura portuguesa da época. Senão comparem-se as duas tábuas portuguesas referidas com a pintura de Matias Gruenewald, *Nossa Senhora de Stuppach*, pintada cêrca de 1517, ou com o estudo para a mesma, de cêrca de 1515, existente no Kupferstichkabinett, em Berlim. Sobretudo aproxime-se o painel executado pelo mestre alemão do grupo central do porta-paz (Fig. 8).

A persistência do estilo gótico-flamejante na construção das peças quincentistas, é notória. Ao lado da obra ao romano, em pura renascença, os prateiros, seguindo uma tradição enraizada, continuaram a fabricar peças no estilo ogival. O que não admira pois tinham assim à mão uma fórmula que,

(1) *O Instituto* — Ibidem.

(2) Vidé ainda — Custódia da Sé do Pôrto (D. Diogo de Sousa) e a da Colegiada de Guimarães («Esta custódia foi acabada na era de 1534»).

devido ao adelgaçamento das estruturas, à finura dos motivos e ao rasgado das superfícies, servia admiravelmente os fins que procuravam. É o caso do porta-paz do Espinheiro e de tantas outras peças que guardamos no Museu.

De puro estilo renascentista e do 1.º quartel do século XVI, são os três osculatórios de que vamos tratar.

O primeiro, em prata repuxada e cinzelada, datado de 1534, provém de Évora. Figurou na Exposição de Arte Ornamental, na sala M, com o número 270. Tem de altura 29 centímetros e pesa 1300 gramas (Fig 9).

Duas pilastras, ornadas de rótulos e pendurados, suportam um entablamento coroado por frontão concheado e rematado pela cruz. Nas cantoneiras vêem-se típicos medalhões historiados. Sob o arco de volta redonda, ornamentado na arquivolta com cabeças de anjos, está insculpida, em alto relêvo, a cena do enterro de Cristo. Rodeiam e amparam o Salvador, a Virgem, Maria Salomé, Maria Cleofas, José de Arimatéa e Nicodemus. Em plano mais afastado, à direita, o Gólgota vendo-se ainda, nas cruzes, os dois ladrões. No mesmo plano do monte, à esquerda, elevam-se algumas árvores copadas e no horizonte recortam-se as muralhas e o casario de Jerusalém.

O reverso é decorado a punção com mascarões, armas, quimeras, rótulos e pendurados. Numa tabela lê-se a data de 1534 (Fig. 10).

Joaquim de Vasconcelos, na Arte Religiosa em Portugal, reproduz e ocupa-se deste porta-paz, comentando-o assim: «A excelente execução dos relêvos; a arte superior da composição em tão reduzido espaço; a intensidade do sentimento e pureza do desenho desta peça são dignos de especial louvor».

Da mesma época e estilo há na nossa coleção dois osculatórios, ostentando na placa central o tema de — Cristo deposto da cruz —. Em frente do madeiro, a Virgem está ajoelhada e de mãos postas e aos pés e à cabeça do Senhor vêem-se, São João e uma Santa Mulher, por ventura Maria Salomé. As duas peças têm a forma de um templo, com seu entablamento assente em duas colunas caneladas, seu frontão triangular e base, no meio da qual, está fixado o escudo das cinco chagas. Ambos provém de Évora. Um é de prata branca e tem no inventário do Museu o N.º 96 (Fig. 13); mede de alto 195 centímetros e pesa 880 gramas. O outro mais belo e original é de prata dourada; mede 19 centímetros de altura e pesa 1310 gramas (Fig. 11).

Nos dois deve notar-se a audácia da composição, impregnada do mais forte dramatismo e traduzida por processos tanto mais vigorosos, quanto simplificados. As expressões dolorosas da Virgem e do Apóstolo, o corpo alongado do Salvador, a posição ousada da Santa, a desenvoltura dos panejamentos e a magnífica tradução da paisagem acidentada, a ponte pela qual descem figuras doloridas de mulheres, o arvoredado, a cidade amuralhada e ainda os longes montanhosos, apenas perceptíveis, levem-nos a considerar

estas duas excelentes peças exemplos que dignificam a arte dos prateiros quinhentistas.

As diferenças entre os dois osculatórios consistem, além das que foram apontadas e que são essenciais, no seguinte: o de prata dourada tem no verso do frontão o Espírito Santo e no reverso formosa ornamentação, aberta a buril e composta de cariatides, quimeras e admirável cabeça de guerreiro (Fig. 12). O de prata branca, tem no reverso do frontão uma tabela decorativa, exactamente igual à do anterior, e na placa posterior lisa, circundada pela legenda «Thetonijs de Bragança Arco piscopus Elborens» uma circunferência, dentro da qual se vê na parte superior e para além do semi-círculo de nuvens, a Virgem com o Menino; na parte inferior: a cruz, a mitra, uma escada e duas mãos suplicantes (Fig. 14). O arcebispo, D. Teotónio de Bragança, varão insigne, nascido em Coimbra, em 1530, morreu em 1602 tendo feito a sua entrada na cidade de Évora em 7 de Dezembro de 1578, ano em que fôra confirmado pelo Papa neste arcebispado com o título de Bispo de Fêz.

Notável por sua procedência e estilo é o porta-paz N.º 98. Estudei-o, com duas obras da mesma origem, numa tese apresentada ao 1.º Congresso de História da Expansão Portuguesa no Mundo, em 1938 e publicada sob o título *Alguns subsídios para o estudo técnico das peças de prata que pertenceram ao Convento do Carmo da Vidigueira*.

Joaquim de Vasconcelos, tinha-o como obra da transição do século XVI para o século XVII. Deve ser dos fins do século XVI, pois é de crer que fôsse trazido para o Convento do Carmo, pelo P.º André Coutinho, o qual faleceu em 1597. Mede 20 centímetros de altura e pesa 450 gramas (Fig. 15).

O porta paz é formado por um entablamento sobrepujado por frontão triangular. Duas colunas bujudas, em forma de balaustre, estranguladas na parte inferior, apoiam suas bases circulares sôbre o plinto, idêntico ao entablamento. Sôbre o fundo, em cujos lados se dispõem duas ordens de caixas rectangulares com relíquias, destaca-se, repuxada e cinzelada, a figura do Salvador do Mundo, com o braço direito elevado, a mão em atitude de lançar a benção. Segura na mão esquerda o globo, encimado por uma cruz. Sôbre a túnica, um manto de amplas pregas envolve a figura. Os pés estão descalços e a cabeça surge de um nimbo de raios ondulados. Todo o trabalho da peça, nesta face anterior, é, salvo a figura e as molduras, realizada em fios torcidos, finíssimos, formando complicado arabesco de sabor exótico, mas constituindo excelente e frágil moldura para a figura central, que dela se destaca, definida nos contornos e forte no desenho e no relêvo.

A fotografia da peça, do lado de que nos ocupamos, indica claramente o processo técnico da factura.

Pelo exame do reverso do porta-paz somos levados a supor que provém

da mesma oficina em que foram executadas as outras peças do tesouro da Vidigueira (Fig. 16). É o mesmo fundo, ponteadado, ladeado por meias colunas, abertas a cinzel e enriquecido com uma ornamentação fina de vides, flores, frutos e animais exóticos, em atitudes naturais e imprevistas. O sentido do artífice animalista é aqui flagrantemente expresso, em especial nas duas côrças que, em baixo, à esquerda, elevam os pescoços para poderem alcançar as fôlhas.

Uma pega, em forma de lagarto, trabalhada em duas metades, e ornamentada de escamas, fixa-se a êste reverso do porta-paz.

Esta peça, bem como outras de idêntica procedência, apresenta caracteres especiais que no meu trabalho citado, defino assim: «Na obra dos artistas indianos, os ornatos subtís, muito simplificados e fortemente naturalistas. bebidos num estilo de miniatura indo-persa, a que não são estranhas influências do longínquo oriente são os mesmos que encontramos nas colchas, nos tapetes, nos bordados, nas cerâmicas, nos móveis. O gôsto complexo do artista multiplica-os, levando-os a todos os recantos da peça».

Entre os marfins da Colecção do Museu, deparei, com uma peça do feito do porta-paz, porventura seiscentista e exótica (Fig. 17).

A figura em meio corpo do Senhor Expôsto, recoberto com sua túnica e de mãos cruzadas e atadas, teria estado, antes da mutilação da peça, abrigada por um docel apoiado em dois colunelos, dos quais apenas restam as bases. Imagina-se mal como esta obra remataria superiormente e qual o destino dos dentículos que apresenta a placa semi-circular que serve de fundo à imagem. No reverso e na parte inferior nota-se um orifício onde talvez se applicasse a haste para segurar e dar a beijar o porta-paz (1) se, em boa verdade, a êste fim se destinava o objecto que acabamos de descrever.

De materiais pobres havia na colecção do Museu um osculatório de bronze dourado, com a altura de 21 centímetros e o pêsô de 770 gramas, pertencente ao Patriarcado de Lisboa. Foi restituído no ano findo a esta entidade, para cumprimento da Concordata. A placa central com a Virgem e o Menino, reprodução, segundo o Sr. Luís Keil, da «plaquette» de Ch. Vischer, de Augsbourg, está ladeada de pilastras duplas a cujas bases se encostam anjos. Na arquitrave lê-se «Pax vobis» e do remate do frontão eleva-se a imagem do Padre Eterno. Figurou na Exposição de Arte Ornamental com o N.º 266.

Existe no Museu outro osculatório em cobre dourado, com 115 milímetros de altura e 275 gramas de pêsô, proveniente da Mitra do Funchal. Tem

(1) Reproduz-se, com o mesmo assunto, um porta-paz de prata dourada e niquelada, em estilo do Renascimento italiano, pertencente à Colegiada de Albarraqim. Figurou na Exposição de Barcelona (Fig. 18).

o N.º 288 do inventário da toreutica. Consta de dois rectângulos inscritos, contendo o interior a cruz do martírio de Jesus. Na moldura realçam ornatos gravados e ponteados.

Está assim terminada a nossa digressão por êste campo que não é de minas destinadas à destruição dos homens, mas de obras de arte que simbolizam a paz entre os mesmos.

Não deixemos de notar que em tão pequeno núcleo de obras destinadas ao mesmo fim, as diferenças de matéria e de estilo são profundas, variando muito o tema que as enobrece.

O abade R. Aigrain, no seu já citado Manual de Liturgia (1), aponta entre os assuntos preferidos na iconografia do porta-paz os seguintes: a Crucificação, a Natividade, o Entêrro de Cristo, a Ressurreição; ainda as cenas da Vida da Virgem e dos Santos locais. No nosso agrupamento verifica-se a existência dos seguintes assuntos — a Virgem com o Menino, Cristo abençoando, o Ecce Homo, a Cruz, Cristo deposto da Cruz e o Entêrro de Jesus.

A prata, o marfim, o bronze são as matérias usadas nos osculatórios do Museu de Lisboa. Havia-os também de esmalte e pergunto a mim próprio se a placa esmaltada quinhentista da nossa coleção, com o bordo superior semi-circular, proveniente da Academia das Ciênci<sup>as</sup> e representando o Calvário, não teria pertencido a um osculatório. Os esmaltes entravam como elementos decorativos para realçar os objectos. Na Sé de Leiria deve existir um porta-p<sup>az</sup> do século XV, que figurou na Exposição de Arte Ornamental, com o N.º 186 e que Filipe Simões descreve assim: «sob um balquino gótico de forma assás característica está a imagem da Senhora da Piedade; na base, sobre esmalte azul, uma inscrição de c<sup>ar</sup>acteres góticos arredondados que diz «Pax domini sit sempre vobiscum».

Não sei quando se perdeu na Missa o uso do porta-paz (2). Em relação aos que existem actualmente verifica-se que as peças mais abundantes pertencem aos séculos XV e XVI. São menos frequentes no século XVII e raras no século XVIII (3).

(1) Paris, 1930, págs. 246-247, em «Instruments de paix».

(2) O Rev. P.º Dr. Costa Lima informa-me de que na Bélgica era corrente nas missas cantadas paroquiais, dar-se a beijar o porta-paz ao Ofertório.

(3) O Sr. Luís Keil reproduz no Inventário de Portalegre o porta-paz do século XVIII, pertencente à Sé Catedral desta cidade e outro, do século XVI, da antiga Sé de Elvas.

PAINEL REPRESENTANDO  
«A VIRGEM E O MENINO»  
DE JAN VAN SCOREL

POR

LUÍS REIS SANTOS

**E**M Maio de 1940 o Estado Português adquiriu ao senhor José Raúl da Cruz Cerqueira, pela quantia de cinquenta mil escudos, um quadro do século XVI pintado sobre tábuas, que representa «A Virgem e o Menino».

O painel destinado aos Museus Nacionais de Arte Antiga, foi exposto, a partir de 29 de Setembro de 1942, sem qualquer beneficiação, na sala VII reservada aos mestres neerlandeses da «Exposição temporária de algumas obras de arte do Museu das Janelas Verdes» onde se encontra atribuído, com reserva, a Jan Van Scorel (1).

O estado actual do painel, sem ter sido limpo e conservando ainda restos de vernizes alterados, não permite que dêe se faça presentemente uma descrição correcta. Possui, todavia, certas características que convém registar; outros subsídios para a sua documentação, classificação e história, devem, igualmente fixar-se.

AUTOR: Jan Van Scorel.

DIMENSÕES: Máxima altura, 715 mm. Mínima altura, 500 mm. aprox.  
Largura, 425 mm. (A parte superior semi-circular).

SUPORTE: Madeira; carvalho do Norte (Duas pranchas; a da esquerda com 340 mm. e a da direita com 85 mm., de largura, aproximadamente).

PROCESSO: Óleo.

---

(1) *Exposição temporária de algumas obras de arte do Museu das Janelas Verdes. Roteiro. Lisboa, 1942. Pág. 15, fig. 4.*



JAN VAN SCOREL — A VIRGEM E O MENINO  
(Museu Nacional de Arte Antiga)



JAN VAN SCOREL — A VIRGEM E O MENINO

*(Gemäldegalerie — Cassel)*

## DESCRIÇÃO. COMPOSIÇÃO; DESENHO E CÔR.

Ocupando pouco mais ou menos dois têrços do quadro, em altura, a Virgem Maria, de meio corpo, vista dos joelhos para cima, está sentada à esquerda e tem ao colo o Menino Jesus, nu. Ao fundo vê-se uma paisagem simples com árvores e rochedos.

Nossa Senhora de aspecto juvenil inclina a cabeça e mostra a face virada a três quartos para a direita. Tem olhos negros, boca pequena, lábios grossos e descorados, nariz curto e narinas dilatadas, cabelos castanhos claros com toques loiros, caindo-lhe em madeixas sôbre a nuca e o hombro direito. O seu vestido renascentista, de cinta alta e mangas duplas, talhado à moda italiana, é de tom verde azulado, e a túnica encarnada. É verde escura a fita que lhe aperta a túnica na cinta. Uma faixa larga da côr do vestido envolve-lhe a cabeça, as tranças e os cabelos apartados ao meio.

Sôbre o hombro direito do Menino e o seio esquerdo da Virgem vê-se um tecido amarelado.

O Menino Deus, de formas suculentas, está sentado a três quartos para a esquerda sôbre o braço esquerdo de Nossa Senhora que o ampara com ambas as mãos, dum lado sôbre a coxa direita e o ventre, e do outro, no pé esquerdo. Os seus olhos, de fundo levemente azulado, como os de Sua Mãe, são azues escuros; e os cabelos anelados, feitos de tons de Siena claros, com toques de amarelo.

Tem o Menino um pedaço de tecido a cobrir-lhe os rins e outra na palma da mão esquerda, sob uma esfera de cristal, feita com tons azulados e pinceladas brancas. O braço direito do Menino Jesus está oculto atraz do pescoço da Virgem Maria.

Além das figuras vê-se um trecho de paisagem constituída apenas por árvores com folhagem verde, montes e penhascos de tons de sépia e de terra de Siena queimada.

O céu azul, que ocupa apenas uma parte superior da pintura, aclara gradualmente para baixo.

O painel foi pintado no caixilho. A parte do rebordo sem massa cromática tem, aproximadamente, um centímetro de largura.

## ESTADO DE CONSERVAÇÃO. RESTAURO:

Das duas pranchas que constituem o suporte da pintura, a mais larga está fendida de alto a baixo. Duas estreitas fendas desenham-se na parte inferior da prancha mais larga, uma na direcção do cotovelo da Virgem e outra do pé direito do Menino Jesus e da mão direita de

Nossa Senhora. Na junta das pranchas e dos rebordos da fenda maior a massa cromática está esborcelada.

O verniz que cobre todo o painel escureceu, alterando consideravelmente os valores cromáticos da pintura.

Aqui e acolá notam-se estragos sem grande importância.

Nas partes inferior e superior do quadro, nos ramos das árvores, no céu, próximo dos pés do Menino, e por baixo do braço direito da Virgem há pequenos buracos que denunciam ter sido a tábuia prefurada com pregos.

Na face de Nossa Senhora há uma raspagem, um risco descendo ao longo da testa, da sobrancelha e malar direitos; e sôbre a aza do nariz vê-se distintamente uma zona circular sem massa primitiva, com seis milímetros, aproximadamente, que foi cheia e repintada.

Pedaços de massa cromática dos tecidos verdes, na parte inferior do painel, caíram; outras zonas dos mesmos tecidos são mais espessos denunciando repinturas.

A rêde miúda e regular das fendas é pautada pelos veios da madeira do suporte, desenhados verticalmente a pequena distância uns dos outros.

#### PINTURA QUE COM ESTA SE RELACIONA:

*Réplica.* Kassel. Gemäldegalerie Nr. 34 (83 × 67) (1).

NÚMERO NA RESPECTIVA COLECÇÃO DO MUSEU: 1844.

BIBLIOGRAFIA: a) Max J. Friedländer. *Die Altniederländische Malerei*. xiv. Leiden, 1937, pág. 129.

b) Património Nacional. *O Estado adquiriu um Cristo de ouro atribuído a Gil Vicente e uma tela do mestre flamengo Mabuse in Diário de Lisboa*, Lisboa, 6-7-940.

c) *Exposição temporária de algumas obras de arte do Museu das Janelas Verdes. Roteiro.* Lisboa, 1942, pág. 15.

Quando o senhor Cruz Cerqueira mostrou em 1934, numa sessão de estudo do Instituto Português de Arqueologia, História e Arqueologia o quadro que nesse ano adquirira, eu mal conhecia a obra de Jan Van Scorel e o notabilíssimo trabalho de conjunto do Dr. Max J. Friedländer acêrca dos primitivos pintores neerlandeses. Talvez tivesse visto a réplica do painel pertencente ao Museu de Cassel que visitara poucos meses antes, mas se assim foi,

(1) Max J. Friedländer. *Die Altniederländische Malerei*. xiii. Pág. 202 N.º 332.

a excessiva limpeza a que submeteram esta pintura, tornando-a demasiadamente crua, não me permitiu estabelecer logo relações com a técnica da modelação do nosso painel que deve considerar-se, neste ponto de vista, exemplo magnífico e muito característico.

Pouco mais de dois anos depois e a pedido do antigo proprietário do quadro, escrevi ao Dr. Max J. Friedländer a solicitar-lhe a sua autorizada opinião acerca do painel e do seu presumível autor.

Na carta que dirige ao eminente historiador e crítico de arte alemão dizia-lhe o seguinte:

«Tenho um amigo que acaba de comprar o belo quadro «A Virgem e o Menino» de que lhe remeto uma reprodução fotográfica, e me pergunta se posso obter a opinião do Dr. Friedländer.

«Alguém identificou o painel como obra de Mabuse, mas eu pergunto a mim próprio se a pureza da forma, o arredondado do desenho, as influências de estilo italiano e alemão que acusa, são bem características de Jan Gossaert, conquanto reconheça algumas semelhanças com a maneira principalmente dos quadros de *Adão e Eva* que vi no Hampton Court e no Museu Kaiser Friedrich de Berlim (1).

Na resposta, que não se fêz esperar, Friedländer afirmou categòricamente: «A Virgem em meio corpo é obra de Jan Van Scorel — existe uma pintura semelhante mas mais fraca na Galeria de Cassel. O seu quadro agrada-me muito» (2).

Confirmando o que dizia na sua carta o Dr. Max J. Friedländer registou o painel entre as últimas obras de Jan Van Scorel que identificou, nos seguintes termos:

«Maria com o Menino, meio corpo — Pôrto, Colecção particular. Semelhante ao n.º 332 (Cassel) mas consideravelmente superior» (3).

(1) «J'ai un ami qui vient d'acheter le beau tableau *La Vierge et l'Enfant* dont je vous envoie une reproduction photographique, et me demande si je peux obtenir l'opinion du Dr. Friedländer.

«Quel'un l'identifie comme un oeuvre de Mabuse, mais je me demande si la pureté de la forme, la rondeur du dessin, les influences de style italien et allemand qu'il accuse, sont bien caractéristiques de Jan Gossaert, quoique je reconnaisse quelques ressemblances avec la manière surtout des tableaux de *Adam et Eve* que j'ai vus dans le Hampton Court et le Kaiser Friedrich Museum de Berlin».

(De uma carta de Luís Reis Santos para o Dr. Max J. Friedländer — Berlim — datada do Pôrto de 4 de Fevereiro de 1937).

(2) «Die Madonna in Halbfigur ist ein Werk von Jan Van Scorel (ein ähnliches aber sohwächeres Gemälde in der Galerie zu Kassel.

Inr Bild gefällt mir sehr»;

(De uma carta do Dr. Max J. Friedländer para Luís Reis Santos — Pôrto — datada de Berlim de 15 de Fevereiro de 1937).

(3) «Maria mit dem Kinde, Halbfigur — Pôrto, Privatbesitz. Ähnlich wie. Nr. 332 (Kassel), aber beträchtlich überlegen».

Max J. Friedländer: *Die Altniederländische Malerei*. xiv. Leiden, 1937. Pág. 129.

\*

Conquanto Roger Van der Weyden tivesse visitado Roma em 1450 e Josse Van Ghent fôsse chamado a Urbino em 1468 pelo Duque Frederico de Montefeltro, Van Mander afirma que Jan Scorel foi o primeiro pintor neerlandês que visitou a Itália (1).

O célebre autor da «Vida dos Pintores» referiu-se evidentemente aos mestres quinhentistas italianizantes.

Artista de espírito culto e sensibilidade requintada, Van Scorel, poliglota, engenheiro, músico e poeta, sentiu decerto e compreendeu bem a crise que então atravessava a pintura neerlandesa, o significado e as aspirações do renascimento italiano. Por isso foi qualificado por Franz Floris e outros, de «pioneiro da pintura nos Países Baixos» (2).

Hymans define a sua posição relativamente aos dois mais notáveis italianizantes neerlandezes do seu tempo, nos seguintes termos:

«As suas primeiras obras acusam já influências italianas. Enquanto Mabuse se liga ao ramo idealista da antiga escola flamenga, Scorel marcha com Van Orley no caminho do individualismo» (3).

\*

Sem a possibilidade de confrontar directamente o painel do Museu Nacional de Arte Antiga com o da Galeria de Cassel, que apenas analisei através de uma reprodução fotográfica, não me é permitido fazer o estudo comparativo das duas pinturas que seria para desejar.

É todavia possível registar algumas diferenças evidentes.

Em primeiro lugar a composição dos dois quadros não é igual.

Proporcionalmente mais largo e muito menos alto do que o de Lisboa, o painel de Cassel tem o fundo de paisagem mais trabalhado e apenas em poucos planos mais próximos das figuras.

Conquanto a figura da Virgem seja semelhante nas duas tábuas, a do Menino Jesus difere muito da cinta para cima. No quadro do museu alemão tem a cabeça virada para Sua Mãe, o braço direito à frente do peito e a respectiva mão segurando na parte superior da esfera de cristal que é envolvida por uma anilha e encimada por uma cruz. Neste painel o pedaço de tecido cuja ponta desce sobre o peito esquerdo da Virgem passa-lhe pelo ombro direito e pela frente em redor do pescoço.

---

(1), (2) e (3) Henri Hymans. *Le Livre des Peintres de Karel Van Mander* - Paris, 1884-85.

Como já notei a modelação desta pintura, especialmente nas carnações e nos tecidos é muito mais crua do que a do painel do nosso museu em que, por vezes, as linhas de contôrno dos corpos são sobrepostas em pinceladas finais para correcção do desenho.

Se o «terciário» aplicado nos cabelos, na esfera de cristal, nas unhas e, de forma geral, nos pontos luminosos, é igualmente vigoroso nos dois quadros, as subtilezas da modelação, influenciada pelos italianos renascentistas, e principalmente por Leonardo, e as transparências na meia luz parece terem sofrido, por excessiva limpeza, no painel de Cassel. Dir-se-há que o restauro lhe modificou consideravelmente o desenho das cabeças, como por exemplo no recorte da face esquerda de Nossa Senhora e da face direita do Menino Deus.

Ao agressivo *pomadé* da pintura pertencente ao museu alemão, que denuncia uma limpeza inhabil, corresponde o encanto das modelações ricas, profundas e transparentes do quadro de Lisboa, em que se surpreendem pormenores de factura tais como na curiosa técnica das pinceladas obliquas e paralelas que se notam na sobrançelha e na zona supraciliar direita da Virgem Maria.

## UMA TAPEÇARIA DOS VÍCIOS E DAS VIRTUDES

### «A MÚSICA»

POR

MARIA JOSÉ DE MENDONÇA

A luta entre as virtudes e os vícios que atormenta a alma do homem, foi dos temas mais gratos à alegoria medieval. Este facto deu ocasião aos artistas de criarem uma curiosa iconografia, de complexo simbolismo, cuja origem se encontra num poema latino do século v, a *Psychomachia*, de Prudêncio.

Prudêncio personifica as fôrças do Bem e do Mal e representa-as como hostes inimigas, frente a frente, travando combates singulares em que as Virtudes vencem os Vícios que lhes são opostos.

*Fides* ataca a primeira e derruba a *vetus Cultura deorum* (a velha Idolatria), *Pudicitia* domina *Libido*, *Patientia* triunfa da *Ira*, *Mens humilis* (Humildade) decepa a cabeça de *Superbia*, *Luxuria* é vencida por *Sobrietas*, *Avaritia* por *Ratio* e *Operatio* (Caridade).

A luta termina pela derrota de *Discordia* ou *Haeresis* e as Virtudes elevam um templo que é figuração da Jerusalém Celeste.

A *Psychomachia* teve enorme voga durante a Idade-Média. Existem manuscritos iluminados dessa obra desde o século x e é freqüente, nos monumentos religiosos dos séculos xi e xii, a representação do assunto, em cenas por vezes directamente relacionadas com o poema de Prudêncio.

O século XIII preferiu à psicomaquia outras formas de representar a oposição dos Vícios e das Virtudes mas, devido à influência da literatura moral dos séculos XIV e XV, o velho tema de Prudêncio volta a inspirar os artistas, particularmente na composição de cartões para tapeçaria. (1)

(1) Sôbre a iconografia das Virtudes e dos Vícios vidé Émile Mâle, *L'Art Religieux du XIII<sup>e</sup> Siècle en France*, livre III e *L'Art Religieux en France à la fin du Moyen Âge*, deuxième partie, chap I.

Em documentos dos fins do século XIV e do século XV, aparecem tapeçarias mencionadas como *tappiz des sept péchés mortels, histoires des Vices et des Vertus, tapiz a ymages des VII Vices et des VII Vertus, una pecia de Vitiis et Virtutibus*, etc., que deveriam representar psicomaquias.

A mais antiga tapeçaria que se conhece da luta das Virtudes e dos Vícios, é um pano alemão, atribuído à primeira metade do século XV, existente no Museu de Ratisbona.

Esta tapeçaria apresenta analogias com os esbocetos que ilustram um manuscrito latino, datado de 1332, *Lumen animae, tractatus de septens vitiis et virtutibus*, que se encontra na Biblioteca de Vorau, na Alemanha.

Na composição do pano, desenrola-se uma série de combates singulares; os Vícios montam animais fabulosos e as Virtudes combatem a pé, assistidas por anjos; os símbolos multiplicam-se nos escudos, nos elmos e nas bandeiras.

Em 1474, aparece em Augsburg um livro, *Buch von den sieben Todsünden und den sieben Tugend*, inspirado no manuscrito de Vorau (1). É pelas ilustrações desta obra que a simbólica alemã das Virtudes e dos Vícios penetrará nas oficinas dos tapeceiros flamengos.

D. T. B. Wood agrupou e relacionou entre si várias tapeçarias flamengas, de cerca 1500, que se encontram dispersas por diversos museus e colecções, e formou com elas uma série a que chamou *Os Sete Pecados Mortais* (2).

Nesse agrupamento, Wood determina três motivos que se combinam e desenrolam paralelamente nos oito panos da série — a História da Redenção, a Alegoria do Homem, a Alegoria dos Vícios e das Virtudes.

Em alguns panos, a composição apresenta um tema único, como na *História da Criação e do Pecado Original*, no *Conflito das Virtudes e dos Vícios*, disputando o Homem (Fig. 2), no *Combate dos Vícios e das Virtu-*

(1) Heinrich Göbel, *Wandteppiche*, I Teil; Die Niederlander, 1923, pg. 86-88.

(2) D. T. B. Wood, *Tapestries of the Seven Deadly Sins*, in The Burlington Magazine, vol. 20, 1912, pg. 210-222, 277-289. A série agrupada por Wood consta de oito panos, dos quais existem várias réplicas. Wood menciona, no seu estudo, vinte e quatro tapeçarias e indica as colecções onde se encontram. Um dos panos do *Juizo Final* que pertencia, à data da publicação dos artigos, ao antiquário Schutz, encontra-se actualmente no Museu de Arte de Worcester, na América. Essa tapeçaria tinha sido comprada por Schutz em Portugal, há cerca de quarenta anos, numa colecção particular de Évora. O pano foi adquirido em 1935 pelo Museu de Worcester, onde figura como uma das obras mais preciosas dessa colecção. Vidé — Francis Henry Taylor «A Piece of Arras of The Judgment» *The Connection of Maître Philippe de Mol and Hugo van der Goes with the Medieval Religious Theatre*, in Worcester Art Museum Annual, Vol. I, 1935-1936.

O título de *Sete Pecados Mortais*, dado por Wood a esta série de tapeçarias não foi adoptado por todos os autores. M.<sup>ms</sup> Crick-Kuntziger designa as mesmas tapeçarias por série da *Redenção*; êsse foi o termo que empregámos no nosso artigo, *Relação dos panos de raz existentes nas colecções do Estado*, in Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, vol. VII, 1940, quando nos ocupámos do pano da *Música*.

des, vendo-se no último plano a Crucificação, e no *Juizo Final*; noutros, a composição divide-se em vários quadros, com cenas do Evangelho e das alegorias. As personagens são explicadas por legendas latinas, as figuras alegóricas envergam a sumptuosa indumentária da época e apresentam os símbolos e atributos que lhes são próprios.

Na disposição das cenas é sensível a influência do teatro medieval. De resto os temas da composição encontram-se nos Mistérios e Moralidades dos séculos XIV e XV, sendo evidente também a inspiração directa em alguns poemas como o *Tournoiment de l'Antecrist*, de Huon de Mery e particularmente na famosa obra de Guillaume de Deguilleville, *Le Pèlerinage de la Vie Humaine*, *Le Pèlerinage de l'Âme*, *Le Pèlerinage de Jésus Christ*.

Quem tenha sido o autor do libreto e o pintor dos cartões dêste vasto e espectacular drama que se inicia com a Criação do Mundo e termina com o Juizo Final, é ainda um problema.

Os panos são exemplares magníficos do estilo monumental que aparece nas oficinas de Bruxelas, cêrca 1490, e se mantêm durante o primeiro quartel do século XVI, gozando de enorme voga e sofrendo apenas ligeiras variantes, devido às diferentes modas de indumentária e à influência, cada vez mais sensível, do gôsto italiano (1).

De época mais tardia do que os *Sete Pecados Mortais*, conhece-se outra armação tratando o mesmo tema das Virtudes e dos Vícios, por forma semelhante à de algumas cenas representadas nas tapeçarias que acabamos de mencionar (2).

Como elemento novo na composição, aparecem aspectos da vida mundana relacionados com o conflito estabelecido na vida moral pela luta entre as Virtudes e os Pecados Mortais.

Desta última armação que se compõe de duas tapeçarias — a *Música* e a *Dança* — existem séries em Inglaterra, na colecção do Palácio de Hampton Court, e em Espanha, nas catedrais de Saragoça e de Palência. Um dos panos — a *Música* — faz parte das colecções portuguesas, encontrando-se no Museu de Lamego (Fig. 3).

A tapeçaria da *Música* apresenta analogias com o pano da série dos *Sete Pecados Mortais* em que se desenrola o *Conflito das Virtudes e dos Vícios* (Fig. 2).

Neste último exemplar, vê-se ao centro o debate entre *Justitia* e *Misericordia*, deante da Trindade. É o *Procès du Paradis*, dos autos medievais, em

(1) Marthe Crick-Kuntziger, *Les Arts Décoratifs*, in *L'Art en Belgique*, 1939, pág. 170-171.

(2) Wood, op. cit. H. C. Marillier, *The Tapestries at Hampton Court Palace*, 1931, pág. 17-18.

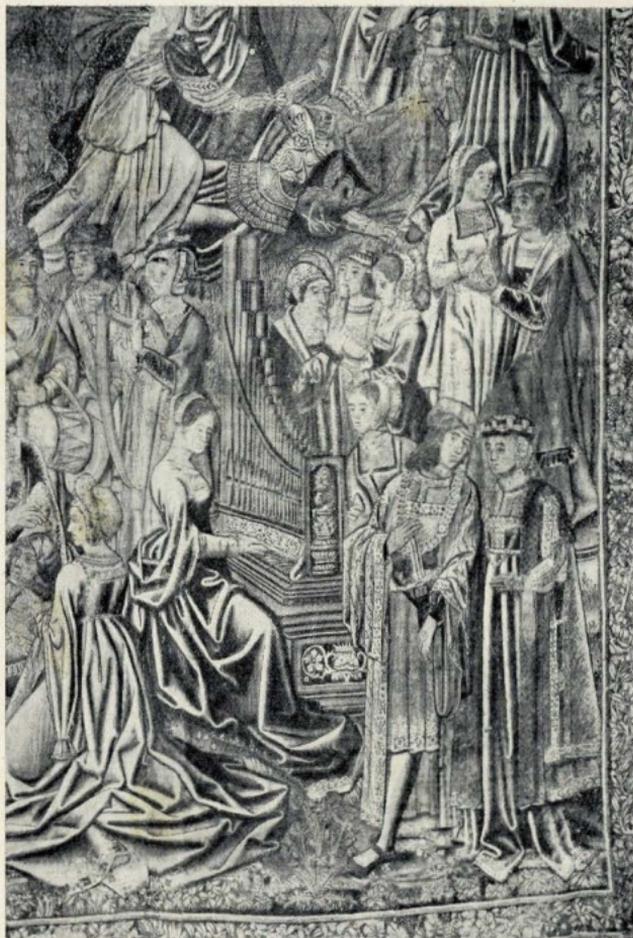


FIG. 1 — CONJUNTO MUSICAL.—Pormenor da Tapeçaria *A Música*



FIG. 2 — CONFLITO DAS VIRTUDES E DOS VÍCIOS — TAPEÇARIA DE BRUXELAS — CÉRCA DE 1500.  
(Catedral de Burgos)



FIG. 3 — A MÚSICA, TAPEÇARIA DE BRUXELAS. — 1.º TERÇO DO SÉC. XVI



FIG. 4—LUTA DAS VIRTUDES COM OS PECADOS MORTAIS. — Pormenor da Tapeçaria *A Música*

que a Justiça e a Verdade acusam o Homem, enquanto a Misericórdia e a Paz intercedem pelo perdão das suas culpas.

No registo inferior, à esquerda, *Misericordia* impede *Justitia* de atacar *Homo* que se encontra junto de *Luxuria* e, à direita, *Homo*, acompanhado por *Misericordia*, vai receber, de *Gratia Dei* e de *Pax*, o arnez e o elmo que o defenderão na luta contra os Vícios.

No registo superior, as Virtudes comentam o pecado da Luxúria; *Homo* é desarmado por *Luxuria* e *Gula* mas *Spes* corre em seu auxílio; a última cena, à direita, alude à carta da Redenção e representa Cristo entre *Caritas* e *Humilitas*, tendo aos pés *Natura*, *Miseria* e *Misericordia*. Nos extremos, figuras de profetas apresentam legendas com versículos do Antigo Testamento.

Na tapeçaria da *Música* vê-se igualmente, no centro do registo superior, o *Procès du Paradis*. A Justiça ergue a espada, apontando para o livro que a Verdade tem nas mãos; Misericórdia e Paz estão de joelhos, em atitude de súplica; Cristo põe termo ao debate, inclinando o cetro. As Virtudes agrupam-se, à esquerda, comentando a cena do debate e, do lado oposto, precipitam-se sobre os Pecados Mortais que fogem desordenadamente.

No registo inferior, a Justiça e a Fôrça dispõem-se a punir o Homem que se encontra reclinado junto de Luxúria. Misericórdia e Paz detêm a Justiça mas a Fôrça avança, de espada erguida, pondo em fuga um grupo de damas e senhores.

Enquanto que no *Conflito das Virtudes e dos Vícios* aparece uma dama com um alaúde, aqui todo o registo inferior da tapeçaria é ocupado por conjuntos musicais, nitidamente flamengos, em que os instrumentos são representados com rigorosa precisão.

No terceto de música de câmara que se vê à esquerda, canta uma dama com acompanhamento de manicordio e flauta doce.

No extremo oposto, há um órgão positivo, com sua organista e foleira; junto encontra-se uma dama tangendo harpa e um músico com os dois instrumentos característicos do tamboril. Do outro lado do órgão, tocam duas flautas doces e um *cornet à bouquin* (Fig. 1).

A bela figura feminina que se vê no centro da tapeçaria, leva um alaúde e o corteção que foge à espada da Virtude, segura nas mãos erguidas uma flauta travessa.

O instrumento pousado à frente, sobre o chão florido, deve ser uma giga. No último plano, divisam-se ainda objectos que poderão representar instrumentos musicais (1).

(1) Ao Sr. Mário de Sampaio Ribeiro, devemos as indicações da nomenclatura dos instrumentos e outros esclarecimentos acerca dos conjuntos musicais representados nesta tapeçaria.

A inclusão da alegoria das Virtudes e dos Vícios neste vasto conjunto musical, deve traduzir o velho conceito de que a Música pode ser nociva à vida moral do homem.

Em nenhuma época a Música foi tão cultivada como no Renascimento. Considerada a «suprema flôr das artes», dela escreveu Ronsard: «Celuy, Sire, lequel Oyant un doux accord d'instruments ou la douceur de la voyx naturelle, ne s'en resjouit point, ne s'en esmeut point et de teste en piedz n'en tressault point comme doucement ravy, et si ne sçay comment dérobé hors de soy: c'est signe qu'il a l'âme tortue, vicieuse et dépravée, et duquel il se fauy donner garde, comme de celuy qui n'est poin heureusement né. Comment pourroit-on accorder avec un homme qui de son naturel hayt les accords? Celuy n'est digne de voyr la douce lumière du soleil, qui ne fait honneur à la musique...» (1). E Shakespeare resumiu conceito idêntico nos versos seguintes:

*The man that hath no music in himself  
Nor is not moved with concord of sweet sounds  
Is fit for treasons, stratagems and spoils...  
Let no such man be trusted*

Mas por ter sido, particularmente na canção, uma das formas mais expressivas que o Renascimento encontrou para traduzir os seus gostos libertinos, compreende-se que os moralistas pensassem como o poeta:

*C'est un abus intolérable,  
Que la musique si louable,  
Serve aux souspirs pernicieux.*

No outro pano da mesma série — a Dança — aparecem os Vícios montados em animais fabulosos como na tapeçaria dos *Sete Pecados Mortais* que representa o *Combate das Virtudes com os Vícios*. No primeiro plano dançam duas figuras femininas. O resto da composição é ocupada por conjuntos musicais e cenas galantes.

O exemplar de Hampton Court tem uma legenda claramente elucidativa:

*Per. colum. incipiens. primo. vanum.  
Mortale. fit. atque. prophanum.*

*Septem. peccata. sicut. generantur.  
In. mundo. figuraliter. hic. notantur.*

(1) Do prefácio escrito por Ronsard, numa antologia de canções francesas, dedicada a Henrique II, rei de França, in *Exposition de la Musique Française*, 1934, pág. 65.

O sentido destes versos, é o seguinte: O mal que começa por pequenas cousas acaba por ser mortal. Os sete pecados, tal qual são gerados no mundo, são aqui representados de maneira figurada.

No pano da Música, da mesma colecção, lê-se a legenda:

*Ante. Judicem. in. Virtutum. presencia.*

*Arguunt. Justicia. et. Misericordia.*

*Minatur. Culpa. a. Justicia.*

*Sed. reconciliatur. a. Misericordia.*

*Ubi ap(p)aret. Fortitudo. benedicta.*

*Campum. deserunt. semper. Delicta.*

*Peccata. in. eternum. castiguntur.*

*Per. Virtutes. quae. non. moriuntur.*

«Deante do Juiz e na presença das Virtudes, a Justiça e a Misericórdia argumentam. O que está culpado é ameaçado pela Justiça mas reconciliado pela Misericórdia. Quando aparece a Fôrça abençoada os delictos abandonam o campo. Os pecados são castigados por tôda a eternidade pelas Virtudes imortais».

Os versos «Ubi apparet Fortitudo», etc. referem-se, sem dúvida, à cena que representa a Virtude precipitando-se, de espada erguida, sobre os músicos, símbolo dos «Delicta», enquanto que o termo «Peccata» deve aplicar-se aos sete pecados mortais, lançados no inferno por tôda a eternidade.

Esta última cena é muito curiosa e relaciona-se com um dos capítulos mais complexos da simbólica cristã (Fig. 4).

Na psicomacia do nosso pano, as Virtudes reconhecíveis pelos símbolos que manejam como armas, são a Temperança, com o freio, e a Prudência com o espelho. A identificação da Virtude que ergue uma haste de lírios, baseia-se na série dos *Sete Pecados Mortais* em que a Misericórdia aparece com êsse emblema. A espada é um dos símbolos da Justiça e da Fôrça mas, a Virtude oposta ao Orgulho, é a Humildade e o guerreiro que se encontra por terra, coroado e com uma águia no escudo, representa o pecado da Soberba.

A sereia e o peixe que ostetam duas figuras do segundo plano, aparecem entre os atributos da Luxúria e da Gula. A bôlsa, o arco e a espada são símbolos usuais da Avareza, Inveja e Ira. O usurário que leva a bôlsa mostra também, como emblema, um morcêgo. Por exclusão de partes, o Vício, sem

atributo, que se encontra caído por terra, junto do Orgulho, representará a Preguiça (1).

No primeiro plano da tapeçaria, vê-se ainda um dos animais simbólicos da Gula — o porco. A representação dêste animal deve ter correlação com o facto da Luxúria e Gula serem os dois piores inimigos do Homem, no conflito moral que se desenrola nesta composição.

E finalmente, para completar a descrição há ainda a mencionar os pares de amorosos que trocam entre si o anel, se oferecem frutos e passeiam, alheios à luta que se trava em redor. A cena passa-se sôbre fundo de paisagem com longes de casario (2).

A tapeçaria é um belo exemplar do fabrico bruxelês das primeiras décadas do século XVI. Nesse período áureo e de intensa laboração das oficinas de Bruxelas, os pintores de cartões para tapeçarias ou *pateroonschilders* trabalhavam no estilo dos pintores da côrte de Margarida de Áustria, Jean van Roome, aliás van Brussel, e mais tarde, Bernard van Orley (3).

Julga-se que a tapeçaria da *Música* deve ser agrupada com os exemplares atribuídos ao estilo de Jean van Roome e como tal a classificámos na *Relação dos panos de raz das colecções do Estado*. Essa atribuição e a data aproximada do fabrico apresentam porém problemas que, devido à impossibilidade de comunicar com os meios especializados no assunto, estão por resolver desde que foi elaborado o referido trabalho. É de esperar que, dentro em breve, seja possível obter os esclarecimentos necessários para o estudo mais completo dêste exemplar, assim como de outras tapeçarias das colecções do Estado.

(1) A representação das Virtudes e dos Vícios, na arte flamenga do século XVI, inspira-se por vezes na tradição francesa mas é mais influenciada pela simbólica alemã. Nesta cena a Temperança e a Prudência ostentam atributos de origem francesa, enquanto que a sereia e o peixe aparecem no manuscrito de Vorau, entre os símbolos da Luxúria e da Gula. No mesmo manuscrito aparece também o morcégo mas como atributo da Inveja.

(2) Ocuparam-se desta tapeçaria: Joaquim de Vasconcelos, *Arte Religiosa em Portugal*, vol. I, fasc. 12, 1912; Vergílio Correia, *Monumentos e Esculturas*, 1919, pág. 114; Alfredo Guimarães e Albano Sardoeira, *Mobiliário Artístico Português*, vol. I, 1924, pág. 47; João Amaral, *O Museu Regional de Lamego*, in *Arte e Arqueologia*, ano 1.º 1930, pág. 55; Carlos de Passos, *Lamego na Arte Nacional*, 1933, pág. 49; etc.

(3) Marthe Crick-Kuntziger, *Cinq Siècles d'Art*, Mémorial de l'Exposition de Bruxelles, 1935, vol. II.

## PLANO DE ACÇÃO EDUCATIVA E PUBLICITÁRIA A DESENVOLVER PELO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

POR

ADRIANO DE GUSMÃO

*Aproveitando a viagem de estudo que o Sr. Adriano de Gusmão realizou a Espanha no mês de Maio de 1944, a Direcção do Museu Nacional de Arte Antiga incumbiu êste estudioso de fazer um inquérito àcerca dos métodos de acção educativa empregados pelos museus dêsse país e ao mesmo tempo de averiguar como êsses estabelecimentos procuram interessar o público nas suas actividades. Dêste encargo, de que o Sr. Adriano de Gusmão amavelmente se quis desempenhar, resultou um trabalho que oportunamente será dado a conhecer e do qual é consequência o estudo que a seguir se publica.*

**P**ARTINDO da distinção feita pelo museólogo belga Lefrancq a respeito da função social dos museus, a qual será desempenhada por três meios, a saber: o do Ensino, o Educativo, e o de Vulgarização, dividirei êste projecto em outras tantas partes, acrescentando-lhe a de Fublicidade, tão dentro do espírito dos museus americanos.

O Ensino e a Educação, porém, quási se confundem, pois são serviços que se destinam à infância e às populações escolares. Por isso, e pela impossibilidade de lhes dar aqui o devido desenvolvimento, dada a organização do ensino oficial, ficarão reunidos sob a mesma rúbrica. O serviço de Vulgarização é extra-escolar, e dirige-se, sobretudo, a adultos, o que não quere dizer, bem entendido, que dêle não aproveitem os estudantes de qualquer grau de ensino.

De acôrdo com esta divisão, que não impede a simultânea articulação das várias propostas, segue-se a exposição de tudo aquilo que é de preconizar se efectue no Museu Nacional de Arte Antiga, de Lisboa, incorporando naturalmente as suas anteriores iniciativas.

Para a elaboração dêste plano contribuiu igualmente não só a visita de estudo que fiz em Maio de 1944 ao País vizinho, cujo resultado consta

do meu relatório «Inquérito Museológico em Espanha», como também a consulta da bibliografia respeitante a esta matéria. Ver a-propósito as «Notas», onde se citam as fontes e os exemplos utilizados para o presente trabalho.

O programa cultural do Museu não poderá ainda ser completo — e nem a sua execução será sequer fácil — visto os limitados meios de que este estabelecimento dispõe, particularmente quanto a Pessoal. O actual quadro do Pessoal do Museu — um Director e dois conservadores para um estabelecimento com a extensão e complexidade do Museu das Janelas Verdes, onde verdadeiramente cabem dois Museus: um de pintura e outro de artes decorativas ou menores — é insuficiente para os inúmeros trabalhos que lhe competem. Impossível, portanto, por falta de tempo e ausência de verba para as devidas remunerações, distrair êsse reduzido Pessoal para novas actividades estranhas às suas funções.

O Museu Metropolitano de Nova York, por exemplo, tem uma vintena de conservadores destinados só à secção educativa.

O Museu das Janelas Verdes sem aumento do número do seu pessoal não poderá desempenhar a alta função educativa, a par da expansão da sua vida interna, que a natureza das suas colecções e a vastidão das suas instalações obriga como um dever social.

Êste último ponto de vista está focado num artigo-ensaio que intitulei «Função social do Museu», a publicar neste Boletim.

Demais, a execução e o alargamento de um plano como êste, torna necessária a existência de um secretário que trate especialmente da publicidade e extensão cultural do Museu — orientado e sob as ordens da sua Direcção — a exemplo do que praticam alguns dos progressivos museus americanos.

## I

### ENSINO E EDUCAÇÃO

Como não existe nos programas oficiais do ensino nem na organização dêste a mais pequena referência quanto à colaboração entre a escola e os museus — não se atendendo, portanto, aos magníficos e aliantes exemplos oferecidos por alguns Estados da América do Norte, do Sul e da própria Europa (1) — há que lutar pois com a carência de facilidades para a efecti-

---

(1) Estabeleceram-se oficialmente *visitas explicadas* nos Museus Históricos de Buenos-Aires, para facilitar a sistematização no desenvolvimento dos cursos de história e geografia argentinas e, ao mesmo tempo, *encorajar os estudantes a visitarem os Museus*. V. «MOUSEION» — Março de 1940.

vação dum extenso e satisfatório sistema educativo. Assim, procurar-se-á pôr em prática o seguinte:

1.º — A exemplo do que já se tem feito em anos anteriores, enviar-se-ão, no comêço de cada ano lectivo, convites, por meio de circulares, aos directores e professores dos estabelecimentos de ensino da área de Lisboa para que tragam, com aviso prévio, os seus alunos a visitar, sempre que possam, as colecções do Museu (1).

a) Essas visitas serão guiadas por Pessoal do Museu (2).

b) Como complemento desta actividade e a fim de se criar um conveniente corpo pedagógico, para suprir a falta de pessoal próprio de Museu, funcionará um pequeno e voluntário curso de instrução de guias, os quais poderão ser recrutados entre:

- 1) — os próprios professores das escolas, liceus, etc. que, para estímulo, receberiam, a exemplo do que sucede noutros países (caso da Bélgica) (3) uma gratificação a estipular oportunamente;
- 2) — Estudantes da Faculdade de Letras e da Escola de Belas Artes (4).

(1) «... O Dr. Van Gelder, director do Museu Municipal de Haya expõe, no boletim... de 1939, uma iniciativa recente do Museu Municipal, destinada a contribuir para a formação duma geração plenamente consciente de todo o valor que apresentam as colecções de arte na formação e desenvolvimento dos espiritos.»

«Resultados interessantes foram já obtidos; podem-se reter dois factos: — a possibilidade de despertar o interesse activo de uma parte pelo menos da juventude e o papel importante que a escola pode desempenhar, a este respeito, como intermediária.»

«Na primavera de 1939, o Dr. Van Gelder remeteu aos directores das escolas preparatórias uma circular, informando-os que cartões anuais de entrada seriam postos à disposição dos alunos ao preço de 50 cêntimos. Esta circular foi, ao mesmo tempo, levada ao conhecimento dos professores de desenho e história de arte, sendo solicitado o apoio destes a esta iniciativa.»

«Os resultados foram nitidamente superiores ao que se poderia esperar; entre 21 instituições solicitadas, somente 3 se abstiveram de qualquer resposta e se outras não pediram senão um número restrito de cartões, pelo facto do Museu estar muito afastado, quer das escolas, quer do domicilio dos alunos, ou por falta duma propaganda suficiente da parte dos professores e directores junto daqueles, certas escolas pediram 80 cartões, outras 40, 50 ou 60; no total 580 cartões foram distribuídos entre 18 escolas. Os detentores destes cartões não deixaram de visitar as colecções, geralmente por grupos de dois ou três alunos. Uma *soirée* especial foi organizada no Natal para estes *Enfants du Musée* (Museum-Kinderen) a fim de intensificar este movimento». V. «MOUSEION» — Janeiro de 1940.

(2) Pelo que foi dito na Introdução, pouco poderá, por enquanto, colaborar neste serviço o Pessoal do Museu.

(3) V. MOUSEION — 1927 — «Le Rôle Educatif des Musées».

(4) «... Os conservadores de museus têm-se preocupado desde há muito em desenvolver nos visitantes destes não só aqueles elementos de erudição indispensáveis, como a arte de ver; procuram exercitar ao mesmo tempo o espírito e os olhos do amator. Têm já, com esta intenção, organizado conferências que são feitas por funcionários qualificados, diante das próprias obras. É o caso, por exemplo, dos museus belgas, ingleses, franceses, alemães, etc. Mas estas visitas

3) — membros do «Grupo dos Amigos do Museu». (Esta parte do programa liga-se com a proposta a apresentar ao referido Grupo).

2.º — Exposições temporárias infantis (1).

## II

### DIVULGAÇÃO E EXTENSÃO CULTURAL

1.º — Visitas guiadas:

a) satisfazer pedidos de visitas colectivas guiadas, como até aqui já sucede.

b) Orientar visitas colectivas da iniciativa do próprio Museu e anunciadas na imprensa e na rádio: umas genéricas, abrangendo,

---

comentadas não têm lugar senão em dias fixos, ou eventualmente, por grupos que as solicitam antes.

«Ora, desde há tempo, um novo método, que parece dar tóda a satisfação ao público, foi instaurado para a visita dos museus.

«Nós todos temos, num museu estrangeiro, recebido os oferecimentos dos guias que estacionam às portas.

«Estes guias são geralmente muito boas pessoas e é preciso encorajar os esforços que fazem para se instruir. Mas, enquanto se espera que se aperfeiçoem, teve-se a excelente idéia, nos museus de vários países, especialmente na Alemanha e na França, de recorrer aos estudantes de história de arte para guiar os visitantes no interior dos museus.

«Eis como este serviço funciona, por exemplo, em França: aos jôvens fica-lhes assegurado um ganho mínimo por uma presença de duas horas. Se elles têm sorte de ser designados para a condução de um grupo importante de visitantes — máximo: 20 — pagando cada um dez francos por uma visita de duas horas, estes estudantes podem auferir assim uma centena de francos num dia.

«Fazem-se as apresentações e passeio começa, cortês, animado por uma verdadeira conversação. O guia, homem ou mulher, tendo já recebido uma instrução superior, sabe instruir por sua vez; poderá assim, graças à sua formação, esclarecer o visitante, uma pessoa talvez mal informada ainda das coisas de arte, mas por outro lado um espírito distinto, um homem de valor na profissão que exerce». Henri Verne. — V. MUSEION — 1931.

(1) *No Museu de Arte de Cincinnati*: — «Uma recente iniciativa, no campo educativo, consiste em pôr à disposição das crianças, ao sábado e domingo, um verdadeiro museu miniatura com a sua biblioteca, «ateliers», sala de exposição para pendurar quadros e desenhos, e munida duma grande vitrina central para a apresentação de pequenos objectos, tais como esculturas

portanto, tôdas as salas de exposição, outras parciais, incidindo sôbre certas salas ou conjuntos, com carácter monográfico. Estas últimas são as mais aconselháveis, por proporcionarem menos fadiga e dispersão espiritual aos visitantes, resultando, por consequência, maior aproveitamento.

c) Solicitar a cooperação da S. N. B. A. e doutras entidades, como associações de classe, para que promovam visitas desta natureza.

2.º — Conferências na séde, segundo a experiência já adquirida.

3.º — Conferências fóra da sede organizadas pelo Museu, que serviriam não só os fins de divulgação como os de propaganda dêste estabelecimento.

4.º — Palestras, de preferência dialogadas, pela Rádio, organizadas pelo Museu. Ex. dum assunto a explorar nessas palestras: «Como desenvolver a observação pessoal e o gôsto artístico».

5.º — Criação de pequenos cursos livres (1) a funcionarem à tarde (por ex.: aos sábados) de:

a) História Geral da Arte;

b) Explicação das Colecções do Museu, relacionando-as com a História da Arte e ligando-as a outras colecções e galerias estrangeiras. Estes cursos seriam acompanhados e auxiliados por leituras, quadros sinópticos (são indispensáveis), esquemas, projecções, reproduções, fotografias, etc.

e cerâmicas. Enquanto que as crianças se iniciarão no funcionamento dum museu moderno e poderão pôr em prática os seus novos conhecimentos, os pais poderão visitar tranquilamente as colecções do grande museu.» — V. MOUSEION — Dezembro 1938.

Nota: Em 1940, o número de Março de «Mouseion» citava o 58.º Relatório anual dêste mesmo museu de Cincinnati, referente a 1938, no qual se registavam 172.051 visitantes nêsse ano. A actividade educativa do meseu chamara 28.040 crianças e 25.097 adultos. Isto sem contar outras manifestações, como sessões cinematográficas, danças, *marionnettes* e canções de Natal, que trouxeram mais 12.002 visitantes. «Estes números mostram a atracção cada vez maior que o Museu exerce sôbre o público».

O Museu de Arte de Tolêdo (E. U. A.) organizou sessões especiais para crianças. — V. MOUSEION — Abril 1940.

Nêste capítulo, poderiam reunir-se inúmeras referências; basta citar que o Metropolitan Museum, de New York, tem cursos especiais para estudantes, e que o Museum of Modern Art, da mesma cidade, destinou igualmente uma galeria para a juventude («Young People's Gallery»).

(1) Em 1938 funcionava no Museu do Louvre um curso público de história geral da arte, compreendendo para cada série (havia duas séries, segundo os dias em que se efectuavam — domingos ou segundas feiras) 23 conferências ilustradas com projecções, dando o quadro geral da arqueologia e da história da arte, desde a antiguidade. V. MOUSEION — Dezembro 1938.

Acêrca dalguns cursos desta natureza praticados pelos museus americanos, V. «The Museum in America», por Lawrence Coleman 1939.

- 6.º — Exposições temporárias na sede do Museu, como a Direcção tem já assente em princípio. (1)
- 7.º — Criação de exposições temporárias volantes duma ou doutra obra que pudesse sair da sede para esse efeito, ou então, de boas fotografias e reproduções. Além do respectivo catálogo, estas exposições seriam, na medida do possível, acompanhadas de explicações verbais. Percorreriam escolas e agremiações diversas da capital e arredores. (2)
- 8.º — Empréstimo e permuta de obras de arte entre os Museus do País.
- 9.º — À parte dos catálogos à venda e em elaboração, e dos dísticos já dispersos pelas vitrinas e peças individuais, afixação nas salas de quadros sinópticos das Escolas de Arte e de pequenas explicações sintéticas, bem impressas, à cerca do significado das obras em exposição, enquadrando-as na História da Arte, tanto nacional como estrangeira.
- Isto seria a exemplo do que praticam em Espanha os Museus de arqueologia. Em Portugal, dada a geral ignorância do público, mesmo o letrado, à cerca de assuntos de arte, seria de toda a conveniência adoptar-se semelhante disposição no Museu das Janelas Verdes.
- 10.º — Prolongamento da abertura do Museu, no verão, em dias de entrada gratuita, prevendo-se o pagamento das horas extraordinárias ao pessoal.
- 11.º — Gratuitidade de visitas aos sábados, tendo em conta o grande número de pessoas empregadas que beneficiam do horário inglês.
- 12.º — Abertura nocturna do Museu; pelo menos duma sala ou dum determinado grupo de salas que se achasse conveniente para esse fim, num determinado dia da semana.

(1) Um sistema de exposições temporárias também muito em uso nos museus europeus e especialmente nos americanos é o da apresentação duma obra durante uma semana ou um mês, isto é: uma obra destacada da coleção do Museu exposta com particular relevo e acompanhada dum certo aparato crítico que atraia a atenção do visitante, e o instrua.

Exemplo: O *Philadelphia Museum of Art* adoptou este sistema de exposições, a que deu o nome de «Tesouro da Semana». Numa sala especialmente destinada a esse fim, é exposta uma peça do Museu, com etiquetas explicativas e fotografias, pormenorizadas e comparativas, interpretando essa obra sob o ponto de vista histórico e artístico. Este método não é só aplicado a pinturas, pois abrangerá esculturas, gravuras, tapeçarias, cerâmicas e outros objectos de arte». V. «MOUSEION» — 1938 — Julho e Agosto.

(2) O Museu de Belas-Artes de Boston tomou a iniciativa duma série de «Exposições da semana» nas escolas superiores e comerciais da cidade, a fim de iniciar os estudantes nas obras de arte mais notáveis. Em Novembro de 1937, 22 escolas inauguraram esta propaganda a favor do estudo da arte. O Museu preparara séries de grandes fotografias montadas e reproduções a côres, enviadas às escolas por grupos de 4, por cada mês, para cada um desses grupos estar exposto durante uma semana. Um sistema de «roulements» permitia a cada escola mostrar uma série diferente todos os meses do ano. V. «MOUSEION» — Fevereiro 1938.

- 13.º — Publicações diversas, segundo o que as circunstâncias aconselhassem, como folhetos, prospectos, estampas, monografias, etc. Dentro desta rubrica cabe muito justamente o tão útil Boletim do Museu, o qual poderia ainda desdobrar-se num Relatório Anual, de carácter popular.

## III

## PUBLICIDADE (1)

## 1.º — Imprensa:

- a) Envio de freqüentes notícias da vida do Museu para os jornais, preparando-se mesmo artigos especialmente destinados a êste fim.
- b) Publicação de fotografias «sensacionais», segundo o critério de *Ralph Clifton Smith*, director da revista «*Museums*», de Washington. (2)
- c) Publicação sistemática e periódica, como fazem alguns museus americanos, de fotografias de obras de arte das colecções próprias acompanhadas de pequenas notas elucidativas, de acôrdo com os jornais e revistas. Aqui, poderia talvez conseguir-se essa colaboração nas várias páginas dominicais e literárias de alguns diários.

## 2.º — Rádio: (3)

- a) Palestras semanais, segundo já referido no II, n.º 4.º
- b) Notícias diversas — V. III, n.º 1.º
- c) Reportagens radiofónicas de visitas guiadas.
- d) Entrevistas.

(1) «Se se quiere aumentar o número das entradas nos nossos museus, é no grande público que é preciso sobretudo fazer um sólido esforço de propaganda e não somente junto da minoria cultivada que tem já o gosto das belas coisas.» Georges Pascal (Conserv. Museu Galliera) V. «MUSÉES» — Enquête internationale par Georges Wildenstein — Paris — 1930.

(2) «... Particularmente, as fotografias destinadas aos jornais devem representar mais do que os objectos inanimados. A mais bela escultura do mundo tem maior valor de actualidade quando a transportam num carrinho próprio do que integrada na mais cuidada instalação e com a melhor iluminação.»

«Um secretário de publicidade atento deve estar pronto a mandar fazer fotografias em tôda a ocasião importante.» V. «Les Musées Américains et la Presse», por R. C. Smith — *ibid.*

(3) «... Esta propaganda (T. S. F.) foi tentada com êxito em diversos países. Na Alemanha e em França, assim o assinalou ao Corpo Consultivo de Peritos do *Office International des Musées* eminente historiador de arte Sr. Max Friedländer, as emissões foram especialmente consagradas a exposições temporárias organizadas nos museus.»

«... Nos Estados Unidos, o Sr. Lawrence V. Coleman refere que um esforço da mesma ordem foi tentado por numerosos museus; exprime simplesmente o desejo de que esta propaganda

## 3.º — Cinema:

a) Pedir oficialmente a execução dum filme de propaganda do Museu, a exemplo do que fêz, em 1929, a Direcção Geral dos Museus do Estado de Berlim, com assinalado êxito (1). Essa Direcção Geral obteve a realização da fita, a qual percorreu mais de mil salas de exibição, num contacto extenso e directo com o mais numeroso público que se possa desejar.

Os filmes desta natureza orientar-se-ão para uma primeira tomada de vistas dos conjuntos das salas, focando depois, e oportunamente, algumas peças importantes, sob diversos aspectos e iluminação. A exibição será acompanhada por explicações verbais ou escritas, não sendo esquecidas as referências de algumas notas estatísticas, como movimento de visitantes, etc. (2)

b) Realização também de pequenos filmes, mais lhes chamaríamos: fotografias cinematografadas, reproduzindo certas obras de arte do Museu — com breves e sugestivos comentários e informações úteis: dias e horas de abertura e condições das visitas — a fim de serem exibidos nos cinemas quando, no intervalo, passam as imagens de publicidade comercial.

Em cada sessão seria focada uma só obra. Este programa publicitário abrangeria, portanto, uma série de reduzidíssimos filmes em que sucessivamente apareceriam as obras mais importantes do Museu. (3)

## 4.º — Publicidade gráfica:

a) Cartazes parietais decorativos; outros para afixação nos carros eléctricos, livrarias, caminhos de ferro, hotéis, etc. (4)

b) Prospectos idênticos para distribuição em hotéis, livrarias e repartições de turismo.

---

seja feita de maneira a abranger o maior número de pessoas e que possa inspirar-se, por consequência, tanto nos princípios duma sã vulgarização como nas exigências da ciência.» V. «MOUSEION» — 1931.

(1) V. «MOUSEION» — 1930.

(2) O Museu de Gales organizou um filme assim orientado. V. «MOUSEION» — Fevereiro — 1938.

(3) A exemplo da resolução tomada pela Associação dos Alunos da Escola do Louvre. V. «MOUSEION» — 1931.

(4) Na Suécia, colocam-se reproduções de obras de arte no interior dos carros eléctricos, a fim de estimular o interesse artístico do povo.

Em New York, o Museu Metropolitano emprega também reproduções artísticas nas estações do metro.

Em Inglaterra não só no Metropolitano como nos restantes se faz o mesmo, indo até

- 5.º — Organização de montras de propaganda do Museu, sobretudo em livrarias.
- 6.º — Publicação dum Relatório anual do Museu de baixo preço de venda, ou até de distribuição gratuita em certos casos. V. II, n.º 13.º
- 7.º — Organização de concêrtos musicais gratuitos, com palestras culturais a antecede-los e acompanhados de programas impressos orientados didacticamente.

### NOTA BIBLIOGRÁFICA

- «MOUSEION» — Organe de l'Office International des Musées.
- «MUSÉES» — Enquête Internationale sur la Réforme de Galleries Publiques Dirigée par Georges Wildenstein — Paris — 1939.
- «MUSÉOGRAPHIE».
- «THE MUSEUM IN AMÉRICA», por Lawrence V. Coleman, 1939.
- «MUSEUMS JOURNAL» — Londres.
- «BULLETIN OF THE MUSEUM OF MODERN ART» — New York.
- «BULLETIN OF THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART» — New York.
- «APOLLO» — Revista de Arte.
- «MUSEUM IDEALS», por Benjamim I. Gilman — 1923.
- «EDUCATIONAL WORK IN MUSEUMS OF THE UNITED STATES», por Grace Fisher Ramsey — 1938.
- «THE CIVIC VALUE OF MUSEUM», por T. R. Adam — 1937.
- «TEN YEARS OF ADULT EDUCATION», por Morse A. Cartwright — 1935.
- «THE MUSEUM AND THE COMMUNITY», por Paul Marshal Rea — 1932.

---

ao caso de exposições de peças originais. «A estação de metropolitano de Leicester Square, em Londres, tendo sido recentemente reconstruída, uma grande vitrina circular foi posta à disposição do *Victoria and Albert Museum* para apresentar uma selecção de obras de arte». V. MUSEION» — Julho e Agosto — 1938.

## EXPOSIÇÕES

EXPOSIÇÃO DE ESTAMPAS ANTIGAS SOBRE PORTUGAL,  
POR ARTISTAS ESTRANGEIROS DOS SÉCULOS XVI A  
XIX — GRAVURAS E LITOGRAFIAS

No mês de Junho de 1944, o sr. dr. Vasco Valente promoveu no Museu Nacional de Soares dos Reis, do Porto, uma exposição de estampas antigas sobre Portugal por artistas estrangeiros dos séculos XVI a XIX, que naquela cidade obteve o maior êxito.

De acordo com a Direcção do Museu Nacional de Arte Antiga e com a amável anuência dos expositores, foi o mesmo certame trazido a Lisboa e no dia 2 de Dezembro inaugurou-se neste museu a exposição com a presença de Sua Excelência o Sub-Secretário de Estado da Educação Nacional, do Director Geral do Ensino Superior e Belas-Artes e de numerosas entidades, entre as quais se contavam muitos componentes dos *Amigos do Museu*.

Conforme esclarece a nota de apresentação do catálogo publicado no Porto, o organizador da exposição teve em vista dar a conhecer o interesse que o nosso País — «aspectos, personagens, plantas, costumes e episódios históricos» — mereceu aos gravadores estrangeiros no largo período de quatro séculos. As espécies recolhidas e expostas pertencem a vários estabelecimentos do Estado, como o Museu de Soares dos Reis e a Academia de Belas-Artes do Porto, e ainda a particulares, especialmente da grande cidade norte-nha, que deram entusiasticamente o seu concurso, enviando magníficos exemplares.

Da exposição de Lisboa publicou-se um catálogo descritivo, que, dada a sua pormenorização, dispensa que alonguemos esta nota com referência às obras expostas.

Após o acto inaugural e na presença das entidades que a ele assistiram, o Director do Museu Nacional de Soares dos Reis, dr. Vasco Valente realizou uma palestra acompanhada de projecções e subordinada ao título: *A Gravura artística — sua técnica e processos*.

A título de experiência, a Direcção do Museu resolveu abrir ao público este certame duas noites por semana. Numa delas, o sr. Ernesto Soares, investigador que ao estudo da gravura se tem dedicado com tanta proficiência,



*Aspecto da Exposição de Estampas Antigas*



*Outro aspecto da exposição*

fez uma palestra nas próprias salas da exposição especialmente consagrada aos *Amigos de Lisboa*, na qual explicou o valor e o alcance da colecção apresentada.

Quer a imprensa do Porto, quer a de Lisboa, dedicaram largo noticiário à valiosa e instrutiva exibição. O Museu Nacional de Soares dos Reis vai publicar um album, no qual figurarão as espécies principais acompanhadas de notas explicativas.

## CONFERÊNCIAS E PALESTRAS

No dia 17 de Fevereiro a Prof.<sup>a</sup> Gertrud Richert, do Instituto Ibero-Americano de Berlim, autora de vários estudos acerca das obras de arte portuguesas e dos museus do nosso País, realizou neste Museu uma conferência em que se ocupou do artista George Kolbe, renovador de escultura alemã no momento actual. A conferência foi muito apreciada, especialmente pelos escultores que a ouviram.

A sr.<sup>a</sup> D. Maria Luísa Caturla, autora do excelente livro *Arte de épocas inciertas* e de vários ensaios sobre estética, efectuou no dia 26 de Fevereiro uma palestra subordinada ao tema *La Verónica, — Vida de un tema y su transfiguración por el Greco*. Aludiu à interpretação dada pelos pintores antigos da *Verónica* e referiu-se em especial à tela em que o Greco tratou o mesmo assunto, obra de que é possuidora.

Em 24 de Abril o sr. dr. Manuel Carlos de Almeida Zagalo, conservador-adjunto dos Museus e conservador do Palácio Nacional da Ajuda, falou acerca da Ilha da Madeira, onde, durante a sua permanência ali, se ocupou das obras de arte que a enobrecem. Deste trabalho, resultou, entre outras produções, o livro *A pintura dos séculos XV e XVI da Ilha da Madeira*, publicado pela Academia Nacional de Belas Artes. *A Madeira é uma ilha de arte — os seus museus*, foi o título da conferência que realizou nas Janelas Verdes.

Nos dias 26 e 29 de Maio tiveram lugar as lições do Prof. D. José Camón Aznar, catedrático da Universidade de Madrid e director da *Revista de Ideas Esteticas* do Instituto Diego Velásquez, do Conselho Superior de Investigações Científicas. As suas eruditas conferências versaram os temas: *El Greco* (acompanhada de projecções de obras recentemente descobertas em Itália) e *El Plateresco, formula española del Renacimiento*. Nesta última lição o Prof. Camón Aznar deu-nos as primícias do trabalho que tem entre mãos sobre essa notável corrente artística.

## SERVIÇOS TÉCNICOS E ADMINISTRATIVOS

## AQUISIÇÕES DE OBRAS DE ARTE

Durante o ano de 1944 adquiriram-se as seguintes obras de arte:

## PINTURA

*Grupo de cabeças* — Pintura a óleo sobre tela, por *Joaquim Manuel da Rocha* (Século XVIII) — alt. 0<sup>m</sup>,455 × larg. 0<sup>m</sup>,610. Comprado a um particular.

## DESENHO

*Retrato do Patriarca D. Tomás de Almeida* — Desenho à pena, por *Domingos Vieira Lusitano* (Século XVIII). Comprado no bricabraque.

*Mulher e criança* — Desenho a crayon, por *Domingos António de Sequeira* (Século XIX). Comprado a um particular.

*Martirio de S. Pedro* — Desenho à pena, por *Silva Oeirense* — 1815. Comprado no bricabraque.

## ESCULTURA

*Sacrário de pedra* — Trabalho da Escola de Coimbra (Século XVI). Comprado a um particular.

*Anjo* — Escultura de barro da Escola de Alcobaça (Século XVIII). Comprado a um particular.

*Cristo em glória com um doador* — Baixo relevo de alabastro de Nottingham (Século XV). Comprado no bricabraque.

*Santíssima Trindade* — Escultura de pedra policromada (Século XVI). Comprada no bricabraque.

*Um Santo* — Escultura de pedra (Século XVI). Comprada no bricabraque.

*A Virgem com o Menino* — Escultura de pedra policromada (Século XVI). Comprada no bricabraque.

*Santíssima Trindade* — Escultura de barro policromada (Século XVI). Comprada no bricabraque.

## CERÂMICA

Boião de faiança portuguesa decorada a azul, com a cruz da Ordem de Cristo (Século XVIII). Comprado no bricabraque.

Boião de faiança portuguesa com decoração de influência oriental (Século XVIII). Comprado a um particular.

Bacia de barba em forma de concha, decorada a azul, da Fábrica do Rato, período de Tomás Brunetto (Século XVIII). Comprada no bricabraque.

Travessa de faiança decorada em policromia, fabrico de Lisboa (Princípios do Século XIX). Comprada no bricabraque.

Camafeu de porcelana com o busto de D. João VI, por *Manso Pereira* (Rio de Janeiro). Comprado no bricabraque.

## RENDAS

Renda valenciana (Século XVII). Comprada a um particular.

## PARAMENTOS

2 fragmentos de sebastos bordados, com imagens (Século XVI). Comprados a um particular.

## JOALHARIA E OURIVESARIA

Relógio de ouro esmaltado em forma de péra, assinado *F.<sup>ros</sup> Veigneur*, com máquina de fabrico inglês (Século XIX). Comprado a um particular.

Ínsignia da Ordem de Cristo, de ouro e esmalte (Século XVII). Comprado no bricabraque.

Bule de prata, trabalho português (Século XVIII). Comprado a um particular.

Salva de prata lavrada, trabalho português (Século XVI). Adquirida em Londres.

## OFERTAS DE OBRAS DE ARTE

No decurso do ano foram oferecidas ao Museu as peças abaixo mencionadas:

Travessa de pó de pedra com a legenda «Janelas Verdes — F. N.». Oferta do Sr. Jacques Kugel.

Prato decorado a azul da «Fábrica da Calçada do Monte, 16, em Lisboa». Assinado: *Pereira*. Oferta do Sr. Jacques Kugel.

Pote da China da dinastia Tang — 618-906. Oferta do Sr. Duque de Palmela.

Sapato com um chinês, de porcelana da Vista Alegre. Oferta do Sr. Elizer Kamesky.

Medalhão oval de barro negro de Weedgood, com o retrato do médico holandês Boerhaave (1668-1738). Dimensões: 0,09 × 0,07. Oferta do Sr. Silvério Cardoso Pinto de Queirós.

Chapa oval de cobre, para gravura, representando a cena da Degolação de *S. Rodrigo, mártir*. Dimensões: 0,205 × 0,14. Oferta do Sr. Dr. João Couto.

Cadeira de braços, com fundo de palhinha, da época de D. Maria I, entalhada e dourada, com pinturas representando cenas campestres. Oferta do «Grupo dos Amigos do Museu».

## INCORPORAÇÕES DE OBRAS DE ARTE

A Repartição do Património do Ministério das Finanças fez entrega ao Museu, a título de depósito, das peças seguintes:

*S. Bruno*, estátua de mármore, trabalho do Século XVIII. Alt. 1,90.

*Rainha Santa Isabel*, estátua de mármore, trabalho do Século XVIII. Alt. 2,05.

*A Virgem*, estátua de mármore, trabalho do Século XVIII. Alt. 1,80.

Brasão de armas do Cardeal D. Francisco de Saldanha, trabalho português de ferro forjado, do Século XVIII. Alt. 1,87.

Estas peças provêm da Igreja de St.º Antão do Tojal.

## CEDÊNCIA DE OBRAS DE ARTE

Com autorização superior, foram cedidos os objectos das reservas do Museu abaixo indicados com destino às entidades e estabelecimentos seguintes:

Academia das Ciências de Lisboa:

1 armário de madeira de carvalho, Século XVII.

Conservatório Nacional:

1 retrato a óleo de José Domingos Bontempo, por *Henrique José da Silva*.

3 harpas de estilo Império.

1 piano-forte dos fins do Século XVIII.

1 piano de cauda, marca Broadwood & Sons.

2 pianos de mesa, um com a marca de Gunther & Harwoods e outro com a de Breitkopf & Hartel (Leipzig).

Ministério da Educação Nacional (Gabinete de Sua Excelência o Sub-Secretário de Estado):

1 jarra de porcelana do Século XIX, decorada em policromia. Alt. 0,365.

1 fragmento de tapeçaria de Aubusson do Século XVIII, representando uma garça sobre fundo de paisagem.

Capela da Casa de São Vicente na Quinta das Veigas, em Marvila:

1 altar de talha dourada em pedra de ara e respectiva teia de madeira.

1 banqueta de altar (seis castiçais e um crucifixo) de madeira dourada.

1 sineta de capela.

Embaixada de Portugal em Madrid:

1 silhar de azulejos do fim do Século XVIII, com decoração policroma, representando vários episódios das fábulas de *La Fontaine*. Proveniente do antigo jogo da bola da cerca de São Vicente.

1 pintura sobre tela, representando urnas historiadas, por *Oudry*.

1 pintura sobre cobre, representando um grupo de lavadeiras, por *Pillement*.

1 pintura sobre cobre, representando uma paisagem, por *Pillement*.

23 peças de porcelana da China do Século XVIII.

1 relógio de caixa alta do Século XVIII.

1 mesa pequena, de teca.

Igreja da Madre de Deus:

1 custódia de prata dourada. Peso 1.300 grs.

Pixide de prata dourada. Peso 490 grs.

1 naveta de prata branca. Peso 515 grs.

1 turbilho de prata branca. Peso 1.040 grs.

1 cális de prata dourada. Peso 770 grs.

1 patena de prata branca. Peso 75 grs.

1 colher de prata dourada.

2 missais.

1 casula, 1 estola e 1 manípulo de damasco roxo e galões amarelos.

1 casula, 1 estola e 1 manípulo de damasco branco e ouro e galões amarelos.

1 casula, 1 estola e 1 manípulo de damasco vermelho e galões amarelos.

1 casula, uma estola e um manípulo de damasco verde e galões amarelos.

1 casula, uma estola e um manípulo de veludo preto e galões amarelos.

1 capa de asperges de veludo preto com galões e franja amarelos.

1 capa de asperges de damasco roxo com galões e franja amarelos.

1 capa de asperges de damasco roxo com galões e franja amarelos.

1 capa de asperges de damasco verde com galões e fraja amarelos.

1 umbela com a respectiva caixa de madeira.

2 vitrines centrais de madeira e cristal e respectiva prateleira de cristal com suportes de metal.

3 cadeiras, uma de espaldar com assento e costas forradas de veludo carmezim e duas com assento e costas de couro.

1 pixide de prata dourada.

1 par de tocheiros de madeira prateada, lisa, do Século XVIII.

1 tocheiro de talha dourada do Século XVIII.

1 luzeiro de madeira pintada, do Século XVIII.

3 bancos de madeira de nogueira, forrados de veludo com pregos amarelos.

1 estante de coro, de quatro faces, de madeira.

2 estantes para missal, de madeira.

6 metros de passadeira moderna.

1 capa de asperges de seda amarela.

## AQUISIÇÃO DE TERRENO

Para alargamento da zona de protecção do Museu foi adquirido, por verba especial incluída no orçamento do mesmo estabelecimento e com autorização de Sua Ex.<sup>a</sup> o Ministro das Finanças de 5 de

Abril de 1944, o terreno com a área de 320<sup>m</sup>2 sito na Rua das Janelas Verdes do lado fronteiro ao edifício do Museu, fazendo esquina para a Travessa de D. Brás, que era propriedade do Sindicato Nacional do Pessoal da Câmara de Navegação do Porto e Distrito de Lisboa.

## MOVIMENTO DA BIBLIOTECA

Durante o ano de 1944 deram entrada no Museu das Janelas Verdes 254 espécies bibliográficas, das quais 169 foram oferecidas pelas seguintes entidades: Henrique de Campos Ferreira Lima; dr. João Couto; Academia Portuguesa de História; Instituto Francês; prof. M. Malkiel Jirmounsky; Câmara Municipal de Chaves; Instituto para a Alta Cultura; Adolfo Faria de Castro; Academia Nacional de Belas Artes; Agência Geral das Colónias; Arquivo Histórico do Ministério das Finanças; Mário de Sampaio Ribeiro; Academia das Ciências de Lisboa; Victoria and Albert Museum; Câmara Municipal de Lisboa; Museu-Biblioteca Conde de Castro Guimarães; Grupo dos Amigos de Lisboa; Archivo Español de Arte e Arqueologia; United States National Museum; The Historical Quartely; Instituto Britânico em Portugal; Secretariado da Propaganda Nacional; Museo de Bellas Artes de Cádiz; Museo de Pontevedra; Câmara Municipal do Porto; Museo de Bellas Artes de Barcelona; dr. Pierre Hourcade; Direcção Geral da Assistência, Câmara Municipal de Beja; Museu Nacional de Soares dos Reis; D. Irene S. Barbosa Ferreira; Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid; Governador Geral de Moçambique; Augusto Cardoso Pinto; Salvador Barata Feio; Instituto de Cultura Alemã; União Nacional; Diogo de Macedo; D. Maria Arriaga Xavier da Costa; Fundação Nacional para Alegria no Trabalho; Junta dos Museos de Barcelona; Hispanic So-

ciety of America; Centro de Estudos Extremeños; Arquivo da Câmara Municipal de Valencia; dr. Luís Silveira; Túlio Espanca; dr. Ivo Cruz; Fernando Russel Cortez; dr. Manuel Cayola Zagalo; Universidade de Santo Domingo; Jacques Kugel; Adriano de Gusmão; Universidade de Granada; Museu Nacional do Rio de Janeiro.

Entre as espécies adquiridas destacam-se as seguintes: *Dicionário Bibliográfico*, por Inocêncio Francisco da Silva e Brito Aranha; *Deutsche Textilkunst in Ibrer E. bis zur Gegenwart*, por Renate Jacques; *Les Mâtres a l'Oeillet*, por Leo Van Puyvelde; *Schweizer Kleinmeister*, por Walter Hugelshofer; *Dieric Bouts D. A., in der Kerke Sinte Peters te Leuven*, por A. M. Hammacher; *Europäische Handzeichnungen*, por Beinhard Dezenhart; *Biamattista Crosato — Pittore di Casa Savoia*, por Giuseppe Fioco; *Francisco de Zurbarán*, por Hugo Kehrler; *Handzeichnungen Hans Holbeins des Jüngern in Auswahl*, por Paul Ganz; *Alte christliche Mosaiken*, por Ricarda Huch; *Historia de la Cerámica de Talavera de la Reina y algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo*, por J. R. de Luna Rojas e D. Vaca Gonzalez; *English Glass*, por W. A. Thorpe; *Alte Gartenkunst*, por W. Bock; *Das Bruegel Buch*, por Leo Bruhns; *La Pietà d'Avignon — XIV Siècle*, por Germain Bazin; *Breugel de Velours*, por Jacques Combe; *Urs Graf*, por E. Major e E. Gradmann; *Desins de Mâtres Espagnols; Die Alten Niederländer-Von Eyck bis Breugel*, por Karl Toth; *Italianische Wandmalerei Meisterwerke des Freskos vom Mittelalter bis Tiepolo*, por Richard Zurcher; *Hieronymus Bosch*, por L. Baldass; *Mobilier, vases, objets et vêtements liturgiques*, por D. Duret; *Andrea del Verrocchio*, por Leo Planiscig; *Führer durch die Orientalische Sammlung von H. Moser Charlottenpels und die V. Abteilung des Bernischen Historischen Museums*, por R. Zetler; *The Encyclopedia of Furniture*, por Joseph Aronson; *Schweizer Malerei und Zeichnung in 17 and 18 Jahrhundert*, por Anna

Maria Cetto e Erwin Gradmann; *Die Schätze der Schweizerischen Malerkunst*, por Daniel Band-Bovy; *Velasquez*, por Enrique Lafuente; *Die Gemälde des Jacopo Tintoretto*, por E. von der Bercken; *El Greco (Dominico Theotocopuli)*, por M. Gomez Moreno; *Ribera (El Españolito)*, por José Maria Santa Marina; *Tejidos y Bordados Populares Españoles*, por Mildred Stapley; *Um Século de Pintura e Escultura em Portugal (1830-1930)*, por Fernando Pamplona; *Rumos da Arte Portuguesa*, por Fernando Pamplona; *Em redor dos presépios portugueses*, por Diogo de Macedo; *João José de Aguiar — Vida de um malogrado escultor português*, por Diogo de Macedo; *Escultores franceses — Rodin — Bourdelle — B. D. Maillot*, por Diogo de Macedo; *Soares dos Reis — Sua Vida Dolorosa*, por Diogo de Macedo; *Dicionário de Termos Técnicos em Bellas Artes*, por J. Ramón Melida y J. Adeline; *Staine Glass of the Middle Ages in England & France*, por Hugh Arnold; *Catálogo-Guia da Secção de tecidos, bordados, tapeçarias e tapetes, do Museu de Machado de Castro; Hispanic Glass - With Exemples in the C. of the Hispanic Society of America*, por Alice Wilson Frothingham; *España — Tipos y Trajes*, por José Ortiz Echagüe; *Veronese*, por Rodolfo Palluchini; *Juan de Juanes (Vicente Macip Navarro)*, por António Igual Ubeda; *Los Bordados Populares en Segovia*, por Maria P. Alfaya López e Maria C.A. López; *Sevilba — Museu Nacional de Bellas-Artes de Cádiz — La Catedral de Segovia* (da colecção *El Arte en España*) editada pelo Patronato Nacional del Turismo); *Estudos do Museu Alberto Sampaio — II Um Retrato de Nuno Gonçalves e outros estudos*, por Alfredo Guimarães; *Niederländische Malerei in XV and XVI Jahrhundert*.

## MOVIMENTO DO PESSOAL

L.<sup>da</sup> Maria José de Mendonça, conservador-adjunto dos Museus, nomeada, pre-

cedendo concurso, conservador do Museu Nacional de Arte Antiga, por portaria de 30 de Março (D. G. n.º 83, 2.<sup>a</sup> série, de 11 de Abril de 1944).

João Soares, guarda de 2.<sup>a</sup> classe, contratado para guarda de 1.<sup>a</sup> classe (D. G. n.º 88, 2.<sup>a</sup> série, de 17 de Abril de 1944).

António Maria de Figueiredo, guarda de 2.<sup>a</sup> classe, contratado para guarda de 1.<sup>a</sup> classe (D. G. n.º 88, 2.<sup>a</sup> série, de 17 de Abril de 1944).

Luís Pereira, servente, contratado para guarda de 2.<sup>a</sup> classe (D. G. n.º 105, 2.<sup>a</sup> série, de 8 de Maio de 1944).

João da Costa, guarda de 2.<sup>a</sup> classe promovido a guarda de 1.<sup>a</sup> classe (D. G. n.º 183, 2.<sup>a</sup> série, de 8 de Agosto de 1944).

José Augusto Monteiro, guarda de 2.<sup>a</sup> classe promovido a guarda de 1.<sup>a</sup> classe (D. G. n.º 183, 2.<sup>a</sup> série, de 8 de Agosto de 1944).

Albano da Silva Pestana, guarda de 2.<sup>a</sup> classe, contratado, do Museu Nacional dos Coches, transferido para o Museu Nacional de Arte Antiga (D. G. n.º 187, 2.<sup>a</sup> série, de 15 de Abril de 1944).

Alfredo Dias Veiga, contratado para guarda de 2.<sup>a</sup> classe (D. G. n.º 32, 2.<sup>a</sup> série, de 9 de Fevereiro de 1944).

Marcolino Gonçalves Coimbra, contratado para guarda de 2.<sup>a</sup> classe (D. G. n.º 97, 2.<sup>a</sup> série, de 27 de Abril de 1944).

Júlio dos Santos, contratado para guarda de 2.<sup>a</sup> classe (D. G. n.º 131, 2.<sup>a</sup> série, de 7 de Junho de 1944).

Francisco Ferreira Oiro, contratado para servente (D. G. n.º 169, 2.<sup>a</sup> série, de 22 de Julho de 1944).

Silvestre Tomé, contratado para servente (D. G. n.º 169, 2.<sup>a</sup> série, de 22 de Julho de 1944).

Arlindo Ferreira de Almeida, contratado para guarda de 2.<sup>a</sup> classe (D. G. n.º 184, 2.<sup>a</sup> série, de 7 de Agosto de 1944).

Francisco Marques, contratado para guarda de 2.<sup>a</sup> classe (D. G. n.º 218, 2.<sup>a</sup> série, de 18 de Setembro de 1944).

Júlio Patrício de Almeida, contratado para guarda de 2.ª classe (D. G. n.º 251, 2.ª série, de 28 de Outubro de 1944).

## RESTAURO DE PINTURAS

Na Oficina de Restauro, dirigida pelo sr. Fernando Mardel, foram restauradas as pinturas:

*Retrato de Sir John Orde* — pintura a óleo sobre tela, por C. Rommey (inv.º 1865).

*Retratos de família* — pintura sobre tela, por Hughes Barron (inv.º 1843).

*São Judas Tadeu* — pintura sobre tela, por Zurbarán (inv.º 1378).

*Retrato de uma princesa* — pintura sobre tela, no estilo de Sanches Coelho (inv.º 1805).

*Retrato do rei Carlos III de Espanha* — pintura sobre tela, da Escola Espanhola (inv.º 1806).

*São Sebastião* — pintura sobre tela, por Clemente Sánchez (inv.º 1553).

*Aparição de Cristo à Virgem* — pintura sobre madeira da Escola Portuguesa do Século XVI (Madre de Deus) (inv.º 1632).

*Pietà* — pintura sobre madeira, por Luís de Morales (inv.º 1146).

*Grupo familiar ao ar livre* — pintura sobre tela, por Pieter de Grebber (inv.º 1742).

*São Filipe* — pintura sobre tela, por Zurbarán (inv.º 1374).

*São Tiago Maior* — pintura sobre tela, por Zurbarán (inv.º 1383).

*Minerva e as Artes* — pintura sobre tela, atribuído a Lagrenée (inv.º 1773).

*Moisés fazendo brotar a água de um rochedo* — pintura sobre madeira, da Escola Holandesa (inv.º 1484).

*Cristo triunfando da morte* — pintura sobre tela, por Rubens (inv.º 1076).

*Menino Jesus* — pintura sobre tela, por Josefa de Aiala (inv.º 126).

*Combate Naval* — pintura sobre cobre, por H. Cornelis de Vroom (inv.º 749).

*Nossa Senhora do Leite* — pintura sobre madeira, da Escola Flamenga (inv.º 1799).

## RESTAURO DE MOVEIS

Durante o ano restauraram-se na oficina de carpintaria do Museu alguns móveis, entre os quais altares, duas arcas do Século XVII e cadeiras de várias épocas. Procedeu-se ao arranjo dos bancos para as salas do edifício antigo e construíram-se ou adaptaram-se as molduras para os quadros de Zurbarán e de Morales.

## INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA

Continuando os trabalhos iniciados em anos anteriores, fizeram-se quarenta e duas (42) radiografias de quadros, das quais umas de quadros da colecção do Museu e outras de quadros não pertencentes ao Museu e solicitadas pelos seus possuidores. Muitas mais se poderiam ter feito com enormes vantagens quer para o estudo isolado do quadro, quer para o exame comparativo com outros atribuídos ao mesmo autor, se não fosse a grande falta verificada hoje em dia do material necessário e elevado preço deste.

Estão em via de ser completados os relatórios dos exames aos Raios X dos painéis de Nuno Gonçalves e do quadro de Holbein A VIRGEM, O MENINO E SANTOS, começados já há algum tempo pelo dr. João Couto. Projecta-se a organização do Arquivo Radiográfico completo do Museu, esperando-se que esteja a funcionar no próximo ano.

## VISITANTES

Durante o ano de 1944 registaram-se 23.498 entradas de visitantes ao Museu conforme consta dos mapas seguintes:

## VISITANTES (Durante o ano de 1944)

Mês	Entradas pagas	Entradas grátis	Visitas colectivas	Total
Janeiro .....	200	2.741	17	2.958
Fevereiro .....	182	1.670	23	1.875
Março .....	258	1.775	287	2.320
Abril .....	256	1.905	37	2.198
Maió .....	184	1.380	94	1.658
Junho .....	134	942	55	1.131
Julho .....	220	1.204	—	1.424
Agosto .....	254	964	120	1.338
Setembro .....	266	1.410	—	1.676
Outubro .....	288	2.231	—	2.519
Novembro .....	264	1.965	48	2.277
Dezembro .....	220	1.904	—	2.124
	2.726	20.091	681	23.498 (1)

(1) Entradas pagas no ano de 1944 — 2.726 a 2750 = 6.815700.

Diferença em relação aos anos anteriores:

1942 ..... 16.338 visitantes — Diferença: + 7.160 visitantes em 1944  
 1943 ..... 21.343 visitantes        »       + 2.155 visitantes em 1944

## VISITAS COLECTIVAS (Desdobramento do mapa anterior)

Mês	Designação	Quantidade
Janeiro .....	Colégio de Fernão de Magalhães .....	17
Fevereiro .....	Colégio de Santa Dorotea .....	23
Março .....	Faculdade de Letras de Lisboa .....	47
» .....	Escola Industrial de António Arroio .....	23
» .....	Amigos de Lisboa .....	177
» .....	Escoteiros .....	40
Abril .....	Instituto de Odivelas .....	23
» .....	Faculdade de Letras de Lisboa .....	14
Maió .....	Centro Universitário da Mocidade Portug. Fem. .....	15
» .....	Escola de Belas Artes de Lisboa .....	14
» .....	Casa Pia de Lisboa .....	43
» .....	Faculdade de Letras de Lisboa .....	22
Junho .....	Faculdade de Letras de Lisboa .....	15
» .....	Escola Industrial de Marquês de Pombal .....	40
Agosto .....	Curso de Férias da Faculdade de Letras .....	120
Novembro .....	Escola Industrial de Fonseca Benevides .....	7
» .....	Faculdade de Letras de Lisboa .....	29
» .....	Colégio de Fernão de Magalhães .....	12
	<i>Total</i> .....	681

## VÁRIA

## PROF. VERGÍLIO CORREIA

Em 3 de Junho faleceu inesperadamente em Coimbra o Dr. Vergílio Correia, professor de Estética e História da Arte da Faculdade de Letras e director do Museu de Machado de Castro, daquela cidade.

Com a morte do Prof. Vergílio Correia perde a Cultura Portuguesa um dos seus melhores valores. Trabalhador infatigável, dotado de clara inteligência, sólida erudição e escrupulosa probidade intelectual, desde muito novo que o falecido professor se evidenciou como arqueólogo, etnógrafo, crítico e historiador da Arte distinto. E a sua carreira constituiu um magnífico exemplo de perseverança no estudo e de tenacidade no trabalho. Em mais de trinta anos de ininterrupto labor nunca afrouxou o ritmo da sua operosa actividade. A obra de publicista que deixa ao desaparecer do número dos vivos quando ainda tanto havia a esperar do seu belo espírito é vastíssima, formando um verdadeiro repositório de saber. O interesse que lhe despertava tudo quanto dizia respeito a questões artísticas e arqueológicas levou-o a ocupar-se — e sempre com proficiência — dos mais variados assuntos e alguns aspectos da nossa Arte que nunca haviam sido tratados, como a pintura a fresco, mereceram da sua pena os primeiros estudos que sobre eles se fizeram.

No campo da investigação, o labor do Prof. Vergílio Correia foi particularmente notável. Seguindo a esteira de Sousa Viterbo na pesquisa arquivística, tarefa para a qual possuía especiais dotes de paciência e sagacidade, exumou, estudou e trouxe a lume considerável soma de documentação, entre a qual se contam materiais da

maior valia para o estudo e esclarecimento de importantes problemas histórico-artísticos. Os seus trabalhos neste sector são hoje considerados basilares e enfileiram na estante do estudioso a par dos dos grandes caboqueiros da História da Arte Portuguesa.

De alguns anos a esta parte, o Prof. Vergílio Correia, regressando às suas predilecções arqueológicas, dedicara-se com entusiasmo à obra de ressurgimento das ruínas da velha Conimbriga, cujas escavações dirigia.

O nome de Vergílio Correia está ligado a este Museu, pois não deve esquecer-se que o ilustre arqueólogo e historiador de Arte fez parte do seu pessoal técnico e que foi daqui que, em 1921, saíu para ir exercer o magistério na Universidade coimbrã. Após curta passagem pelo Museu Etnológico, veio trabalhar para este estabelecimento em cujos quadros ingressou por concurso de provas públicas na qualidade de conservador, funções para as quais foi nomeado provisoriamente por decreto de 29 de Junho de 1916, tendo-se a nomeação convertido em efectiva depois de dois anos de serviço a partir de 9 de Agosto de 1918, por decreto de 1 de Maio de 1920. Durante o tempo que serviu no Museu teve a seu cargo a inventariação das colecções de mobiliário, faianças e escultura em barro. Foi ainda durante este período e em extensão das suas funções que procedeu às investigações no arquivo da Câmara Municipal de Lisboa de que resultou a descoberta de importantes documentos acerca de pintores nacionais dos Séculos xv e xvi que vieram a ser publicados, sob o título de *A Pintura quatrocentista e quincentista em Portugal*, no fascículo primeiro e único do *Boletim de Arte e Arqueologia*, em 1921.

Ao associarmos-nos nas páginas do pre-

sente Boletim — ainda que tão tardiamente por motivo do atraso sofrido pela sua publicação — às manifestações de pesar a que o falecimento do Dr. Vergílio Correia deu lugar, é, portanto, não apenas à memória do professor, do erudito e do escritor, mas também à memória do antigo colega, e colega dos mais ilustres, que tributamos as homenagens da nossa profunda saudade. — A. C. P.

## PINTOR SOUSA LOPES

Também no decorrer de 1944, em 21 de Abril, se finou, após prolongada doença que havia muitos meses o trazia afastado de todas as actividades, o ilustre pintor Adriano de Sousa Lopes, director do Museu Nacional de Arte Contemporânea, cargo em que foi o sucessor de Mestre Columbano.

Amigo íntimo do dr. José de Figueiredo, Sousa Lopes foi sempre frequentador assíduo do Museu das Janelas Verdes; em 1940, como membro da Comissão Organizadora da Exposição de Pintura Portuguesa dos Séculos xv e xvi, aqui realizada, prestou a esta iniciativa valiosa colaboração, tendo tido nessa ocasião um contacto com o pessoal desta casa que agora recordamos com saudade.

Num gesto que muito dignifica a sua memória, o insigne artista legou o seu espólio artístico ao estabelecimento que dirigia.

## AINDA A PROPÓSITO DO PORTA-PAZ

Devem andar dispersas por antigas publicações muitas referências ao uso do porta-paz, mas, como acontece ao estudarem-se assuntos desta natureza, só fortuitamente se poderão encontrar, perdidas como estão nas páginas das mais variadas obras. Assim, foi por acaso que deparamos na *História Genealógica da Casa Real Por-*

*tuguesa* (tomo VI, pág. 693) com a notícia que adiante se transcreve em aditamento ao estudo inserto a págs. 15 deste Boletim. D. António Caetano de Sousa, referindo-se às honras dispensadas ao Duque de Bragança na corte do Rei D. Sebastião, descreve entre elas as que tinham lugar durante a missa que era dita na Capela Real aos domingos e quinta-feiras. Depois de mencionar os lugares que tomavam o Rei, o Cardeal-Infante, o Senhor D. Duarte e o Duque D. João, diz: *ao incensar se fazia só esta cerimonia a El-Rei; à Paz vinha o Capellão mor com a Patena, e com elle só a dava a ElRey, e logo vinha o Sub-diacono com a portapaz, que dava ao Capellão mor, e com ella dava a paz ao Infante, ao Senbor D. Duarte e ao Duque de Bragança.* — J. C.

## ESTÁGIO DE CONSERVADORES DOS MUSEUS

Durante o ano de 1944 continuou a funcionar o estágio para conservadores dos museus do Estado previsto pelo decreto n.º 22.110, de 12 de Janeiro de 1933, não tendo, porém sido aberto, por determinação superior, concurso para admissão de novos estagiários. Frequentaram-no, portanto, os conservadores-tirocinantes dos cursos iniciados anteriormente, tendo sido admitido o sr:

António Montés, Director do Museu Provincial de José Malhó, das Caldas da Raíña, autorizado a ingressar no estágio por despacho de S. Ex.<sup>a</sup> o Sub-Secretário de Estado de 12 de Janeiro de 1944, sendo-lhe levados em conta como correspondentes a um ano de estágio a prática e serviços prestados no estabelecimento que dirige.

Realizaram-se 32 sessões de estágio em que foi versado o programa seguinte: dr. João Couto — *História da Pintura Nacional e Estrangeira. A. Cardoso Pinto — a) História do Museu e das suas colecções; b) Organização dos museus nacionais;*

c) Noções de História da Cerâmica Portuguesa.

Os conservadores-tirocinantes tiveram ocasião de expor os seus modos de ver acerca dos assuntos que lhes foram propostos e apresentaram diversos trabalhos escritos.

## SESSÕES DE ESTUDO

As sessões de estudo bi-mensais, criadas originariamente apenas para o pessoal do Museu e para os estagiários com o fim de promover o trabalho em comum e facultar ao mesmo tempo a oportunidade para apresentação de estudos de investigação individuais, tomaram um desenvolvimento, especialmente no decurso de 1944, que ultrapassa já o âmbito de simples actividade especulativa integrada no plano de trabalhos do estágio de conservadores, em virtude do número e categoria das pessoas estranhas ao Museu que se têm associado a estes trabalhos frequentando as reuniões e mesmo nelas colaborando com interessantes comunicações e palestras.

Para se aquilatar do labor realizado durante o ano, basta dizer que se efectuaram 20 sessões em que foram explanados muitos e variados assuntos de História de Arte e de Museologia.

As comunicações apresentadas foram as seguintes:

Em 4 de Janeiro: *Os painéis quinhentistas da Igreja da Ega*, por Luís Reis Santos.

Em 21 de Janeiro: *Projeção de diapositivos a cor* pelos fotógrafos-amadores eng.º Fernando Costa e Tenente-Coronel Luciano Alves.

Em 4 de Fevereiro: *Identificação da personagem representada na miniatura n.º 96 da colecção do Museu (Gregório Alexandre ubich Potemkin)*, pelo dr. Carlos da Silva Lopes.

Em 17 de Fevereiro: *La Verónica em el Arte*, por D. Maria Luísa Caturla.

Em 10 de Março: *Relato de uma excursão de estudo a Bucelas*, pelo dr. João Couto; *A representação do Milagre da seara de trigo na pintura do Século XVI*, por A. Cardoso Pinto; *a Virgem com o Menino atribuída a Jan Van Scorei — sua ficha museográfica*, por Luís Reis Santos.

Em 18 de Abril: *Novas notícias sobre os alunos pintores da Academia Portuguesa de Belas-Artes, em Roma*, por Francisco de Assis de Oliveira Martins.

Em 1 de Abril: *Exame radiográfico de um retrato de dama da Escola Espanhola, proveniente da Colecção Burnay*, pelo dr. Manuel Valadares; *Exame radiográfico da pintura «Tentação de St.º António» de Jerónimo Bosh*, por D. Olívia Trigo de Sousa; *Relatório acerca do Museu da Cidade de Portalegre*, pelo dr. Manuel Caiola Zagalo; *Observações acerca de cadeirais quinhentistas portugueses e espanhóis*, por A. Cardoso Pinto.

Em 21 de Abril: *Obras de arte existentes no Mosteiro de Arouca e circunvizinhanças*, por D. José de Castro.

Em 5 de Maio: *Bordados a matriz de D. Maria Tereza da Conceição Borges*, por D. Maria José de Mendonça; *Organização das fichas de restauro*, por Abel de Moura; *Pintores estrangeiros que trabalharam para Portugal*, por Luís Reis Santos.

Em 18 de Maio: *Resultados obtidos na exposição de pinturas aos raios infra-vermelhos e ultra-violetas*, por Abel de Moura; *Pinturas da Igreja do Salvador de Elvas atribuídas a Morales*, por A. Cardoso Pinto; *Azulejos portugueses*, por João dos Santos Simões; *A pintura de Rubens «Cristo triunfando da morte» do Museu de Lisboa*, por Luís Reis Santos.

Em 2 de Junho: *Relatório acerca do inventário da Secção de Tecidos*, por D. Maria José de Mendonça; *As pinturas da matriz de Óbidos alusivas à vida de S. Vicente*, por Luís Reis Santos; *Óbidos, vila de arte e de turismo*, por António Montês.

Em 16 de Junho: *Alguns tipos de portapaz nas colecções do Museu das Janelas*

*Verdes*, pelo dr. João Couto; *O pintor francês Bouch*, por Luís Reis Santos.

Em 30 de Junho: *Relatório da viagem a Espanha como bolseiro do I. A. C.* (1.<sup>a</sup> parte), por Adriano de Gusmão; *Obras de arte do Museu Regional de Évora*, pelo dr. Mário Tavares Chicó.

Em 14 de Julho: *Os tapetes orientais do Século XVI-XVII, chamados tapetes portugueses*, por D. Maria José de Mendonça; *Observações acerca da iconografia da Imperatriz D. Leonor*, por Luís Reis Santos.

Em 28 de Julho: *Relatório da viagem a Espanha como bolseiro do I. A. C.* (2.<sup>a</sup> parte), por Adriano de Gusmão.

Em 27 de Outubro: *Relato dos trabalhos realizados durante o verão*, pelo dr. João Couto; *Novos arranjos do Museu de Évora*, pelo dr. Mário Tavares Chicó.

Em 10 de Novembro: *Estudo dos instrumentos musicais que figuram no painel «A Virgem da Glória», do retábulo flamengo da Sé de Évora*, por Mário de Sampaio Ribeiro.

Em 24 de Novembro: *Notícias acerca do painel do Século XVI «Assunção da Virgem», pertencente à família de Eugénio de Castro*, por Luís Reis Santos; *Estado de conservação das principais pinturas do Museu Regional de Évora*, por Abel de Moura.

Em 8 de Dezembro: *Vieira Portuense, discípulo de Pillement*, pelo dr. Vasco Valente; *A arquitectura nos primitivos flamengos*, pelo dr. Mário Tavares Chicó.

Em 22 de Dezembro: *Uma colcha indo-portuguesa com episódios da Restauração*, por D. Maria José de Mendonça; *O senso estético da escultura do Mosteiro de Alcobça*, por Salvador Barata Feio.

## CENTRO DE ESTUDOS DE ARTE E MUSEOLOGIA

Durante o ano de 1944 funcionou no Museu Nacional de Arte Antiga o Centro de Estudos de Arte e Museologia do Ins-

tituto para a Alta Cultura. Respigamos do relatório do Director do Centro, Dr. João Couto, algumas notas referentes à sua actividade.

Foram bolseiros do Centro os licenciados Mário Tavares Chicó, Luís Silveira, Maria Antónia de Melo Breyner e Olívia Trigo de Sousa, o pintor Abel de Moura e os srs. D. José de Castro e Adriano de Gusmão.

O licenciado Mário Tavares Chicó, que no decorrer do ano foi chamado de Évora, onde exercia o cargo de Director do Museu Regional, para ensinar na Faculdade de Letras, de Lisboa, a Estética e a História de Arte, continuou as suas investigações acerca das origens do estilo gótico no País. Este trabalho, de natureza complicado por falta de elementos e por vezes de adequada bibliografia e ainda moroso devido à sua extensão, destina-se a uma obra de vulto da qual, aliás, o bolseiro deu excertos em trabalhos importantes como aqueles que o Centro e o *Boletim da Cidade de Évora* publicaram.

O licenciado Luís Silveira continuou a elaborar a bibliografia artística, a qual tem por base a organização do catálogo sistemático da importante Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga. Está completa a secção de pintura portuguesa e em andamento a organização dos verbetes das secções das artes decorativas nacionais. O Museu contribue largamente para o trabalho deste bolseiro. As fichas bem como a sua impressão estão a cargo do Museu e importaram este ano em cerca de Esc. 6.000\$00.

A licenciada Maria Antónia de Melo Breyner colabora nos trabalhos do Museu e tem a seu cargo a arrumação, conservação e índice topográfico da valiosa colecção de desenhos, trabalho preparatório para o futuro estudo de tão importante núcleo da espécie.

A licenciada Olívia Trigo de Sousa está à frente do Laboratório do Museu e dirige o serviço radiográfico, o qual atingiu tal importância e notoriedade que começa a

ser procurado pelos particulares e mereceu elogiosa referência ao ilustre Sub-Director do Museu do Prado, de Madrid, Senhor Sanchez Cantón, numa comunicação apresentada ao último Congresso Luso-espanhol para o Progresso das Ciências, de Córdova.

O pintor Abel de Moura além de se ocupar de trabalhos de beneficiação das pinturas tem continuado os seus trabalhos acerca das tintas a empregar nos restauros, bem como do exame dos quadros sob as radiações infra-vermelhos e ultra-violetas.

O bolseiro D. José de Castro continua os seus estudos de Etnografia e tem em vista a organização de um Arquivo Etnográfico que será importante repositório no qual os cultores desta ciência podem encontrar segura informação.

O bolseiro Adriano de Gusmão occupou-se do problema, de tão instante resolução, da propaganda e extensão cultural dos Museus portugueses.

O Centro tem em vista publicar, tão depressa isso lhe seja possível, alguns dos trabalhos realizados pelos seus bolseiros.

O Museu presta toda a colaboração ao Centro, dando-lhe todas as facilidades de instalação, pois cada bolseiro dispõe de um gabinete privativo, livros, fichas, etc., o que anualmente representa uma despesa de considerar.

## TROCA DE PINTURAS COM O MUSEU REGIONAL DE ÉVORA

Com autorização superior, foram cedidos a título precário ao Museu Regional de Évora uma pintura de Frei Carlos representando *A Adoração dos Pastores*, proveniente do Convento do Espinheiro, e o painel *O julgamento de Susana* que outrora ornou um dos retábulos laterais da Igreja de S. Francisco, daquela cidade. Ficam assim representadas naquele Museu duas notáveis séries de pinturas quinhentistas

procedentes de Évora e que ali foram certamente pintadas, tendo durante séculos feito parte do seu recheio artístico.

Em troca, foram restituídas ao Museu Nacional de Arte Antiga as duas telas de Zurbarán S. *Filipe e Santiago Maior*, pertencentes ao Apostolado de S. Vicente, que há anos ali estavam em depósito e que agora regressam a Lisboa afim de serem expostas com as restantes na sala que será especialmente dedicada a esta importante série de pinturas do célebre artista espanhol.

## MOLDAGENS DE ESCULTURA

Com destino ao projectado Museu de Escultura Comparada foram removidos deste Museu para o edificio dos Jerónimos, onde ficarão guardados provisoriamente as moldagens de antigas esculturas portuguesas que figuraram na exposição realizada em 1940 e ainda alguns gessos que pertenciam às colecções antigas do Museu.

## «AMIGOS DO MUSEU»

Sob a presidência do sr. dr. Almeida Eusébio, secretariado pelos srs. Augusto Cardoso Pinto e dr. Silvério Gomes da Costa, reuniu-se em 1 de Março a assembleia geral ordinária do Grupo dos Amigos do Museu.

Depois de lida e aprovada a acta da sessão anterior, foram postos à discussão o relatório e contas do Conselho-Director relativos ao ano transacto que foram aprovados por unanimidade.

O Director do Museu, sr. dr. João Couto, fez à assembleia um relato pormenorizado da actividade do Museu durante o ano de 1943 que foi ouvido com muito interesse pela assistência.

# SUMÁRIO

N.º 1

*Raçoã Prévía*, por JOÃO COUTO, pág. 1; *La formation du style de la Peinture Portugaise au xvi<sup>e</sup> siècle (Le Maître de Sardoal)*, por MYRON MALKIEL-JIRMOUNSKY, pág. 2; *Alguns tipos de porta-paços nas colecções do Museu das Janelas Verdes*, por JOÃO COUTO, pág. 15; *Painel representando «A Virgem e o Menino» de Jan Van Scorel*, por LUÍS REIS SANTOS, pág. 24; *Uma tapeçaria dos Vícios e das Virtudes — «A Música»*, por MARIA JOSÉ DE MENDONÇA, pág. 30; *Plano de acção educativa a desenvolver pelo Museu Nacional de Arte Antiga*, por ADRIANO DE GUSMÃO, pág. 37; *Exposições*, pág. 46; *Conferências e Palestras*, pág. 48; *Serviços técnicos e administrativos*, pág. 49; *Vária*, pág. 56.

Os artigos assinados por pessoas estranhas aos serviços dos M. N. A. A. são da exclusiva responsabilidade dos seus autores

## GRUPO DOS AMIGOS DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

SEDE: RUA DAS JANELAS VERDES — LISBOA

ESTATUTOS APROVADOS EM SESSÃO DE ASSEMBLEIA GERAL DE 27 DE ABRIL DE 1912



### ÚLTIMAS PUBLICAÇÕES DO «GRUPO»:

<i>O Políptico da Madre de Deus de Quintino Metsys</i> , por REINALDO DOS SANTOS.....	Esc.	5,00
<i>Domingos António de Sequeira — Notícia biográfica</i> , por LUÍS XAVIER DA COSTA.....	»	10,00
<i>Alonso Sanchez Coello — Ilustraciones a su biografía</i> , por FRANCISCO DE SAN-ROMÁN.....	»	10,00
<i>Dr. José de Figueiredo</i> (Discurso proferido em 19 de Fevereiro de 1938, na sessão de homenagem pro- movidada pela Academia Nacional de Belas-Artes e pelo Grupo dos Amigos do Museu) por ALFREDO DA CUNHA .....	»	5,00

COTA ANUAL A PARTIR DE 20 ESCUDOS

## PUBLICAÇÕES DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

<i>Catálogo-Guia do Museu das Janelas Verdes</i> ....	Esc. 7\$50
<i>Algumas Obras de Arte do Museu das Janelas Verdes (com 120 estampas)</i> .....	» 10\$00
Cartonado....	» 25\$00
<i>Catálogo da Exposição de Arte Francesa:</i>	
Vol. I (Ourivesaria) .....	» 7\$50
Vol. II (Pintura e Artes Decorativas)....	» 5\$00
<i>Catálogo da Exposição de Mobiliário Indo-Português</i> .....	» 1\$50
<i>Catálogo da Exposição de Bi-Centenário de Sèvres</i>	ESGOTADO
<i>Catálogo da Exposição de Desenhos de Sequeira. Itinerário Artístico de Lisboa (1 planta)</i> .....	» 10\$00
<i>Catálogo da Exposição de Pinturas Espanholas dos Séculos XIV, XV e XVI</i> .....	» 5\$00
<i>Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga Cada fascículo (N.ºs 5 a 10)</i> .....	» 10\$00
<i>Roteiro da Exposição Temporária de algumas Obras de Arte do Museu das Janelas Verdes.</i>	» 5\$00



## FOTOGRAFIAS

O Museu Nacional de Arte Antiga fornece fotografias das obras de arte expostas aos seguintes preços:

30 × 40 .....	Esc. 30\$00
24 × 30 .....	» 17\$50
18 × 24 .....	» 12\$50
13 × 18 .....	» 7\$50

As requisições de fotografias devem ser feitas em impressos que podem ser pedidos ao porteiro do Museu.

Para a sua publicação é necessário, nos termos do regulamento, autorização especial da Direcção.

A entrega das provas far-se-á no prazo duma semana.