

DEPOSITO LEGAL

FEV. 1959

767

BOLETIM DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA



VOL. III

L I S B O A

N.º 4

1958

BOLETIM DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

REDACÇÃO E ADMINISTRAÇÃO: RUA DAS JANELAS VERDES

LISBOA — PORTUGAL

Preço de cada fascículo — 25\$00

Museu Nacional de Arte Antiga

RUA DAS JANELAS VERDES — LISBOA

TELEFONE 66 41 51 (P. P. C.)

Director: Dr. João Rodrigues da Silva Couto

Conservadores: Dr.^a Maria José de Mendonça

Pintor Abel de Moura

O Museu Nacional de Arte Antiga está aberto todos os dias, excepto às 2.^{as} feiras e feriados, das 10 às 17 horas. A entrada é gratuita aos domingos e 5.^{as} feiras. Nos outros dias o preço da entrada é de 2\$50

Composto e impresso na Editora Gráfica Portuguesa, Lda., R. Nova do Loureiro, 18-34 — Lisboa

BOLETIM DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

A PINTURA REPRESENTADA NO MUSEU DAS JANELAS VERDES E O CRITÉRIO DA SUA APRESENTAÇÃO NA GALERIA

II—As Escolas Estrangeiras

POR

JOÃO COUTO

CONFORME dissemos no artigo que sob o mesmo título publicámos (¹), na altura em que se pensou na distribuição da pintura pelos edifícios do Museu Nacional de Arte Antiga, acabados de construir ou de alterar, ficou assente que a galeria portuguesa ficaria na parte nova, que tem acesso pelo Jardim 9 de Abril, ao passo que a pintura das escolas estrangeiras se mostraria nas salas do velho palácio dos Condes de Alvor. (Est. 1).

Grande parte destas divisões eram já aquelas em que o Dr. José de Figueiredo havia exposto a pintura do Museu, aproveitando para isso todas as salas que deitam para a rua das Janelas Verdes.

Estes compartimentos iluminados com luz zenital, nem sempre têm boa distribuição da mesma, devido à orientação poente-nascente do edifício. Têm uma formosa luz durante os meses de verão, mas são escuros

(¹) *A pintura representada no Museu das Janelas Verdes e o critério de sua apresentação na Galeria — I - A Escola portuguesa — in «Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga», vol. III, fac. 3.º, Lisboa, 1957.*

durante os meses de inverno. Por isso se pensa a sério em instalar a luz artificial.

Na altura da grande modificação do palácio dos Condes de Alvor, que teve lugar entre os anos de 1942 e 1945, houve possibilidade de ampliar o edifício e de ganhar para a pintura mais seis salas, três do lado da rua das Janelas Verdes, outras três voltadas para o rio.

A galeria ficou assim muito longa do lado da rua e era penoso considerar que os visitantes se encontrariam limitados, durante largo tempo, pelas paredes de onze compartimentos mais ou menos extensos. Isso nos levou a pensar na abertura das janelas das pequenas salas que ficam antes e depois do salão nobre, ou seja aquele, onde hoje se apresentam as pinturas das escolas holandesa, flamenga, de Bosch, de Memling, de Mabuse, etc., e as da escola alemã de Dürer, de Cranach e de Holbein.

Essas janelas abrem para o largo fronteiro ao Museu, onde se eleva o formoso chafariz de Reinaldo Manuel e esse desafogo permite que os visitantes descansem a atenção durante a sua alongada visita.

A distribuição das pinturas tinha de ser feita em função do número dos quadros que possuímos e da grandeza das salas de que podíamos dispor.

Estudando cuidadosamente o assunto e atendendo a que para a apresentação das obras de certas escolas, por exemplo da holandesa, carecíamos para o arranjo da exposição de pequenos e mais aconchegados recintos, assentámos no seguinte plano: A pintura seria disposta pela ordem das escolas holandesa, flamenga, espanhola, francesa e italiana. A escola inglesa, por várias circunstâncias, figuraria numa das pequenas salas com luz lateral.

Depois de instalada a colecção de pintura organizou-se um catálogo descritivo (¹), do qual já se publicaram duas edições — 1951 e 1956.

No prefácio da 1.^a edição fizemos uma resumida história da galeria e bem assim dos roteiros anteriormente publicados. Chama-se ainda a atenção do leitor para a matéria de atribuições.

No que diz respeito às escolas estrangeiras escreveu-se: «Para estas pinturas seguem-se, na maior parte dos casos, as lições fornecidas pela historiografia da arte. Não significa isso — entenda-se bem — que nos associamos sempre a esses pareceres. Sabemos por experiência que o momento actual em matéria de atribuições, mesmo quando não condicionado pelas exigências, nem sempre legítimas, do mercado das pinturas, é de profunda revisão dos conceitos adiantados, servida pelo emprego de novos métodos de investigação que tanto assustam os críticos e até muitos

(¹) *Museu Nacional de Arte Antiga — Roteiro das pinturas*, Lisboa, 1951.

dos que têm interferência directa na solução dos problemas técnicos dos museus. Aquelas conclusões que hoje parecem certas, mesmo teimosamente indiscutíveis, vêm amanhã a merecer novo juízo ou a necessitar de mais sólidos e sérios apoios».

A segunda edição do Roteiro completou-se com a menção das exposições nacionais e internacionais onde as nossas pinturas figuraram.

Para a escola flamenga e holandesa do séc. XVII dispunhamos de três bonitos compartimentos, um dos quais era aquele em que noutros tempos se mostraram os trípticos de S. Vicente de Fora atribuídos a Nuno Gonçalves.

Duas destas salas, aliás muito deficientemente iluminadas, por serem pequenas as esteiras de vidro da cobertura, conservam ainda os tectos antigos, pintados na altura dum dos arranjos do palácio. A primeira sala, de passagem, comporta importantes telas deste conjunto:— o *Grupo familiar* de Pieter de Grebber e a *Degolação de S. João Baptista* de Paulus Morrelse. Ainda dois cobres de Wouverman e os Interiores de Igreja, atribuída a Pieter Neefs. Nas salas seguintes colocou-se o valioso núcleo de obras devidas aos pintores intimistas holandeses de seiscentos, entre as quais algumas de grande merecimento, como o *Siberechts (Passagem de um vau)*, os belíssimos Van der Neer, o Pieter de Hooch (*Conversação*) e a discutida tela que representa a *Cortesã* dada pelo Dr. Figueiredo a Franz Halls, mas depois atribuída, embora com reservas, a Jacob Adriaensz Backer. Ainda ali vemos obras de Teniers, Brower, Van Ostade, Gerrit Dou, Steen, Brueghel, Wroom, Maes, etc., etc.

As duas salas que se seguem foram destinadas aos mestres flamengos dos séculos XV e XVI. Na primeira collocaram-se vários trípticos muito importantes da nossa colecção, a saber, a composição atribuída a Goswjin van der Weyden, proveniente do Mosteiro da Madre de Deus, que tem na tábua central a *Apresentação do Menino no Templo* e, da mesma proveniência, o tríptico da *Virgem com o Menino e dois Anjos*, com *S. João Evangelista* e *S. João Baptista* nos volantes, dado ao Mestre de Morrison. Entre estas duas excelentes obras vê-se a grande pintura de Pieter Coek van Aelst com o *Descimento da Cruz* no painel central, que veio do Convento dos Remédios (Marianos). Na parede oposta igualmente se collocaram, ladeando o *S. Jerónimo* assinado por Jan Sanders Hemessen, o tríptico que Jan Provost pintou para a igreja da Misericórdia do Funchal e a composição, vinda do Convento de Jesus, de Setúbal, com o *Calvário*, ladeado por quatro painéis, representando os Passos da Paixão de Cristo e outras cenas, dispostos segundo a acertada sugestão de Luis Reis Santos.

Outros painéis de grande importância e merecimento figuram nesta sala.

Na seguinte reuniram-se as obras do Quintino Matsys e da sua oficina, provenientes também do mosteiro da Madre de Deus, para onde foram pintadas. É um núcleo fundamental para o estudo dos mestres de Antuérpia e de importância capital para trabalhos comparativos com os dos pintores portugueses de quinhentos que tanto aprenderam com os seus parceiros nórdicos.

Na mesma sala vê-se a tábua de Patinir, que representa *S. Jerónimo* num cenário de paisagem e o formoso painel de Jan van Scorel que representa *A Virgem e o Menino*.

Este mostruário, de excelente pintura das Flandres, é interrompido pela paqueta sala com luz lateral a que atrás me referi e onde se collocaram alguns retratos.

Mas logo, na sala principal do piso nobre desta parte do Museu, se dispõem as peças capitais da arte pictural da Holanda e da Bélgica tais como as *Tentações de Santo Antão* de Jerónimo Bosch, a *Virgem com o Menino* do Memling, o tríptico da *Virgem com o Menino* de Jan Gossart, o *Repouso na Fuga para o Egipto* de Gerard David e os quatro painéis do grande políptico da Sé de Évora, do qual os restantes se encontram no Museu Regional desta cidade. (Est. 2).

Na parede fronteira vêem-se as três peças capitais da pintura alemã que enobrecem a colecção do Museu e são: o painel de Holbein, o Velho, o *S. Jerónimo* de Dürer e a *Salomé* de L. Cranach. Outros quadros de menores dimensões, se bem que de capital importância, foram pendurados nas paredes ou colocados em cavaletes. Destes últimos mencionamos o magnífico *Retrato de homem* de Moro e o retrato de *D. Maria*, sobrinha do Rei D. João III e mulher de Alexandre Farnésio, acabado de adquirir pelo Estado.

Se, na realidade, a pintura da escola portuguesa constitue para nós a parte mais representativa das colecções do Museu de Arte Antiga, o núcleo importantíssimo de obras de arte das escolas flamenga e alemã pode com ela emparceirar-se pelas lições que ministra e pela excelsa beleza que dele irradia.

Noutra pequena sala, com luz lateral, collocaram-se alguns retratos por pintores ingleses muito belos e de acentuada importância histórica. Até à dádiva Gulbenkian o Museu era pobre de quadros desta origem. Por isso comprei um dia para a galeria a tela de Hugh Barron, discípulo de Reynolds, que representa uma *Família inglesa* pintada em Lisboa no ano de 1771.

Destinamos a seguir três salas à pintura espanhola (1), embora pudéssemos, por ventura, ocupar ainda outra, se dela dispuzéssemos. No primeiro compartimento figuram três núcleos de obras bastante representativas. O primeiro é constituído por uma parte dos painéis que mostrámos na quarta exposição temporária que esteve exposto no Museu de Arte Antiga em Novembro de 1940, sob o nome «Pinturas espanholas dos séculos XIV, XV e XVI» e do qual se publicou um catálogo (2).

É um notável agrupamento de primitivos espanhóis, com peças de notoriedade, tais como o *S. Damião* de Bermejo, o retábulo de *Santa Ana* de Ramon Destorrents (Est. 3), o *Descimento da Cruz* do mestre de S. Jorge (Bernard Martorell), o *Cristo descido da Cruz* assinado por Bartolomeu Roiz, o *S. Vicente* de Fernando Gallego (?), a grande *Estigmatização de S. Francisco* e o *Rei David* dado pelo Prof. Chandler R. Post, que é de resto o identificador da maior parte das pinturas do núcleo, aos pintores Andrés Lopes e Anton de Vega.

O segundo grupo é constituído por obras de Morales entre as quais as duas tábuas, de imponentes dimensões, — *S. João Baptista* e *A Virgem com o Menino*. Estas duas obras, que muito têm impressionado os estudiosos do país vizinho, bem como o *Senhor da Cana Verde*, só na altura da remodelação da Galeria foram conhecidas do público. A última tábua, de excepcional importância, encontrei-a desmontada e guardada na arrecadação. Do mesmo artista ou da sua escola, bem peculiares do seu gosto, são ainda uma *Pietá* e uma formosa *Virgem com o Menino*, não sendo estas as únicas obras do pintor que o Museu guarda.

Constituindo um terceiro agrupamento, apresentado para se ver a diferença de estilo e de técnica que existe entre as escolas espanhola e portuguesa no período de quinhentos, mostram-se duas tábuas representando *Santos Bispos* que parecem ser da escola valenciana, porventura da oficina dos Osonas.

Passa-se para a sala seguinte na qual se guardam as obras de Ribera. Juntamente com estas, vêem-se quadros de Orrente, o apreciado *Casamento místico de Santa Catarina* de Murillo, de que há uma réplica na Galeria Vaticana, as duas excepcionais *Naturezas mortas*, de Pereda, e o «*S. Sebastião*» de Clemente Sanchez, única obra conhecida do artista de Valladolid.

(1) J. A. Gaya Nuño, *La Pintura española fuera de España*, n.º do catálogo 335, 659, 1740, 2526, 1575. Madrid

Id. Id. n.º de catálogo 1797, 1798, 1807 — Note-se a deficiente indicação bibliográfica.

(2) *Pinturas espanholas dos séculos XIV, XV e XVI* — Catálogo da 4.ª Exposição temporária. Lisboa - Novembro de 1940. Prefácio de João Couto

Zurbaran teve, para a sua representação monumental, uma sala única. Houve a sorte de o Museu possuir um compartimento que, pelas suas excepcionais dimensões, podia abrigar o opulento conjunto representando um *Apostolado*, executado em 1633, para o paço Patriarcal de S. Vicente de Fora. Pudemos, quando se reabriu a galeria, reunir todas estas pinturas de Zurbaran no Museu das Janelas Verdes, as quais antes andavam espalhadas pelo Museu de Évora e pelas arrecadações. O restauro do conjunto foi admiravelmente realizado por Fernando Mardel. Já antes o Dr. José de Figueiredo havia exposto na antiga sala espanhola, que constituiu um excepcional e apreciado arranjo museográfico, cinco dessas telas. A apresentação da totalidade das pinturas foi uma das mais importantes realizações que pudemos apresentar ao público. Em frente do *S. Pedro*, tela na qual Zurbaran escreveu o seu nome e a data da factura da obra, colocámos a formosa *Imaculada*, que o Dr. José de Figueiredo havia comprado em 1937, e a crítica deu, sem atribuição especial, à Escola de Madrid.

Estudou-se aplicadamente a cor do fundo da parede em reboco e pareceu-me que uma superfície clara, não absolutamente branca, daria o contraste necessário para valorizar a obra do mestre.

A escola francesa ocupa a sala a seguir. Nota-se aqui a pobreza de colecção neste sector artístico. Entretanto a existência no conjunto de pintura alheia a temas religiosos faz variar um pouco a toada da galeria. Alguns retratos, e entre eles o de *Luiz XIV*, rei de França, as duas belas *Cenas de Mar* de Claude Joseph Vernet, o pequeno quadro de Fragonard, *Festa num parque*, obra discutida e atribuída a Pierre Antoine Quillard, a *Peste* de Poussin e várias outras pinturas, entre as quais a de incorporação mais recente: *A caça ao viado* de Jean Baptiste Oudry, quadro posto à disposição de S. Ex.^a o Presidente do Conselho pelo Dr. José do Espírito Santo e, pelo primeiro, mandado entregar ao Museu de Arte Antiga, e várias outras pinturas emprestam a sua agradável presença.

A contrastar com a opulência do Museu, no campo da pintura flamenga, a galeria é menos rica em pintura italiana. Isto se deve certamente, não ao facto de não terem vindo para Portugal muitas obras desta origem, mas, de certo, às perdas que nos vários tempos ocorreram. É com grande pesar que se verificam faltas tão sensíveis como, por exemplo, a de um Ticiano.

Exigências de distribuição dos quadros pelas salas, várias vezes obrigam a uma colocação que não corresponde à ordem cronológica que mais ou menos foi adoptada. Assim sucede nos dois compartimentos que se seguem, destinados à pintura italiana.

No primeiro, vêem-se obras mais recentes, dos fins do século XVI, dos séculos XVII e XVIII, e, entre elas, algumas telas de grande qualidade, como, por exemplo o formoso estudo do Bassano — *Cristo descido da Cruz*, porventura preparado para o quadro do Museu do Louvre, a grande tela de Maratta, largos anos atribuída, com infelicidade, a Vieira Lusitano (1), trabalhos de Carducci, Antiveduto Grammatica, Luca Giordano, Solimena, Magnasco, Guardi, Piazzetta, todas verdadeiramente excepcionais, a emparceirar com os dois belos estudos de Giovanni Battista Tiepólo, enfim uma apreciada representação de Doménico Pellegrini, artista que trabalhou em Portugal nos anos de 1803 a 1810.

Na segunda sala estão as obras dos séculos anteriores ao renascimento e as dos mestres renascentistas. Sobreleva o *Santo Agostinho* de Piero della Francesca, que, segundo parece, pertenceu ao retábulo, hoje disperso, que existiu em Borgo San Sepolcro. Esta tábua que o Dr. José de Figueiredo adquiriu no leilão Burnay e foi identificada por Sir Kenneth Clark, é uma das mais valiosas e raras pinturas da nossa colecção. (Est. 4).

É também de notar a parte da predela, pintada por Rafael Sanzio, representando *Eusébio a ressuscitar três mortos*, que fez parte do retábulo disperso da *Crucificação*, cujo painel central está na Galeria Nacional de Londres.

Mestres como Franciabigio, Boltraffio, Luini, Andrea del Sarto, Pontormo, Bronzino, Fra Agostino di Paolo completam o recheio da sala. Mencionaremos, em especial, o pequeno e expressivo estudo do Tintoretto *Cristo descido da Cruz* e o *Retrato de Princesa* que teve várias atribuições e do qual, há pouco tempo, descobri a assinatura e a data de execução. É de Jacopo Ligozzi.

Para instalar a opulenta dádiva Calouste Gulbenkian, que ocorreu no ano de 1952, foi necessário introduzir algumas modificações nas salas de exposição, a partir da Sala Zurbaran, e esse facto motivou a recolha de certas espécies menos representativas.

No dia 20 de Julho de 1956 realizou-se na Sala de Conferências do Museu de Arte Antiga uma homenagem, para comemorar o aniversário do falecimento de Gulbenkian, promovida pela Fundação que do instituidor tem o nome. Na qualidade de Director do Museu, usei da palavra e expliquei as razões que levaram o benemérito Senhor a doar as espécies que hoje se distribuíram pelas duas salas deste estabelecimento. A minha

(1) *Desenhos de Domingos António de Sequeira* na «Apresentação», por João Couto. 3.ª Exposição Temporária — Agosto, 1939.

exposição corre impressa e por isso me abstenho de reproduzir aqui as palavras então pronunciadas (¹). A dádiva Gulbenkian não se fez de um jacto. A primeira obra oferecida à Galeria foi a pintura de Sir Joshua Reynolds que representa o *General William Keppel*. Várias vezes manifestara ao Senhor Gulbenkian a minha tristeza por não possuírmos no Museu obras da escola britânica. Foi por isso que, com grande satisfação, nas vésperas de uma partida minha para Londres, o Sr. Gulbenkian me disse da sua intenção e me pediu para ir à National Gallery ver a pintura que se propunha oferecer. Aproveitei essa oportunidade para examinar naquela grande galeria a série de quadros excepcionalíssimos, pertencentes a Gulbenkian, grande conjunto de obras primas que mais tarde haviam de ir para o Museu Nacional de pintura, de Washington, e hoje felizmente pertencem à fundação que instituiu na cidade de Lisboa.

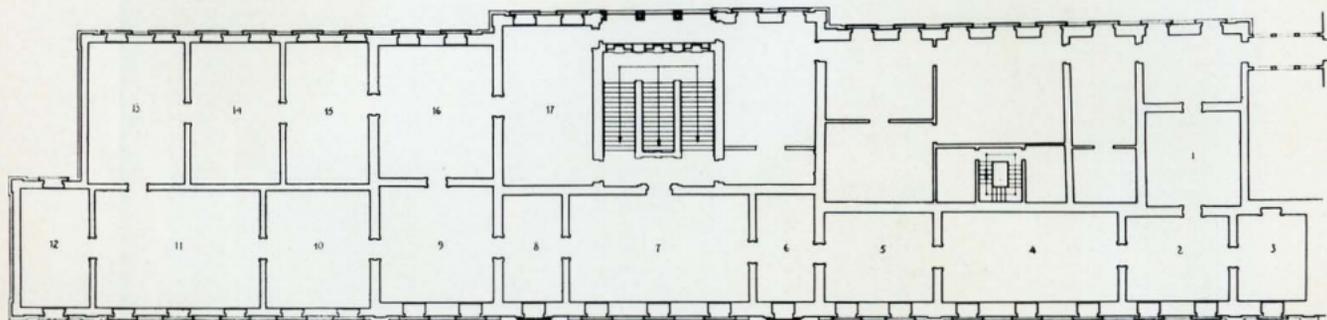
Depois da tela da autoria de Reynolds, tiveram lugar novas dádivas de pinturas, esculturas, cerâmicas, e outras ainda se seguiriam se a morte o não tivesse arrebatado. Estava prevista a cedência de um tapete persa do século XVI com cenas portuguesas e de duas vitrinas com cerâmicas de Rodes.

Na primeira sala, denominada, em homenagem ao doador, «Sala Calouste Gulbenkian» além do mencionado quadro que representa Sir William Keppel, vêem-se outras obras inglesas de John Russel e John Hoppner, pinturas francesas de Largillière, Hubert Robert, Dupré, Courbet, Fantin-Latour, flamengas de Van Cleve, Van Dyck e Van Blarenbergh, alemãs de Lucas Cranach (?) e enfim a tão ambicionada tela de Diego da Silva Velazquez — *Retrato de D. Mariana de Áustria*, cuja oferta veio preencher um vazio que, penosamente, se fazia sentir na galeria portuguesa.

Nesta sala a disposição das espécies padece do mesmo defeito que já se fazia sentir na Galeria de Londres e creio que também na de Washington. Gulbenkian pôs como condição para a cedência das suas pinturas, a incorporação delas numa mesma sala, quer fossem antigas quer modernas. No princípio custou-me muito procurar descobrir solução para o caso. Mas como tinha de me conformar com o legítimo desejo do doador, pendurámos todas as telas nas paredes do compartimento que lhes havíamos destinado. E a solução não resultou desarmonica. Estamos hoje convencidos que, como já escrevemos, «trabalhos de grande categoria, embora de épocas diferentes, quando bem apresentados, não se hostilizam, antes podem acompanhar-se agradavelmente».

Está longe de ser definitiva e satisfatória a disposição das pinturas

(¹) *Fundação Calouste Gulbenkian* — Lisboa, 1956 — pág. 23.



Est. 1 — MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

Palácio dos Condes de Alvor
Salas da pintura das Escolas Estrangeiras



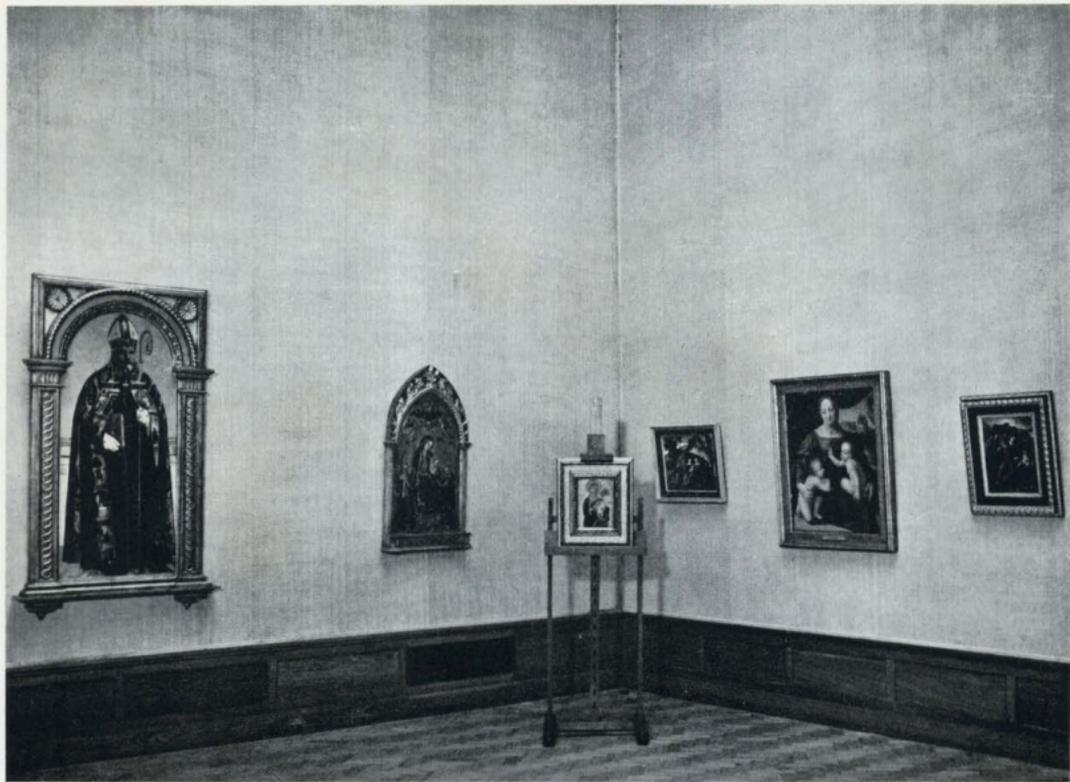
Est. 2 — MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
Sala das pinturas Flamenga e Alemã do século XVI



Est. 3 — SANT'ANA E A VIRGEM

Ramon Destorrent

Pintura Catalã do século XIV



Est. 4 — MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
Sala da pintura Italiana anterior — Séculos XIV ao XVI

do Museu, quer as da Escola portuguesa, quer as de escolas estrangeiras. Luta-se com falta de espaço.

No artigo que escrevi no nosso Boletim (1) sugeri duas maneiras de resolver o problema que começa a necessitar de uma urgente solução.

A primeira consistia em se construir um novo edificio que fosse a pinacoteca e gliptoteca nacional. A segunda previa ainda uma possível ampliação do palácio das Janelas Verdes, construindo-se, em terreno que possuímos, na Rua das Janelas Verdes uma nova oficina de restauro e aproveitando a actual, devidamente modificada, para novas salas de exposição e de reservas.

Dádivas, novas aquisições, novas incorporações fazem prever um aumento sensível da existência actual.

Será no futuro necessário, se nos virmos privados de espaço, renovar a exposição da pintura portuguesa, apresentando, se for preciso, menor número de espécies do século XVI, alargando a exposição de obras dos séculos XVII e do século XVIII e incorporando necessariamente o século XIX.

Para a pintura estrangeira não se descortina, nas condições actuais, fácil solução a não ser que nos privássemos das salas de exposições temporárias.

Mas, com boa vontade, tudo terá um fim satisfatório visto que todas as facetas pelas quais o problema se apresenta, são resolúveis.

C O R R I G E N D A

Onde se lê: Sala da pintura Italiana anterior — leia-se: Sala da pintura Italiana

(1) João Couto, *O Museu Nacional de Arte Antiga; seu alargamento e acção cultural*, in «Boletim do Museu de Arte Antiga», Vol. III, fasc. 2.º.

LE RÔLE DE L'ATELIER ET DES COLLABORATEURS DANS L'OEUVRE DE LÉONARD DE VINCI

POR

MYRON MALKIEL-JIRMOUNSKY

Le grand artiste auquel est consacrée cette étude n'est pas représenté au Musée National de l'Art Ancien de Lisbonne. Cependant le problème que soulève cet article touche de près le problème pour-ainsi-dire central de l'ancienne peinture portugaise, à savoir: le rôle de la personnalité artistique, du maître et des collaborateurs, des apprentis et de l'atelier (oficina) dans la peinture des XV et XVI siècles.

Depuis des années l'auteur soutient la thèse que voici: les oeuvres des artistes, des grands artistes, surtout de la Renaissance, aussi bien que du Moyen Age, sont le résultat d'une collaboration de ces artistes avec leurs compagnons (parceiros), leurs élèves et leurs apprentis qui, souvent, ne sont même pas mentionnés dans les documents. Cette interprétation permet de comprendre beaucoup de contradictions dans les attributions contraires des mêmes oeuvres faites par les meilleurs experts. La peinture portugaise et les documents qui la concernent mettent à nu ces procédés. Mais ils peuvent être sentis et indiqués dans les oeuvres des plus grands artistes, dont l'apport essentiel n'est nullement diminué à cause de cela. Les observations sur l'oeuvre d'un maître aussi personnel que Léonard pourraient fortifier cette thèse.

LE problème du rôle de l'atelier dans l'oeuvre attribuée à un grand artiste, au Moyen Age, à la Renaissance, à l'époque baroque, au XVIII^e siècle, est d'un intérêt capital. Plus on approfondit l'étude concrète des oeuvres données à un des Maîtres du passé, plus on est obligé de constater l'importance de la collaboration de l'atelier, de l'équipe des élèves.

Certes, déjà à partir du XIII^e siècle, les styles des grands artistes, d'un Cimabué, d'un Duccio, d'un Cavallini, et, plus tard, d'un Giotto, d'un Simone Martini, etc., se distinguent nettement entre eux. Mais, dans le cadre de ce qu'on appelle *l'atelier et le style* d'un Maître, nous trouvons des oeuvres, dont les éléments sont très divers: et, non seulement (ce qui serait normal) à cause de l'évolution de la manière picturale du peintre, mais montrant un mélange de styles, une *interpénétration* d'éléments parfois contraires, et ceci dans des oeuvres d'artistes même très personnels. Cela ne peut s'expliquer que par la participation active et efficace de certains membres de l'équipe subissant l'influence d'autres Maîtres, d'autres écoles, d'autres styles.

L'exemple le plus frappant, peut-être, est la *Madonna Rucellai*, de Santa Maria Novella, à Florence. Il n'y a pas longtemps, un certain nombre d'experts étaient prêts à voir en elle une oeuvre du peintre florentin Cimabué, à cause de la fermeté du dessin, les formes primant les couleurs. D'autre part, le caractère décoratif, les traits qu'on appelle gothiques, c'est-à-dire, privés de caractère plastique, la finesse du coloris, la rapprochent de la manière de Duccio. Et, cependant, le dessin de cette peinture est plus ferme que celui que nous constatons dans les oeuvres de Duccio, mais pas autant que celui qui caractérise le style de Cimabué, (tels que nous les connaissons). Pour sortir de cette impasse, on a créé de toutes pièces un élève génial, mais imaginaire, de Cimabué, qui serait l'artiste présentant le compromis entre ces deux styles. A moins qu'on ne préfère donner cette peinture simplement à Duccio, dont le style s'était modifié, pour les besoins de la cause! (1) — Ne serait-ce pas plus près de la vérité d'avouer que l'imbróglio d'un pareil cas n'a pas de solution. Et ne serait-ce pas la manière de travailler en équipe qui pourrait expliquer les entrecroisements des styles?

Un fait connu, mais peu discuté, confirme cette explication. Encore Dewald nota qu'on était surpris, en parcourant les noms inscrits sur les listes des anciennes corporations d'artistes italiens, par le nombre infiniment petit d'artistes sauvés de ce qu'il appelait le « naufrage du temps ». Fait plus curieux encore: les oeuvres ayant survécu attribuées à un petit nombre d'artistes (à peu près le dixième des noms cités sur les listes: donc à neuf dixième on n'attribue aucune oeuvre!) sont

(1) Ainsi, certains historiens, suivant Vasari, ont considéré cette *Madone* comme l'oeuvre de Cimabué: Cavalcaselle, Fry, Chiapelli, L. Venturi etc., tandis que d'autres, depuis Fineschi (1790) et surtout Wickhoff, y voient l'oeuvre de Duccio: Thode, Richter, Wood Brown, Langton Douglas, A. Venturi, Weigelt, Van Marle, Nicholson, Longhi, Garrison, Brandi, etc. Enfin, la thèse intermédiaire a été soutenue par Perkins, Suida, Sirèn, P. Toesca, De Nicola, Berenson, Cecchi, etc.

des peintures parfois très diverses dans leurs styles que l'on est obligé d'attribuer souvent à un même auteur.

Ceci s'explique assez simplement: les historiens d'art partent toujours de principes trop individualistes. Ils négligent la tradition de la création artistique d'antan, et les noyaux réels, les «Cotteghe» (les ateliers). Dans la réalité les disciples d'un maître y étaient souvent ses collaborateurs efficaces, et parfois même originaux, exprimant avec sincérité leur propre manière, assez différente, quelques fois, de celle de leur patron. C'est ainsi qu'un grand nombre de noms ont été couverts par quelques noms (voir le cas, de la *Madonna Rucellai* précitée, de certaines peintures de la *bottega* de Pietro Lorenzetti, de celle de Fra Filippo Lippi, etc.).

Dans ces conditions, rien de plus naturel que ces entrecroisements, où les éléments étrangers pénétraient dans la plupart des ateliers des Maîtres.

Évidemment cette interprétation ne s'accorde pas avec l'idée que les historiens se font souvent de l'art des grands chefs d'écoles, dont les œuvres, arrivées jusqu'à nous, leur semblent être *exclusivement* personnelles.

La confusion des styles que l'on constate trop souvent à l'intérieur des ateliers demande une autre explication et interprétation. Ce sont les «canons» appliqués par des ateliers artistiques (où naturellement, le rôle et l'initiative des grands Maîtres ne peuvent être négligés), aussi bien que les catégories «stylistiques», qui devraient permettre l'identification des œuvres de diverses écoles. Comme l'a dit si bien M. B. Berenson (¹), c'est la «lignée» d'un style qui forme la véritable personnalité artistique, et non pas l'unité personnelle des chefs d'équipes. Ces derniers n'ont presque jamais travaillé seuls, dirigeant des collaborateurs aux tendances souvent différentes.

On doit se demander si la même observation peut être faite sur la plupart des grands Maîtres de la Renaissance? — Il nous semble que si. Naturellement, il serait nécessaire de procéder à l'analyse de chaque cas d'une façon détaillée (ce sera l'objet d'une étude que l'auteur se propose de faire dans un prochain livre). Pour le moment, les visées de cet article sont plus modestes. Ce ne sont que quelques notes sur le rôle de l'atelier et des collaborateurs dans l'œuvre de Léonard de Vinci, selon l'état actuel de nos connaissances.

S'il y eut jamais, dans l'histoire de la Renaissance italienne, l'exemple d'un pionnier, d'un chercheur de voies nouvelles, d'une originalité incontestable, ce fut, certes, Léonard qui incarna mieux que personne

(¹) E. Berenson. *Estetica, Etica e Storia nelle Arti...* Firenze, 1948.

ce cas. A première vue, il semble même inconcevable de parler de la *bottega*, des collaborateurs d'un génie aussi personnel. Sans doute, ses idées ne pouvaient appartenir qu'à lui. D'ailleurs, le nombre de ses oeuvres parvenues jusqu'à nous (même si l'on y admet le plus grand nombre) paraît si restreint, et sa vie au service de divers seigneurs si peu apte à la création d'une école, que la question paraît oiseuse. Et, cependant, peu d'artistes ont créé une école aussi importante que le Maître de Vinci. De son vivant encore, les léonardesques foisonnent en Italie. A partir du milieu du XVI^e siècle, dans les collections des tableaux, les faux Léonard, les têtes dans le style de Léonard, abondent.

Cependant, son style, aussi original qu'il fût à son époque, n'est pas sorti du néant. Ses débuts ne le distinguent pas aussi nettement qu'on voudrait nous le faire croire de l'atelier de son maître Verrocchio. On nous cite toujours le fameux *ange* (Fig. 1) du *Baptême du Christ* de son maître, comme portant le cachet du jeune Léonard, d'après le récit de Vasari. N'oublions pas aussi que beaucoup d'experts de nos jours, et parmi les meilleurs, discutent aujourd'hui la paternité des parties intégrales de la figure du Christ: elles pourraient être de l'élève, Léonard, et non pas du maître, Verrocchio. On se demande, où serait la limite entre eux *dans cette phase* de leurs styles? — Est-elle aussi nette qu'on l'a cru longtemps? — Un autre problème est celui du paysage. De qui serait-il? Les avis se partagent. La frontière entre les deux styles devient encore moins claire.

Quand on étudie l'oeuvre attribuée au jeune Léonard, le doute ne quitte jamais l'investigateur que n'a pas d'idées préconçues.

Ainsi la *Madone* (Fig. 2) de l'Ermitage éveille peut-être moins d'hésitations (grâce aux dessins-esquisses dont l'attribution paraît assurée) que *l'Annonciation* (Fig. 3) des Offices, où l'Ange est infiniment plus léonardien que la Vierge, mais *moins* que l'Ange du *Baptême du Christ* précité.

Cependant, l'Ange du *Baptême* de Verrocchio, est considéré comme la première oeuvre reconnue de Léonard. L'Ange de *l'Annonciation* lui est certainement postérieur. Cette regression de style nous laisse perplexe. On n'en connaît pas d'exemple dans l'histoire de l'art. La Vierge de *l'Annonciation* étant encore moins léonardienne, doit-on considérer cette oeuvre, comme une oeuvre de collaboration? D'ailleurs, la variété des attributions n'a pas fait ici défaut: Domenico Ghirlandaio, Rodolfo Ghirlandaio, atelier de Verrocchio, élèves de Verrocchio, tels que Lorenzo Credi, etc. La comparaison avec un dessin aux Offices (n.° 1015-A. Cat. B. Berenson) témoignant d'un manière si proche de celle de Léonard, ne fait que compliquer le problème: c'est qu'il fut souvent attribué à un élève de l'atelier

de Verrocchio (Fig. 4) (voir, entre autres, Sirèn). Nous savons aussi qu'à l'autel de la cathédrale de Pistoia, par exemple, trois maîtres ont travaillé successivement, Verrocchio, Léonard et Lorenzo di Credi (voir la démonstration de Valentiner [*Art Bulletin*, mars 1930]. Les dessins respectifs de ces maîtres confirment la participation des trois artistes, mais il n'est pas aisé de définir la contribution de chacun. Comment distinguer différents styles dans une pareille oeuvre?

Un autre tableau fort célèbre, la *Vierge à l'oeillet avec l'Enfant* (Fig. 5), de Munich, a été attribué par Suida, A. Venturi, Bode, à Léonard, mais le dessin (Fig. 6) du British Museum, qui a certainement servi d'ébauche à ce tableau, est unanimement reconnu comme celui de Verrocchio, assuré par les répliques du Louvre et du Cabinet d'Estampes de Dresde.

Autre problème présentant beaucoup de difficultés:

Où finit Léonard, et où commence A. de Predis, dans la *Vierge aux rochers* (Fig. 7) dont il existe, on le sait, deux versions. La majeure partie des experts estime que celle du Louvre est l'original, tandis que la version de la National Gallery serait une réplique, exécutée surtout par de Predis, retouchée peut-être par le pinceau de Léonard. Mais un autre problème important s'ajoute: à qui appartiennent les modifications de la composition (de la version qu'on voudra reconnaître comme celle de l'atelier)? Ces modifications sont si importantes qu'elles changent le sens et l'axe, le centre pour-ainsi-dire esthétique du tableau (cf. le doigt de Saint Jean-Baptiste-enfant), comme l'a souligné déjà Sirèn. Le double est sorti, en tout état de cause, aussi bien de l'atelier du Maître, les documents le confirment. Un collaborateur, pouvait-il introduire ces changements, sans l'avis, voire l'initiative même du chef? En outre, la critique anglaise considère, généralement, la version de Londres comme l'original, et pas celle de Paris. Le fait que les meilleurs experts ne tombent pas d'accord est troublant. C'est que, pour avoir l'idée certaine du style pictural de Léonard lui-même, en dehors de son atelier, on est obligé de le reconstruire par des raisonnements et non pas par la comparaison avec des oeuvres *tout-à-fait reconnues*, dans le sens strict du mot (qui n'existent pas!). Enfin comment être sûr que dans la version qui serait reconnue comme l'original, de Predis n'aurait collaboré aussi, puisque les documents nous suggèrent le contraire, et comment départager, nettement, dans toutes les particularités de l'oeuvre, le style du Maître et celui du collaborateur, ou des collaborateurs?

Rappelons le nombre des répliques qu'a succitées l'inachevée *Sant'Anna meterza*, (Fig. 8), par exemple.

Quand on étudie l'histoire de ce tableau lui-même, auquel on a ajouté

deux bandes (à droite et à gauche), quand on compare les imperfections de la partie inférieure, à la partie supérieure, on arrive à la conclusion que même dans ce chef d'oeuvre, il n'est pas aisé de reconnaître ce qui est exclusivement du Maître, et ce qui est de quelques collaborateurs, parfois anonymes de sa *bottega*. Certes, la composition, unique dans son genre, et toute la partie supérieure, les têtes (surtout celle de Sainte Anne), le paysage sur lequel se détachent les figures, tout cela représente ce qu'il y a de plus parfait dans le style léonardien. Mais ce sont les sommets de son style. Déterminer l'exacte paternité du reste est beaucoup plus difficile. Même un artiste aussi inférieur que Boltraffio, par exemple, malgré la différence des particularités stylistiques dans quelques tableaux connus, ne permet pas *toujours* de trouver les limites nettes entre son style et celui de Léonard, à certaine période tout au moins. Les «limites stylistiques» ne sont pas aussi fixes qu'on voudrait le faire croire. La même observation peut s'appliquer parfois à Cesare da Sesto.

D'autre part, on a déjà souvent noté que quelques traits caractéristiques, comme le sourire léonardesque, apparaissent chez maint peintre milanais et florentin, tels que Piero di Cosimo, Bigiardini, Pontormo, Andrea del Sarto, Cesare da Sesto, Giovanni Pedrino, etc. S'il en est ainsi pour des artistes dont les oeuvres sont plus ou moins connues et qu'on peut distinguer *nettement* de celles du Maître, que doit-on penser des collaborateurs parfois anonymes de la *bottega*, imitateurs souvent serviles, mais non dépourvus toujours de talent?

Il n'est donc pas étonnant que beaucoup de tableaux de Léonard (Fig. 10) présentent des problèmes, comme le *Saint Jean-Baptiste sous les attributs de Bacchus*, du Louvre, où pendant longtemps on a voulu reconnaître la main de Léonard et qu'on lui retire aujourd'hui (généralement, mais pas unanimement) pour le donner à Cesare da Sesto, par exemple. Mais ce serait trop simplifier le problème que d'attribuer au Maître seulement l'oeuvre qui nous paraît la plus parfaite!

Ajoutons le rôle équivoque que joue, auprès de Léonard, surtout à la fin de sa vie, le noble Florentin Melzi, dont le style nous échappe, puisque tout ce qu'on lui attribue (la *Pomona* de Berlin, la tête du vieillard de l'Ambrosienne, la *Colombine* de l'Ermitage, etc.) signé ou non, diffère tellement, d'une pièce à l'autre, par son style, dans chaque spécimen, et est tellement recouvert de repeints qu'on n'arrive, si on met de côté les déductions purement logiques, à aucune conclusion certaine.

Même quand il s'agit d'une oeuvre aussi incontestable, semble-t-il, que la *Joconde*, et qu'on la compare à la description qu'en fait Vasari, avec une telle minutie qu'elle exclut l'idée d'une erreur, on reste quelque peu perplexe. En effet, d'après la critique, entre autres choses, «les sourcils



Fig. 1 — L'ANGE du BAPTEME DU CRIST (par Verrocchio)
(Offices, Florence)



Fig. 2 — LA MADONE (Ermitage)



Fig. 3 — L'ANGE DE L'ANNONCIATION
(Offices, Florence)



Fig. 4 — Dessin (Léonard ou élève de l'atelier de Verrocchio)
[N.° 1015 — A. Cat. B. Berenson]



Fig. 5 — VIERGE À L'OEILLET AVEC L'ENFANT
(Musée de Munich)



Fig. 6 — Dessin de Verrocchio (Comp. avec Fig. 5)
(British Museum)



Fig. 7-A — Tête de la VIERGE AUX ROCHERS
(National Gallery, Londres)



Fig. 7 — Tête de la VIERGE AUX ROCHERS
(Louvre)



Fig. 8 — SANT'ANNA METERZA (détail)
(Louvre)



Fig. 9 — Tête (sur cuivre) [Atelier de
Léonard (?)] (Col. particulière)



Fig. 10 — SAINT JEAN BAPTISTE [Atelier de Léonard (?)]
(Louvre)



Fig. 11 — Dessin (Cat. Berenson, n.° 1152) de Léonard
[Windsor, Royal Library, n.° 12, 533]



Fig. 12 — Dessin (Cat. Berenson, n.° 1155)
de Léonard [Windsor, Royal
Library, n.° 12, 516]



Fig. 13 — Dessin (Cat. Berenson, n.° 1156)
de Léonard [Windsor, Royal
Library, n.° 12, 518]



Fig. 14 — Dessin (Cat. Berenson, n.° 1157) de Léonard
[Windsor, Royal Library, n.° 12, 515]

de la Joconde... étaient rendus avec tant de naturel qu'on voyait les poils sortir de la chair, drus par endroits, rares en d'autres...», etc. Or, on le sait, la *Joconde* que le Louvre possède n'a pas de sourcils. On prétend donc que Vasari n'a jamais vu le tableau. Les détails minutieusement relevés de la description enthousiaste ne laisse pas d'étonner. A moins que le Maître n'ait modifié son oeuvre qui d'ailleurs semble porter des repeints⁽¹⁾, et, qui, de toute façon, est recouverte d'une épiderme jaunâtre et ridée, remplie de poussière depuis des siècles.

Il est dangereux, dans le problème de l'authentification rigoureuse, de se fier même à des prétendues imperfections, pour éliminer telle oeuvre attribuée au Maître, car certains dessins incontestables ont des traits déformés, dirait-on intentionnellement (voir les dessins n.º 1069, 1152, 1155, 1157, 1158, etc. [Figs. 11-14], etc., entre autres, du Cat. B. Berenson), et le sourire de *Sainte Anne* donne un effet si poignant de vie, grâce, peut-être, à sa bouche quelque peu tordue. On ne doit pas oublier que Léonard, comme plus tard Cézanne, fut un expérimentateur, se permettant des innovations et des essais voulus et osés, pour atteindre tel ou tel effet (du «mouvement vital», par exemple). D'ailleurs, des «déformations» et des «incorrections» souvent intentionnelles peuvent être relevées chez maint grand peintre (voir Velazquez, l'autoportrait dans *Las Meninas*, l'autoportrait de Goya, *L'Homme blessé* de Courbet, les portraits de Rembrandt, etc., pour ne citer que quelques exemples, parmi d'autres, innombrables).

Ajoutons que l'héritage que nous a légué Léonard est dans un tel état de délabrement et est recouvert souvent tellement de repeints et de poussière qu'il est vraiment téméraire de prétendre connaître, sans hésitations, son propre style tout-à-fait personnel, des oeuvres de lui, exécutées sans aucune participation de ses collaborateurs⁽²⁾.

Et, puis, quoi qu'on puisse imaginer, il a travaillé avec un atelier, avec des élèves et collaborateurs, dans un milieu d'artistes pleins de mérites: — et, dans des conditions où ceux-ci ont dû participer largement à la création de ce que nous appelons son style. Les documents, les contrats et les témoignages de l'époque le confirment.

(1) Ce qui est nié actuellement au Laboratoire de restauration du Louvre. Voir le rapport de M-me Hours.

(2) Pour éviter tout malentendu, ajoutons que le style de Léonard, comme ceux d'un Raphaël, d'un Titien, etc., sont des réalités incontestables, de même que le rôle de première importance d'un grand artiste dans la création de son style. L'auteur insiste seulement sur l'impossibilité de dégager l'oeuvre strictement personnelle de la contribution des collaborateurs parfois anonymes de l'atelier, dans la plupart des travaux qui sont attribués à ces grands Maîtres. Cf. mes *Problèmes de l'histoire de l'art*, 1951, Lisbonne.

Subsídios para um Estudo sobre o Tríptico
«Tentações de Santo Antão»
do Museu de Lisboa

POR

ARMANDO VIEIRA SANTOS

AINDA não foram suficientemente esclarecidas as razões que ocasionaram a vinda para Portugal do famoso tríptico de Hieronymus Bosch representando as *Tentações de Santo Antão* (Est. 1 e 2) hoje integrado na colecção de pintura do Museu Nacional de Arte Antiga, de Lisboa. Que seja do nosso conhecimento, a referência mais remota feita em Portugal a obras deste artista data do último terço do século XVI e encontra-se no processo de Damião de Góis, instaurado quando este humanista português foi obrigado em 1571 a comparecer perante um tribunal do Santo Ofício, por estar envolvido na mais grave acusação que naquele tempo se podia fazer a homens da sua categoria que vivessem em país católico: a do crime de heresia. Entre os vários documentos incluídos no processo, como elementos de defesa, figurava uma lista das obras de arte oferecidas pelo cronista de D. Manuel I a igrejas e instituições religiosas nacionais onde estão incluídas pinturas de Bosch (1). Assim ficamos sabendo que á Igreja de Santa Maria da Várzea, em Alenquer — terra da sua naturalidade — ofereceu um *painel em que está pintada a coroação de nosso Senhor Jesus Christo, peça que val muito dinheiro pela perfeição, novidade e invenção da obra feita por Hieronimo Bosque*. Apesar do laconismo da referência, tudo parece indicar que nada de comum existe entre o painel oferecido à Igreja de Alenquer e o Tríptico actualmente exposto no Museu de Arte Antiga de Lisboa. O primeiro, se ficou em Portugal, desapareceu sem deixar o mínimo vestígio. As dúvidas, no entanto, não deixarão de persistir enquanto outros elementos esclarecedores não vierem transformar simples probabilidades em certezas definitivas. Um facto pode constatar-se desde já: o de se ter interessado pelas pinturas do Mestre de Bois-le-Duc um dos portugueses mais cultos do seu tempo, homem entendido em variados assuntos, ele próprio amador e coleccionador apaixonado de

(1) «Lembrança de algumas cousas que mandei e dei ha egrejas d'este regno, desde o anno de 1526 a esta parte».

obras-de-arte. Foram notórias as suas relações com alguns dos mais ilustres filósofos, escritores e artistas plásticos da época, com os quais conviveu mais ou menos intimamente e manteve aturada correspondência. Muito viajado, Damião de Góis visitou várias vezes os Países-Baixos, bastantes no cumprimento de delicadas missões de carácter oficial. Não é para admirar, portanto, que a sua casa em Lisboa fosse considerada um verdadeiro museu, tal era a quantidade e qualidade das obras-de-arte que nela se reuniam. O elevado valor da colecção justificou a visita do próprio rei D. João III e de outras altas personalidades da corte.

Podemos admitir assim que as obras oferecidas à Igreja de Santa Maria da Várzea por um homem de gosto artístico tão apurado deviam ser peças de superior categoria, adquiridas pelo doador depois de criteriosa selecção. O facto de entre elas figurar uma pintura de Hieronymus Bosch vem confirmar esta suposição e, ao mesmo tempo, mostrar a vastidão dos conhecimentos de Damião de Góis sobre a arte e os artistas dos Países-Baixos e, também, as exigências do seu gosto, pois, segundo parece, as obras daquele Mestre só eram devidamente apreciadas em certos meios cultos, constituídos por amadores bastante esclarecidos (1). Em que condições tomou contacto com elas o cronista de D. Manuel? É um facto importante ainda ignorado. Tanto a sua origem flamenga, por parte do pai, como o seu casamento com a filha de um membro do Conselho Flamengo de Carlos V, podem ter contribuído para criar essas condições. Esteve várias vezes nos Países-Baixos, sobretudo em Antuérpia, quase sempre com demora. Esta cidade — onde ficou instalada a poderosa Feitoria de Portugal — era então um importantíssimo centro do comércio de objectos de arte, sendo fácil, portanto, que ali se encontrassem à venda pinturas de Hieronymus Bosch. Segundo a tradição, confirmada pelo erudito historiador holandês, Dr. D. Bax, no seu exaustivo estudo sobre o Tríptico do Museu de Lisboa (2), Damião de Góis teria adquirido a preciosa pintura, juntamente com outra representando umas *Tentações de Job*, por uma quantia muito próxima dos 200 cruzados. Pode-se considerar essa aquisição puramente accidental ou teria sido motivada por razões mais profundas e subtis? Eis um dos problemas relacionados com a presença em Portugal do célebre Tríptico realmente digno de chamar a atenção dos nossos investigadores. Esteve ele pendurado em altar de capela privativa ou de igreja, apesar da estranheza e hermetismo do assunto? Foi apenas o inte-

(1) José de Figueiredo: *Matsys e Portugal*. Extrait des *Mélanges Hulin de Loo* — 1931.

(2) «Ontcijfering van Jeroen Bosch» door Dr. D. Bax. 'S-Gravenhage Staatsdrukkerij/Martinus Nijhoff — 1949.

resse do amator entendido o móbil da sua aquisição? Ou, ainda, por detrás desse interesse, não existiriam quaisquer secretas correspondências entre o seu enigmático simbolismo e determinadas ideias professadas pelo comprador? A nenhuma destas perguntas podemos hoje responder com precisão, pelo menos, por enquanto. Também nos parece bastante estranho o facto de Filipe II, apaixonado coleccionador das pinturas de Bosch, não ter levado para Espanha uma obra tão valiosa, firmada pelo Mestre, se a tivesse visto ou sabido da sua existência em Portugal ⁽¹⁾.

Fosse como fosse, a verdade é que nada sabemos de concreto acerca das vicissitudes que o Tríptico sofreu desde que entrou no nosso País até ao momento em que a sua presença foi assinalada entre nós, ou seja, já nos meados do século XIX. Fazia parte então da valiosa colecção de obras-de-arte existente no Real Palácio das Necessidades. D. Fernando II, o rei artista, amator bastante entendido, considerou-o, desde logo, uma das melhores peças daquela colecção. Como o estado de conservação da preciosa pintura fosse precário, D. Fernando II tomou a iniciativa de enviá-la para a Alemanha a fim de sofrer um tratamento adequado. Os técnicos que efectuaram o trabalho naquele país, no entanto, depois do restauro, cobriram a pintura com um verniz que lhe dava um aspecto de «quadro de galeria», muito apreciado pelos coleccionadores da época. E assim voltou para Portugal. Com o decorrer dos anos esse verniz foi escurecendo progressivamente, acabando a pintura por ficar com um tom betuminoso bastante desfavorável à valorização do seu colorido original.

Em 1895, o Tríptico figurou na Exposição de Arte Sacra Ornamental promovida pela Comissão do Centenário de Santo António de Lisboa. Deve ter sido o seu primeiro contacto com o grande público. Uma sala foi especialmente preparada para a apresentação das valiosas obras-de-arte pertencentes aos reis de Portugal. Entre magnificas alfaias, preciosos objectos de ourivesaria, manuscritos iluminados e pinturas antigas, o Tríptico de Hieronymus Bosch destacava-se como uma das peças de maior categoria artística nela apresentadas. O catálogo descritivo referente a esta sala foi redigido por Ramalho Ortigão ⁽²⁾. A propósito do

(1) Acerca do interesse do monarca espanhol pelas pinturas existentes em Portugal, escreveu Joaquim de Vasconcelos: «Filipe II, grande amator de pinturas flamenhas, como se sabe, parece que levou para Madrid pinturas importantes que achou em Lisboa, retratos de pessoas reais que aparecem citados nos inventários do Alcazar régio, ainda no tempo de Filipe III, e estavam na *Galeria del cierzo*». Joaquim de Vasconcelos, in «Portugal Antigo e Moderno» de Pinho Leal, vol. 12, p. 1869.

(2) Exposição de Arte Sacra Ornamental — Promovida pela Comissão do centenário de Santo António em Lisboa no anno de 1895. Catálogo da Sala de Sua Majestade El-Rei. 1895 — Typographia Castro Irmão-Lisboa.

Tríptico, etiquetado com o número 137, escreveu o notável prosador: «Tríptico a óleo autenticamente assinado no compartimento central *Hieronymus Bosc*. Representa uma dessas fantásticas e delirantes tentações de Santo Antão, que o autor tantas vezes se comprazia em imaginar com uma insistência vesânica e uma descoordenação patológica, pintando-as todavia com o mais alto brilho de cor, numa pingue fluidez de tinta admirável, com uma firmeza de desenho, uma finura de detalhe, uma graciosidade de toque, e uma jovial familiaridade de desenvolvimento, em que se sentem os germens de toda a pintura nova, que um século depois devia fazer a eterna glória dos incomparáveis mestres holandeses. Precisaríamos de espaço de dez ou doze páginas, de que não podemos dispôr, para descrever este quadro».

Quando foi resolvido instalar em Lisboa um museu onde se reunissem as inúmeras peças de valor artístico que andavam dispersas por instituições públicas e particulares, muitas correndo o grave risco de se perderem irremediavelmente, a notável pintura de Hieronymus Bosch foi logo incluída no grupo das que deviam transitar para o projectado museu. O seu elevado valor, tanto artístico, como material, assim o impunha. A partir da inauguração da nossa mais importante galeria de belas-artistas, foi sempre aumentando o interesse despertado por aquela pintura apesar do progressivo enriquecimento da respectiva colecção. Ainda hoje ela ocupa o primeiro lugar entre as outras pinturas das escolas estrangeiras expostas no Museu de Arte Antiga. Cerca de 1911 o Tríptico foi restaurado por Luciano Freire. Uma das maiores dificuldades que este competente mestre restaurador teve de enfrentar foi, precisamente, a de eliminar o tom betuminoso tomado pela pintura depois do seu restauro na Alemanha. Para isso precisou o restaurador de desfazer a película do verniz aplicado pelos técnicos alemães, trabalho de enorme responsabilidade, cujo bom êxito veio confirmar a grande competência do artista português. Depois deste restauro o quadro ficou, finalmente, em bom estado de conservação, o qual permite apreciar a excelente qualidade da factura e o interesse excepcional da ousada concepção do tema das Tentações de Santo Antão, tal como o imaginou o genial Mestre de Bois-le-Duc. Devido à categoria da obra, foi esta enviada à «Exposição de Arte Flamengo» realizada em Paris, em 1935, compreendendo pinturas de João Van Eyck a Bruegel o Velho (1). Ali figurou ao lado de outras obras-primas enviadas por museus e colecções particulares de todo o mundo. Nessa altura foi fotografada no Museu do Louvre pelos seus técnicos especiali-

(1) «L'Art Flamand de Van Eyck a Bruegel». Exposition de l'orangerie — Novembro-Décembre. 1935. O Tríptico vem reproduzido na estampa 45.

zados, trabalho do qual resultou um interessante álbum, editado por aquele Museu, contando 24 estampas e uma introdução de Jacques Dupont (1).

Em 1936 também figurou na exposição de obras de Bosch realizada no Museu Boymans, em Roterdão, onde se reuniram valiosas pinturas do Mestre, emprestadas por museus e colecionadores particulares (2).

Em 1944, o painel central do Tríptico foi radiografado nos serviços técnicos anexos ao Museu Nacional de Arte Antiga, de Lisboa. As radiografias executadas, em número de oito, revelaram a existência de alguns pormenores que não figuram na parte visível da pintura e foram cobertos por camadas de tinta. Apenas um ou outro traço se adivinha através da pintura sem auxílio das radiografias. Do relatório, redigido por Olívia Trigo de Sousa (3), transcreve-se o período correspondente: «Todas estas figuras que nos aparecem a mais nas radiografias, apresentam uma técnica aos raios X absolutamente semelhante à das figuras que são visíveis no quadro à luz natural; de onde se poderá depreender que sejam figuras que o próprio autor tenha pintado primeiro e das quais se tenha desgostado mais tarde, encobrendo-as com pinceladas de tinta escura, transparente aos raios X».

Na parte relativa ao exame da assinatura, bem visível no canto inferior esquerdo do painel central, diz ainda o citado relatório: «Radiografou-se também a assinatura que o quadro apresenta com esplêndida nitidez no canto inferior esquerdo e, como era de esperar, a radiografia nada revela pois a assinatura está feita a castanho (tinta transparente) sobre branco (tinta opaca)».

O crescente aumento da celebridade de Hieronymus Bosch, verificado nas últimas décadas tem contribuído para dar extraordinário realce a todas as pinturas que lhe são atribuídas com mais ou menos probabilidades de certeza. Depois dos três ou quatro estudos decisivos, publicados nos primeiros anos deste século por críticos de grande competência, a fama do Mestre ultrapassou os centros especializados e começou a interessar os artistas e espíritos cultos de todo o mundo, para o que muito con-

(1) Laboratoire du Musée du Louvre — Institut Manini. Jerome Bosch. Le Retable de Saint-Antoine du Musée National de Lisbonne. Introduction de Jacques Dupont. Editions de La Connaissance s. a. Bruxelles. Editions d'Histoire & d'Art — Paris.

(2) Museu Boymans-Rotterdam. 1936. Jeroen Bosch. Noord-Nederlandsche Primitieven. 10 Juli - 15 October. N.º 56, do Catálogo, p. 34.

(3) «Relatório do Exame Radiográfico de um quadro de Bosch «Tentação de Santo Antão», por Olívia Trigo de Sousa. Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga, fasc. 4, Janeiro a Dezembro de 1947, Vol. I, p. 212 (Lisboa, 1949).

tribuiu, também, o facto do estranho artista ter sido considerado um precursor pelos «surrealistas». A publicidade feita à volta deste movimento envolveu muitas vezes o nome de Hieronymus Bosch. A sua obra foi analisada e discutida sob os mais variados aspectos; o enigma da sua vida, quer como homem, quer como artista, originou acaloradas discussões; e o «snobismo» dos exploradores de novidades sensacionais tentou servir-se do nome do pintor em benefício próprio, concorrendo assim, inconscientemente, para aumentar a sua celebridade. Deste conjunto de circunstâncias resultou a flagrante actualidade da arte do Mestre de Bois-le-Duc, após mais de quatro séculos de discreto apagamento.

Se a opinião dos críticos de arte tem divergido na parte relacionada com a identificação dos quadros atribuídos ao pintor e na importância deste no estudo comparativo das várias fases da sua actividade, na parte respeitante ao Tríptico do Museu de Lisboa, pelo contrário, ela tem sido de franca concordância. Todos são unânimes em considerá-lo uma pintura cuja autenticidade é incontestável e uma das suas obras-primas, juntamente com o *Jardim das Delícias* e *A Adoração dos Magos*, pertencentes à colecção do Museu do Prado. Alguns desses críticos vão até ao ponto de considerá-lo a sua obra máxima, executada pelo artista em pleno período da maturidade, quando os seus recursos criadores tinham atingido incedível perfeição, ou seja, segundo hipóteses recentes, à volta do ano de 1500. Conhecem-se numerosas cópias e réplicas, totais e parciais, deste Tríptico famoso, dispersas por museus e colecções particulares.

Ao progressivo aumento da celebridade do tríptico, tem correspondido um aumento progressivo de pedidos para aquela obra-prima figurar em exposições realizadas em várias cidades do mundo e subordinadas aos mais variados temas. Se fossem todos atendidos, na realidade, o quadro deixaria de estar exposto no museu a que pertence para andar em constantes viagens, do que resultariam, sem dúvida, gravíssimos riscos para a sua integridade.

Desta vez, porém, tiveram de ser atendidas insistentes solicitações vindas da Holanda para o Tríptico figurar na «Exposição comemorativa do 150.º aniversário do Rijksmuseum», de Amsterdam, para onde, de facto, foi enviado no passado mês de Junho. Ali ocupou lugar de grande destaque, sendo de assinalar o extraordinário interesse que a sua presença despertou entre os visitantes daquela notável exposição (1).

(1) 150 Jaar Rijksmuseum Jubileumtentoonstelling. «Middel-eeuwse Kunst der Noordelijke Nederlanden». Amsterdam 28 juni/28 september 1958. Catalogus Met 162 afbeeldingen. O Tríptico tem o n.º 68 e vem descrito nas pp. 76-78 e reproduzido nas est. 35 e 36.



Est. 1

Jerónimo Bosch

TRIPTICO DAS TENTAÇÕES DE SANTO ANTÃO

Escola holandesa do século XVI



Est. 2

Jerónimo Bosch

TRIPTICO DAS TENTAÇÕES DE SANTO ANTÃO

Reverso dos postigos

Sobre a «Porcelana dos Médicis» do Museu

POR

JOÃO DOS SANTOS SIMÕES

CERTAMENTE das peças mais valiosas da colecção de cerâmica do nosso museu são os dois exemplares da chamada «Porcelana dos Médicis» — uma Bacia e um Gomil — que se expõem na sala de cerâmica europeia, em vitrine especial e destacada. (Est. 1).

Da história regressa destas peças apenas se sabe que pertenceram à colecção de S. M. El-Rei D. Fernando II e que estiveram no Palácio Real das Necessidades.

O primeiro estudo monográfico sobre a chamada «Porcelana dos Médicis» é o do Barão DAVILLIER (*Les Origines de la Porcelaine en Europe...*, Paris 1882). Aqui se faz a história da revelação, em 1857, das primeiras peças atribuíveis à famosa fabricação mediceia, fabricação esta que andava na tradição literária dos séculos XVI e XVII mas que alguns tinham por «fantástica», dada a falta de exemplares comprovativos.

O livro de Davillier continua a ser a fonte «clássica» para o estudo desta tão interessante e rara cerâmica e é citado autoritariamente pelos mais modernos ceramógrafos.

Davillier publica o Catálogo Descritivo das peças conhecidas à data da sua obra — num total de 34 exemplares identificados — entre elas a BACIA (Bacino) e o GOMIL (Brocca) que então faziam parte da Colecção de D. Fernando e estavam no Palácio das Necessidades (1).

Estudos mais recentes, nomeadamente os de G. GUASTI (*Di Caffagiolo e d'altre fabbriche di Ceramiche in Toscana*, Florence 1902) e, principalmente de G. LIVERANI (*Catalogo delle Porcellane dei Medici*, Faenza, 1936), vêm completando os conhecimentos sobre o «opus» mediceo, contando-se actualmente cerca de 60 peças identificadas, além de outras apenas atribuíveis sem sólidos fundamentos. Parece não haver dúvida de que todas as peças saídas da oficina patrocinada pelo Grão Duque da Toscana, Francesco Maria de' Medici (1575-1587) levavam a conhecida marca do «Duomo» de Florença e o monograma — F —. Também se tem

(1) A Bacia e o Gomil têm no inventário do M. N. A. A. respectivamente os n.º 5896 e 5897. Na obra de Davillier são descritas a págs. 100/101 respectivamente sob os n.º 15 e 16 e vêm ilustradas a págs. 101 e 68.

limitado no tempo a actividade desta oficina e dos ensaios de pseudo-porcelana precisamente ao período daquele principado, mais precisamente, talvez, entre 1580 e 1587, conhecendo-se apenas duas peças datadas, respectivamente de 1581 (destinada a Filipe II e actualmente no Museu de Sèvres) e 1586 (Museu do Bargello, Florença).

Dado o limitado número de peças conhecidas, todas avaramente guardadas nos mais notáveis museus ou famosas colecções, não podemos deixar de considerar como verdadeiramente excepcional a existência de duas no Museu de Lisboa! Estão elas referidas em todas as obras da especialidade, mas, caso estranho, dadas sempre como «da colecção de D. Fernando» ou «da colecção Real Portuguesa», sem indicação da sua actual localização.

A *Bacia*, é uma peça imponente pelo seu tamanho e beleza, ostentando sobre a pasta branca a decoração radial a azul tendo no centro, como motivo principal, a aparição da Virgem ao evangelista São João, de magnífico desenho e colorido. Esta figuração foi tirada de uma gravura de Aldegrever, segundo desenho de G. Pencz, de que se conhecem mais dois evangelistas em peças das colecções Castellani e Funghini.

O *Gomil*, provavelmente de outra fornada ou ensaio, tem a asa e o bico formado por grifos ou dragões. A pasta é mais branca que a da *Bacia* e a decoração, feita num azul excepcionalmente brilhante e puro, faz lembrar o chamado «stilo compendiarario» que caracterizou as obras da oficina Pirotta (Cá' Pirotta).

Poderemos pois afoitamente datar estas peças do período 1580-87, de duas fornadas diferentes, correspondendo a dois «ensaios» de pasta, vidro e pintura.

A mais recente referência a estas peças encontra-se no *European Ceramic Art...* de W. B. HONEY, London, 1952, pág. 231.

Majolicas Italianas no Museu de Arte Antiga

POR

JOÃO DOS SANTOS SIMÕES

EM Abril de 1957 foram entregues ao Museu Nacional de Arte Antiga, pela Direcção-Geral da Fazenda Pública, algumas centenas de peças artísticas — cerâmicas, vidros, desenhos, gravuras, etc. — que se encontravam desde a implantação da República na chamada «casa-forte» do Palácio das Necessidades. Entre os objectos recebidos figuravam seis peças de cerâmica italiana do tipo generalizado sob a apelação de «majólica», ou sejam peças inteiramente decoradas com figuração policroma, sob coberta vítrea, típicas das oficinas de Faenza, Deruta, e, sobretudo de Urbino.

Entendeu a Direcção do Museu que se deveriam seleccionar estas peças por forma a escolher as que merecessem ser expostas ao público, tanto mais quanto é certo que não existiam nas suas colecções exemplares deste tipo, sempre tão apreciados pelos visitantes, e, certamente, dos mais representativos da arte figulina europeia.

Desta forma se separaram três peças — dois pratos e uma taça — por serem não só as melhores sob o ponto de vista artístico, como, também, por estarem em bom estado de conservação, o que não acontecia com as restantes as quais se conservam nas arrecadações para efeitos de estudo.

Estas «Majólicas» faziam parte da colecção de D. Fernando — o «rei artista» — e ficaram na Casa Real, como património seu, guardando-se até 1910 na chamada «sala do Particular» ou, também, «sala da Louça», no Palácio das Necessidades, em Lisboa ⁽¹⁾. Quando do «arrolamento dos Palácios», foram reivindicadas pelo representante da Casa de Bragança — Sr. Fernando de Serpa — e, na verdade, entregues a este senhor o qual as enviou por ordem de D. Manuel II para o Palácio de Vila Viçosa. Por qualquer razão, ficaram na «casa-forte» das Necessidades, entre muitas peças cerâmicas de várias origens, os seis exemplares de majólica que agora fazem parte das colecções do Museu de Arte Antiga.

(1) No «Catálogo da Majólica Italiana do Paço de Vila Viçosa», em curso de elaboração, faço mais detidamente referência às vicissitudes desta colecção.

Para condigna exposição dispôs-se de uma pequena sala contígua à entrada principal do Museu, na qual se agruparam exemplares de cerâmica «hispano-mourisca» e três peças de cerâmica Persa (1).

As majólicas expostas são do tipo «istoriato», ou seja que a face nobre é totalmente decorada com pintura figurativa, ilustrando cenas mitológicas, podendo pela técnica da pintura, coloração e inscrições dos reversos, atribuir-se ao ciclo oficial de Urbino. Se bem que, dentro desta classe de majólica, as peças se não possam considerar nem de extremamente raras ou excepcionalmente belas, têm no entanto particular interesse por poderem ser aproximadas de exemplares conhecidos em coleções estrangeiras, convindo, em todo o caso, dá-las a conhecer ao público e aos especialistas, para seu registo no «corpus» iniciado pelo grande mestre Gaetano Ballardini, fundador do Museu de Faenza.

As peças expostas são as seguintes:

- A) — PRATO, Forma 5 (2), Diâmetro no bordo 27,3 cm; N.º MNAA 6845, Fig. 1.

O centro é totalmente coberto com figuração, de desenho correcto, pintura com esmaltes amarelos, azuis, ocres, verdes e brancos, sob coberta vítrea.

Representa o RAPTO DE PROSERPINA, vendo-se Plutão levando Proserpina para o carro tirado por dois cavalos, enquanto a ninfa Cyana emerge de um pequeno charco. À direita, um grupo de mulheres gesticula. À esquerda vêem-se as portas do Hades (inferno) para onde entra a biga de Plutão (3).

O reverso é liso, tendo no covô do «umbolle» a inscrição

el ratto d proserpina

e a marca com a forma de uma asa negra (Fig. 2).

(1) Estas peças foram objecto de um estudo de Mme. Y. A. Godard publicado no Vol. III, Fac. 3, p. 28 (1957) deste boletim.

(2) Para identificação da forma (perfil) emprego a numeração adoptada por Bernard RACKHAM no seu magnífico *Catalogue of Italian Maiolica*, (Ed. Victoria & Albert Museum, London 1940, Vol. I, appendix).

(3) O tema é tirado das *Metamorfoses*, de Ovídio (Liv. V), provavelmente de alguma edição ilustrada de que o protótipo parece ter sido a de Lucantonio Giunta, de Veneza, 1497. Este assunto foi frequentemente tratado pelos majolicários da Toscana e são conhecidas várias peças semelhantes — Museus Victoria & Albert, Jacquemart-André, Colecção Dameron, etc.



Est. 1

BACIA E GOMIL

Porcelana dos Medicis (Séc. XVI)



Fig. 1 — A) PRATO «Rapto de Prosepina»



Fig. 2 — Marca do prato A



Fig. 3 — B) PRATO «Metamorfose de Júpiter em Pastor»



Fig. 4 — C) TAÇA «Parto de Mirra»



F



F

BACIA E GOMIL

Porcelana dos Medicis (Séc. XVI)
Marcas

Pertence este prato a uma série de peças com assuntos mitológicos, de que existem mais dois exemplares no Palácio de Vila Viçosa, ostentando a mesma marca da «asa negra». Esta marca pode considerar-se de muito rara, a ponto de ser dada com reservas pelos modernos ceramógrafos que a não conheceram em espécie. Assim vem referida na 11.^a Edição do célebre catálogo de CHAFFERS (*Marks and Monograms on European and Oriental Pottery and Porcelain...*, London, 1906) com a indicação: «This unknown mark of the wing of a bird is on a maiolica tazza, inscribed *Nerone che fa barare la matre*. It is probably a Venetian Mark». Genolini (Apud *Ceramisti*, Minghetti, Milano, 1929) dá a marca como de Orazio Fontana, de Urbino, não indicando onde a encontrou, o mesmo fazendo Mauri (*L'Amatore di maioliche e porcellane, Milano 3.^a Ed. 1924, p. 889*), e ainda, recentemente, na 18.^a Ed. do *FUEHRER fuer Sammler...* (revista por Jaenicke e Zimmermann) de GRAESSE repete afinal a atribuição de Genolini, a quem a endossa.

Os mais recentes tratadistas — Rackham, Burton & Hobson, Penkala, etc. — não registam esta marca, provavelmente por não conhecerem qualquer peça onde ela apareça.

O caso é bastante estranho já que o exemplares de Vila Viçosa e este que agora se expõem acusam todas as características de autenticidade e podem estilística e tecnicamente ser perfeitamente atribuíveis ao ciclo de Urbino e até à oficina de Orazio Fontana. Até prova em contrário tenho estes exemplares como legítimos produtos dos meados do século XVI e, até, dos mais característicos. Não é certamente por acaso que a marca da «asa negra» se repete exactamente igual em todas as peças e que estas apresentam precisamente as mesmas características técnicas e estilísticas.

B) — PRATO, forma 7, Diâmetro no bordo 23,4 cm; N.º MNAA 6846; (Fig. 3).

Centro figurado, desenho fraco, coloração da paleta vulgar de Urbino.

Representa uma das Metamorfoses de Júpiter: à esquerda a figura de um pastor apoiando-se ao seu cajado apascenta quatro carneiros, um dos quais bebe num ribeiro. À direita a figura nua de uma ninfa. Na parte superior vê-se Júpiter entre nuvens. O fundo é constituído por paisagem tendo ao centro um penhasco (1).

(1) A fonte de inspiração foi certamente alguma edição ilustrada das metamorfoses de Ovídio. É tema no entanto menos vulgar não tendo encontrado este assunto nos vários repertórios ilustrados que consultei.

No reverso, liso, lê-se a legenda:

*gioue conuerso in
pastore*

Não tem esta peça a qualidade das suas parceiras, mas é indiscutivelmente produto autêntico dos meados do século XVI e igualmente do ciclo de Urbino.

C) — TAÇA, forma 15, Diâmetro no bordo 33,2 cm. N.º MNAA 6848; Fig. 4.

Peça moldada, em duas fôrmas — peanha e taça. Centro figurado, desenho correcto, pintura com esmaltes da paleta normal.

Mostra o PARTO DE MYRRA, numa figuração extremamente realista. Ao centro Myrra já em processo de metamorfose, dá à luz Adonis, o filho incestuoso; à direita grupo de quatro mulheres com jarras e taças; à esquerda outras quatro figuras femininas vêm prestar assistência havendo uma ajoelhada que recebe o novo nado. O fundo é constituído por paisagem de montanhas e rios.

Trata-se de uma peça muito notável e cujo assunto foi repetidas vezes tratado pelos majolicários de Deruta, Faenza e Urbino.

O passo encontra-se nas Metamorfoses (Liv. X) e é representado quase sempre pela mesma forma, o que parece indicar a existência de uma fonte inspiradora comum. Assim, por exemplo, o prato N.º 824, da colecção do Museu Victoria & Alberto (Londres) atribuído à oficina dos Fontana e de ca. 1540-45, ostenta a mesma legenda no reverso e uma figuração semelhante. Aqui, no entanto, a metamorfose parece mais adiantada e a eclosão dá-se de uma fenda no tronco da árvore. Precisamente igual ao nosso prato, porém, é o que faz parte da colecção Dutuit, actualmente no Petit Palais (Paris), repetidamente reproduzido, e dado de 1535 (1).

O reverso ostenta a legenda:

Il parte de Mirra

(1) CHOMPRET, *Repertoire de la Majolique Italienne*, Paris, 1949, Vol. II p. 120, fig. 949; in «La Revue Française», N.º 25, Dec. 1940.

Dada a excepcional qualidade da pintura e forma, e ainda a comparação com o prato da Coleção Dutuit, julgo que podemos avançar sem receio uma atribuição à oficina dos Fontana, de Urbino (1), de época próxima de 1540.

A representação de majólica italiana do Museu inicia-se portanto com três peças bastante ilustrativas de uma das mais conhecidas e também mais apreciadas modalidades da arte figulina da Toscana. Oxalá possa o nosso Museu ver aumentada esta secção, indispensável num estabelecimento Europeu e num país onde a cerâmica teve tão importante papel.

(1) Uma peça de majólica — prato moldado — que apresenta grandes semelhanças estilísticas com este, encontra-se na coleção do Sr. Jens Gandrup (Carnaxide). Representa a metamorfose de Hécuba em cadela.

EXPOSIÇÕES

EXPOSIÇÃO DE FOTOGRAFIAS DA DINAMARCA

No dia 24 de Janeiro foi inaugurada uma exposição com fotografias de aspectos de monumentos da Dinamarca e documentos da obra cinematográfica de Carl Th. Dreyer e de Jorgen Roos.

EXPOSIÇÃO DAS OBRAS DE VASCO FERNANDES DEPOIS DO RESTAURO

A propósito desta exposição transcreve-se a notícia publicada em «Viriatís», (Boletim do Museu de Grão Vasco, Viseu, vol. 1.º, n.º 1, 1957, págs. 64): NO MUSEU DE ARTE ANTIGA — Aproveitou-se a estadia em Lisboa dos grandes retábulos de Vasco Fernandes — «Calvário», «S. Pedro», «Baptismo de Cristo» e «Pentecostes», findos que foram os trabalhos de beneficiação e restauro no Instituto Dr. José de Figueiredo, — para os apresentar ao público de Lisboa, na Sala de Exposições Temporárias no Museu de Arte Antiga.

Para reclamo desta exposição fez-se um curto filme que, integrado nas actualidades cinematográficas chamou a atenção do público da capital para tão importante exposição de pintura quincentista portuguesa.

Na sala estavam expostas fotografias e documentação das pinturas apresentadas.

O certame inaugurou-se em 4 de Fevereiro. (Fig. 1).

EXPOSIÇÃO DE ARTE RELIGIOSA POPULAR DO NOVO MÉXICO

De colaboração com os Serviços Culturais da Embaixada dos Estados Unidos da América do Norte o Museu de Arte Antiga expôs uma série de 37 espécies pertencentes ao Museu Taylor, do Centro de Belas Artes de Colorado Springs, Colorado.

Desta série de representações populares de santos do Novo México publicou-se um catálogo ilustrado, com prefácio explicativo de Mitchell Wilder.

A exposição foi inaugurada em 18 de Março e encerrou-se em 31 do mesmo mês. (Fig. 2).

EXPOSIÇÃO DA PINTURA QUINHENTISTA QUE REPRESENTA A VIRGEM, O MENINO E SÃO JOÃO BAPTISTA

Esta pintura, pertencente à Igreja Matriz de Viana do Castelo, veio para Lisboa em 1940 a fim de ser observada e beneficiada.

Após o seu restauro esteve exposta a partir de 22 de Abril, por alguns dias, numa sala da Galeria de Exposições Temporárias, do Museu de Arte Antiga.

EXPOSIÇÕES DO III COLÓQUIO INTERNACIONAL LUSO-BRASILEIRO

No programa destas manifestações culturais, que tiveram lugar de 9 a 12 de Setembro, foram integradas três exposições. As duas primeiras denominadas «Influências do Oriente na Arte Portuguesa Continental» e «A Arte nas Províncias Portuguesas do Ultramar» (Fig. 3), realizaram-se nas salas de Exposições Temporárias do Museu, com as seguintes secções:

- I — Diversos;
- II — Arte Indo-Portuguesa;
- III — China e Japão;
- IV — Colchas portuguesas;
- V — Tapetes e cerâmicas portuguesas.

O maior número das peças expostas pertencia ao Museu Nacional de Arte Antiga, mas também colaboraram nos certames, emprestando várias espécies, os Senhores Conde de Nova Goa, Arquitecto José Cortez, Comandante Ernesto de Vilhena, Sociedade Geografia e o Museu Militar. A terceira exposição denominada «A Arte das Missões no Oriente Português e no Brasil», foi inaugurada na sala dos tapetes persas do Museu.

Nela foram apresentadas fotografias de igrejas e mosteiros do Brasil, Portugal, Índia e China.

Publicaram-se e distribuíram-se dois catálogos profusamente ilustrados.

Na exposição «A Arte das Missões no Oriente Português e no Brasil» figurou uma cópia, em pedra sabão, do «Profeta Joel», que o Estado Brasileiro ofereceu ao Estado Português, ficando depositada no Museu Nacional de Arte Antiga. (Fig. 4)



Fig. 1 — Pinturas de Vasco Fernandes
Apresentadas depois do restauro, no Museu de Arte Antiga
e antes do seu regresso a Viseu



Fig. 2

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
Exposição de Arte Religiosa Popular do Novo México

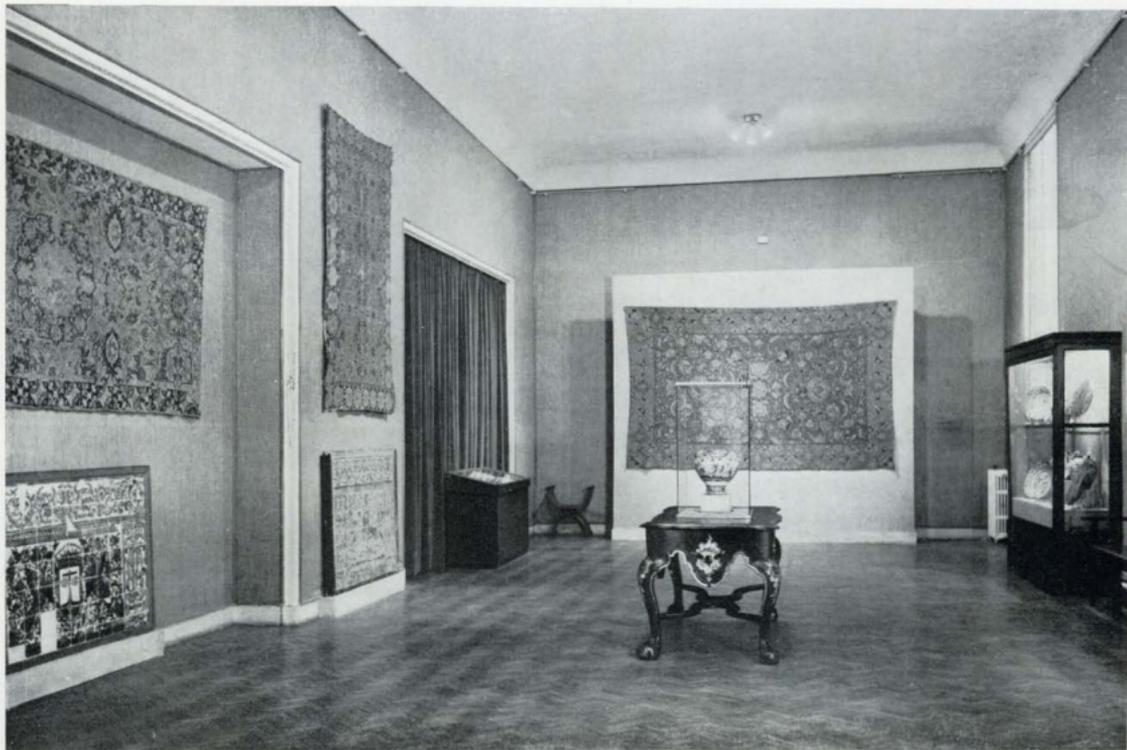


Fig. 3

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

Exposição de tapetes e loiças portuguesas de influência oriental
Realizada para o Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros de 1957



Fig. 4

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
Exposição de fotografias de Monumentos do Brasil
Estátua do profeta Joel, pelo Aleijadinho
Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros de 1957

EXPOSIÇÕES REALIZADAS EM COMPLEMENTO DAS SESSÕES DE CINEMA

À semelhança do que consta do último número deste Boletim, também no ano de 1957, tiveram lugar nos intervalos das sessões cinematográficas sobre arte, várias exposições a algumas das quais passamos a fazer referência.

EXPOSIÇÃO DE ARTEFACTOS E PUBLICAÇÕES DA FINLÂNDIA

Pertencentes à colecção do Senhor Júlio Navarro Cabral, Presidente do Grupo dos Amigos da Finlândia, estiveram por alguns dias expostas, nas salas das Exposições Temporárias do Museu, várias obras de artesanato finlandês. No mesmo certame se exibiu uma colecção de fotografias com monumentos de obras de arte e paisagens finlandesas.

EXPOSIÇÃO DE GRAVURAS HOLANDESAS

Em 21 de Maio foi exposta no Museu parte da colecção de gravuras pertencente a este estabelecimento do Estado, especialmente de quadros de Adraen van Ostade, Paulus Potter, Berghem e Philips Vouverman.

CONFERÊNCIAS E PALESTRAS

O Senhor Professor Martin S. Soria, da Universidade de East Lansing, do Estado de Michigan, proferiu no Museu, nos dias 7 e 12 de Janeiro, duas conferências subordinadas aos títulos «Arte Ibero-Americana. Do México ao Brasil nos períodos pré-columbiano, colonial e moderno» e «Greco na Itália. Primeiras obras: Identificação de um quadro existente no Museu de Arte Antiga».

Dado o interesse dos assuntos, as conferências foram muito apreciadas pelo numeroso público que a elas assistiu.

— À semelhança dos anos anteriores, o Senhor Professor Myron Malkiel Jirmounsky realizou um ciclo de eruditas conferências subordinado ao título «Les Modes de Présentation Artistique dans l'Histoire de la Peinture», que tiveram por temas os assuntos seguintes:

«L'art de l'«immobilité»: (Piero della Francesca); «L'art du «mou-

vement»: (El Greco); «L'art ornamental: (L'art irlandais des VI-VIII siècles); «L'art «vivant»: (L'art à Bali).

— No dia 23 de Maio o Senhor Engenheiro João dos Santos Simões realizou uma conferência, ilustrada com projecções, obedecendo ao título «Azulejos Holandêses em Portugal e Espanha».

O assunto, do maior interesse para a história da arte, foi minuciosamente discutido pelo conferencista.

— No dia 5 de Dezembro o Senhor Dr. Carlos de Azevedo falou no Museu de uma «Viagem ao Quênia (Fortaleza de Mombaça)».

A exposição resultou das impressões colhidas durante a viagem que o Dr. Carlos de Azevedo, na companhia do Professor C. Boxer, realizou àquele domínio africano por incumbência da Fundação C. Gulbenkian.

O conferencista referiu-se largamente às obras projectadas e realizadas pelos architectos Portuguezes e italianos na costa africana.

A conferência ilustrada com belas projecções a cores despertou muito interesse.

— Integrada nas realizações que acompanharam a Exposição de Arte Moderna, realizada na Sociedade Nacional de Belas Artes, por iniciativa da Fundação Gulbenkian, o Senhor Bernard Dorival, Conservador do Museu de Arte Moderna, de Paris, proferiu uma conferência, com projecções, subordinada ao título «Aspects Spirituels de la Peinture Française du XVIII Siècle».

Dado o saber e a autoridade do expositor, o seu trabalho revestiu-se do maior interesse.



Fig. 1 — Pieter Snayers
ENTREGA DA CIDADE DE BAGADIZ AO CONDE DE BUQUOY
Escola flamenga — 1582-1667



Fig. 2 — COROA DE IMAGEM
Trabalho português do século XVI



Fig. 4 — COPO
Trabalho português do século XIX



Fig. 3 — CAIXA DE MARFIM
Estilo indo-português — século XVII



Fig. 5

J. B. Oudry
A CAÇA AO VIADO



Fig. 7—Domingos António de Sequeira
Estudos para o quadro que representa D. João VI



Fig. 6—Domingos António de Sequeira
Preparo para a pintura que representa
D. João VI



Fig. 8—CADEIRA DE BRAÇOS
Trabalho francês dos séculos XVIII-XIX

SERVIÇOS TÉCNICOS E ADMINISTRATIVOS

AQUISIÇÕES DE OBRAS DE ARTE

PINTURA

A vendição de uma cidade — Pintura sobre tela; atribuída a Snayers. Comprada no bricabraque. (Fig. 1).

Retrato de D. Maria — Sobrinha do Rei D. João III, de Portugal, mulher de Alexandre Farnésio. Pintura sobre madeira. Comprada no bricabraque. Vid. Estampa no fasc. III - 1956 do «Boletim».

OURIVESARIA

Coroa, de prata dourada, cravejada de pedras finas e esmaltes. Comprada no bricabraque. (Fig. 2).

Copo, de prata branca, lisa. Comprado no bricabraque.

Par de galhetas e bandeja, de prata branca. Compradas no bricabraque.

MINIATURA

Caixa, de tartaruga, para rapé; na tampa uma miniatura com o retrato de D. Miguel circundado de pedras brancas. Comprada no bricabraque.

Cofre de marfim, indo-português. Comprado no bricabraque. (Fig. 3).

VIDROS

Copo, de vidro lapidado, com o retrato de D. Maria Isabel Francisca, filha do Rei D. João VI. Comprado no bricabraque. (Fig. 4).

CERÂMICA

Seis bilros, de barro. Comprados a um particular.

Travessa, de faiança de Estrasburgo. Comprada no bricabraque.

Dois pratos, de faiança de Estrasburgo. Comprados no bricabraque.

TECIDOS

Roda de alva, de renda de Brabante, trabalho de bilros, do século XVIII. Comprada a um particular.

Colcha branca, de linho, bordada a sedas de cor. Comprada a um particular.

MÓVEIS

Arca, de madeira de carvalho. Trabalho português dos fins do século XVI. Comprada no bricabraque.

OFERTAS DE OBRAS DE ARTE

ESCULTURA

Imagem antiga de Buda, lacada. Oferta de S. Ex.^a o Ministro da Holanda em Portugal.

Cabeça de São João Baptista — Escultura de madeira. Oferta do Ex.^{mo} Senhor Rogério Fernandes Mesquita.

PINTURA

Caça ao veado — Pintura sobre tela, por Jean Baptiste Oudry. Oferta do Ex.^{mo} Senhor Dr. José Espírito Santo Silva a S. Ex.^a o Presidente do Conselho, que a mandou entregar ao Museu de Arte Antiga. (Fig. 5).

Estudo para o retrato de D. João VI, por Domingos António de Sequeira. Oferta do Grupo dos Amigos do Museu. (Fig. 6).

Cristo — Pintura sobre papel; por Domingos António de Sequeira. Oferta do Grupo dos Amigos do Museu.

Cristo — Pintura sobre papel; por Domingos António de Sequeira. Oferta do Grupo dos Amigos do Museu.

DESENHO

Estudo de mão — Por Domingos António de Sequeira. Oferta do Ex.^{mo} Senhor Escultor Diogo de Macedo.

Estudo para medalha — Por Domingos António de Sequeira. Oferta do Ex.^{mo} Senhor Escultor Diogo de Macedo.

Sete estudos para o retrato de D. João VI — Por Domingos António de Sequeira. Comprados na Itália pelo Grupo dos Amigos do Museu, e por ele oferecidos ao Museu de Arte Antiga. (Fig 7).

Retrato de senhora — Por Domingos António de Sequeira. Comprado na Itália pelo Grupo dos Amigos do Museu e por ele oferecido ao Museu de Arte Antiga.

Retrato do filho de Domingos António de Sequeira — Pelo pai. Comprado na Itália pelo Grupo dos Amigos do Museu e por ele oferecido ao Museu de Arte Antiga.

GRAVURA

Retrato de Fr. Francisco de São Luís — Oferta do Ex.^{mo} Senhor Escultor Diogo de Macedo.

OURIVESARIA

Medalha comemorativa do V Centenário do Descobrimento da Guiné. Oferta da Agência Geral do Ultramar.

TECIDOS

Uma manga de vestido, de seda bordada, que pertenceu à Rainha D. Maria II. Oferta da Ex.^{ma} Senhora D. Maria das Dores Paizinho.

Um par de sapatos de cetim amarelo, bordados a azul. Oferta da Ex.^{ma} Senhora D. Maria das Dores Paizinho.

AZULEJOS

Grupo de três azulejos, de tipo moldado, esmaltados a branco; decoração imitando brocado. Oferta do Ex.^{mo} Senhor Eng.^o J. M. dos Santos Simões.

Azulejo de fabrico espanhol; século XV. Oferta do Ex.^{mo} Senhor Eng.^o J. M. dos Santos Simões.

Oferta da Ex.^{ma} Senhora D. Arnilda da Cruz Roque Penim Kamenesky:

2 Pinturas, representando *Vistas de Lisboa*.

16 Miniaturas, portuguesas e estrangeiras.

14 Esculturas, de marfim, de madeira e de barro, portuguesas e estrangeiras.

4 Peças de mobiliário, portuguesas e estrangeiras. (Fig. 8).

6 Peças de cerâmica, portuguesas e estrangeiras.

4 Objectos de vidro.

3 Peças diversas.

LEGADOS DE OBRAS DE ARTE

Um espadim — Legado pelo Ex.^{mo} Senhor Alexandre César Barjona de Freitas, Ministro do Reino e Conselheiro de Estado.

INCORPORAÇÃO DE OBRAS DE ARTE PROVENIENTES DE OUTROS ESTABELECIMENTOS

Proveniente da Direcção-Geral da Fazenda Pública — Casa Forte das Necessidades:

22 Peças de Ourivesaria.

4 Obras de metal.

1 caixa de couro com aplicações de ferro.

1 Painei de azulejo, com as armas reais portuguesas.

110 Desenhos.

2 Gravuras.

1 Esmalte.

129 Peças de cerâmica.

216 Objectos de vidro.

CEDÊNCIA DE OBRAS DE ARTE

As entidades e estabelecimentos abaixo indicados foram cedidos, com autorização superior e a título precário, os seguintes objectos:

Fundação da Casa de Bragança:

1 Painei de azulejos, com as armas do Duque de Bragança, D. Jaime.

Ministério da Educação Nacional:

1 Bufete, de pau santo, com três frentes, pés torneados e escudetes de metal.

Paço dos Duques de Bragança (Guimarães):

1 Pintura sobre madeira, representando a *Anunciação*.

4 Arcas forradas de couro, com ferragens.

1 Base grande, de madeira, estilo Renascença.

1 Cadeira, de espaldar alto e assento de couro.

2 Castiçais, de madeira entalhada e pintada.

2 Talhas, de louça verde, com duas asas.

1 Talha, de louça verde, com 4 asas.

2 Talhas, de grês, castanhas.

Museu de Malaca:

1 Contador indo-português, de ébano e teca, com embutidos e ferragens de bronze.

Palácio Nacional de Queluz:

1 Pintura sobre tela representando *O Banho de Vénus*.

1 Pintura sobre tela representando *Paisagem com figuras*.

MOVIMENTO DA BIBLIOTECA

Durante o ano de 1957 deram entrada na Biblioteca do Museu 416 espécies bibliográficas, das quais 153 adquiridas pelo Estado e 263 oferecidas por beneméritas entidades oficiais e particulares do país e do estrangeiro.

INSTITUTO DE RESTAURO

Durante o ano de 1957 a actividade nas oficinas do Instituto de Restauro, anexo ao Museu de Arte Antiga, foi a seguinte:

OFICINA DE RESTAURO DE PINTURA

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

— *O Calvário* — Estilo de Greco.

— *Alegoria*, por Sequeira.

— *2 Paisagens com figuras e animais*, por Breughel.

— *Caçada ao veado*, por J. B. Oudry.

MUSEU REGIONAL DE ÉVORA

— *Cristo descido da Cruz*.

— *O Presépio*.

— *Ressurreição*.

— *A Virgem e o Menino*.

MUSEU DE MACHADO DE CASTRO

— *Cristo descido da Cruz*.

— *Incêndio de Troia*.

MUSEU REGIONAL DE BEJA

— *Martírio de São Bartolomeu*.

MISERICÓRDIA DE LISBOA

— *D. Catarina*.

— *D. João III*.

MISERICÓRDIA DE ESTOMBAR

— *Bandeira da Misericórdia, duas faces*.

TEATRO DE D. MARIA II

— *Retrato da Rainha D. Maria II*.

CONVENTO DE AROUCA

— *Martírio de Santa Úrsula*.

ALCOCHETE — NOSSA SENHORA DO MATO

— *A Natividade*.

— *A Anunciação*.

OFICINA DE RESTAURO DE TÊXTEIS

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

— Tapete persa, do Herat, meados do séc. XVI, n.º de inv.º 47 — Lavagem e consolidação.

— Dois tapetes persas, do Herat, primeira metade do séc. XVII, n.ºs de inv.º 51 e 52 — Lavagem e consolidação.

— Pano de púlpito, de cetim com bordados de aplicação, séc. XVIII, n.º de inv.º 563 — Limpeza a seco e consolidação.

MUSEU REGIONAL DE LAMEGO

— Tapeçaria da *Música* ou dos *Vícios e das Virtudes*, fabrico de Bruxelas, do 1.º terço do séc. XVI — continuação dos trabalhos de consolidação e restauro iniciados no ano anterior.

COLECÇÕES PARTICULARES

— *História de Meleagro e de Atalante*, tapeçaria de Aubusson, séc. XVII-XVIII.

— Estofos de um sofá e cinco cadeiras, fabrico de Aubusson, do séc. XVIII.

— *Cena marítima*, pano bordado a «petit-point», séc. XVIII.

— Seis panos bordados a «petit-point», com decoração floral, do séc. XVIII.

— Pano de veludo bordado a ouro, séc. XVII.

— Teliz de veludo com bordado de aplicação, séc. XVIII.

— Colcha da Índia, de algodão bordada a fio do mesmo material, séc. XVIII.

— Tapete de Arraiolos do séc. XVII.

— Tapete de Arraiolos do séc. XVII.

— Tapete de Arraiolos do séc. XVIII.

INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA

Durante o ano de 1957, no Laboratório do Museu, foram feitas 14 radiografias e 576 diapositivos.

MOVIMENTO DO PESSOAL

António Carlos Pinto Machado, pediu rescisão do contrato de guarda de 1.ª classe em 1 de Agosto de 1957, por ter ido ocupar o lugar de porteiro do Conservatório Nacional.

VISITANTES

Durante o ano registaram-se 45.009 entradas no Museu, conforme consta dos mapas seguintes:

Mês	Entradas pagas	Entradas grátis	Colectivas	Total
Janeiro	432	2.361	230	3.023
Fevereiro	700	2.574	114	3.388
Março	800	2.932	1.074	4.806
Abril	1.340	1.737	875	3.952
Maió	1.360	2.532	1.363	5.260
Junho	1.138	2.109	85	3.332
Julho	1.362	1.853	245	3.460
Agosto	2.100	2.333	—	4.433
Setembro	1.630	2.568	320	4.518
Outubro	1.010	2.230	22	3.262
Novembro	560	2.313	179	3.052
Dezembro	400	1.504	619	2.523
	12.832 (¹)	27.046	5.131	45.009

(¹) Entradas pagas no ano de 1957 — 12.832 a 2\$50 — 32.080\$00

Visitas colectivas (desdobramento do mapa anterior)

Mês	Designação	Quantidade
Janeiro	Faculdade de Letras, de Lisboa	36
	Casa Pia de Lisboa	18
	Escola de António Arroio	45
	Externato «Instituto Moderno»	8
	Externato do Restelo, Lisboa	18
	Centro 75 da Mocidade Portuguesa Feminina ...	75
	Seminário de Almada	30
	Externato «O Lar da Criança»	63
	Colégio Infantil «Beiral»	16
Fevereiro	Externato «Jardim da Infância»	12
	Faculdade de Letras de Lisboa, curso de lingua portuguesa para estrangeiros	15
	Colégio de Santa Doroteia	8

Mês	Designação	Quantidade
Março	Escola Infantil «O Beiral»	19
	Cinema para crianças das escolas	460
	Escola Infantil o «Lar da Criança»	39
	Cinema para amigos do Museu	210
	Liceu Camões	122
	Educadoras da Mocidade Portuguesa Feminina	14
	Colégio de Nossa Senhora da Esperança, do Porto	40
	Escola Industrial de Josefa de Óbidos	70
	Colónia de Férias da Companhia União Fabril	100
	Colégio Luso-Francês, do Porto	42
Abril	Colégio de S. Francisco de Paula, de Sevilha	40
	Jardim Escola João de Deus	22
	Escola Externato Infantil do Restelo	31
	Escola Infantil «O Beiral»	20
	Casa Regional de Ourém	50
	Faculdade de Letras de Lisboa (cadeira Arte Portuguesa)	9
	Escola Artes Decorativas «Soares dos Reis», do Porto	40
	Ateneu Comercial de Lisboa	40
	Congresso médico de radiologistas e electrologistas	263
	Escola Industrial Aurélia de Sousa, do Porto	42
	Escola Comercial Filipa de Vilhena, do Porto	43
	Conferência do Prof. Myron M. Jirmounsky	157
	Excursão do Museu do Louvre, Paris	17
Colégio Tirso de Molina, Espanha	40	
Escola da polícia de Segurança Pública	20	
Maio	Escola Industrial de Josefa de Óbidos	16
	Escola Infantil «O Beiral»	50
	Conferência do Prof. Myron M. Jirmounsky	86
	Colégio Militar	66
	Escola Industrial D. Luísa de Gusmão	200
	Escola Comercial e Industrial, de Faro	37
	Sessão de cinema sobre a Finlândia	244
	Jardim Escola João de Deus	24
	Escola Comercial Ferreira Borges	70
	Federação Portuguesa das Colectividades de Cultura e Recreio	60
	Externato Infantil do Restelo	10
	Lição do Senhor Director	220
	Sessão de cinema sobre a Holanda	167
Lição do Senhor Eng. Santos Simões	10	
Curso de Educadoras da Mocidade P. F.	80	
Ateneu Comercial de Lisboa	37	
Junho	Congresso da União Europeia de Contabilidade	11
	Escola Infantil «O Beiral»	13
Julho	Escola Industrial de Josefa de Óbidos	24
	Externato Frei Luís de Sousa, de Almada	210
	Centro Educativo da C. U. F.	35
Agosto	Curso de Férias da Faculdade de Letras, de Lisboa	40
	Setembro	Grupo de Senhoras da Mocidade Portuguesa Feminina
III Colóquio Luso-Brasileiro (inauguração e concerto)		22

Mês	Designação	Quantidade
Outubro	Congresso de Asmologia	60
Novembro	Escola Educadoras da Infância	60
	Faculdade de Letras de Lisboa (cadeira de História de Arte)	7
	Jardim da Infância «Os Castores»	34
	Aliança francesa	18
	Externato «O Lar da Criança»	21
Dezembro	Escola Académica, de Lisboa	90
	Conferência do Dr. Carlos de Azevedo	70
	Instituto de Odivelas	14
	Escola Infantil «O Beiral»	260
	Sessão de cinema para crianças	132
	Grupo de professores e alunos do Ensino Médio de Espanha	32
		5.131

FREQUÊNCIA DE VISITANTES
DESDE 1937:

Anos	Visitantes	Receita de entradas (¹)	Receitas de publicações	Observações
1937	20.260	5.865\$00		
1938	22.770	5.640\$00	3.375\$00	
1939	35.067	9.150\$00	3.518\$00	Exposição
1940	32.585	12.820\$00	2.600\$00	
1941	18.208	5.380\$00	3.192\$00	Museu em obras
1942	11.871	3.445\$00	4.526\$00	
1943	21.320	5.520\$00	4.079\$00	
1944	23.498	6.685\$00	3.941\$00	Acabou a guerra
1945	32.737	10.020\$00	7.553\$00	
1946	29.253	10.500\$00	5.768\$50	
1947	34.236	14.665\$00	9.626\$00	
1948	46.985	14.050\$00	9.792\$00	Exp. de Rendas Cong. Hist. de Arte
1949	41.318	14.120\$00	9.330\$00	
1950	30.486	14.120\$00	5.925\$00	
1951	29.490	15.060\$00	5.280\$00	
1952	38.333	20.200\$00	9.488\$00	
1953	36.971	20.660\$00	7.926\$00	
1954	40.023	24.435\$00	7.927\$00	
1955	35.897	26.315\$00	8.424\$00	
1956	40.146	29.170\$00	6.984\$00	

(¹) As escolas e outras entidades autorizadas não pagam entradas

VÁRIA

OFERTAS AO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

Embora já mencionadas na secção respectiva do Boletim não queremos deixar de fazer especial referência às seguintes dádivas.

O Senhor Dr. José do Espírito Santo Silva adquiriu na venda da colecção da Baronesa Cassel van Doorn, em Paris, a pintura de João Baptista Oudry — «Caça ao Veado». Tendo-a oferecido a Sua Excelência o Presidente do Conselho, mandou o Senhor Dr. Oliveira Salazar que a pintura fosse confiada à guarda do Museu das Janelas Verdes.

Tendo-se proporcionado a compra, na Itália, de um importante lote de desenhos de Domingos António de Sequeira, entre os quais figuram um esboço a óleo e desenhos preparativos da tela que representa D. João VI, incorporada nas colecções do Museu (Sala Sequeira), o Grupo dos Amigos do Museu prestou-se a efectuar a compra, enriquecendo desta maneira o já valiosíssimo núcleo de desenhos daquele artista.

Após o falecimento do antiquário Eliezer Kamenesky, sua Esposa, a Senhora D. Arnilda da Cruz Roque Penim Kamenesky, ofereceu ao Museu, onde serão brevemente expostas, séries de objectos decorativos, entre os quais se contam miniaturas, esculturas, peças de cerâmica, de vidro e de mobiliário.

ESTÁGIO DE PREPARAÇÃO PARA INGRESSO NOS LUGARES DE CONSERVADORES DOS MUSEUS, DOS PALÁCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS

Foram aprovados para frequentar o estágio estabelecido pelo Decreto 39 116, de 27 de Fevereiro de 1953, os licenciados Flório Teles de Menezes Vasconcelos e Maria Manuela de Almeida Campos Soares de Oliveira.

De 25 de Julho a 7 de Agosto efectuaram exame final, sendo aprovados, os licenciados António Manuel Gonçalves e Maria Helena Maia e Melo.

A tese do primeiro versou: «A origem do Museu Nacional de Belas Artes», tendo a exposição tido por assunto «Uma sala 1900».

A tese da segunda versou: «Subsídios para a organização do Museu de Arte Moderna em Portugal», tendo a exposição tido por motivo «O projecto para a exposição da reconstituição de uma época».

CENTRO DE ESTUDOS DE ARTE E MUSEOLOGIA DO INSTITUTO DE ALTA CULTURA

No ano de 1957 continuou a actividade do Centro, sendo bolseiros a pintora D. Madalena Cabral, António Rodrigues da Luz Correia, a licenciada Belarmina Ribeiro Ferreira e os licenciados Manuel Pedro de Oliveira Rio de Carvalho e Armando Vieira Santos.

Além dos assuntos da sua especialidade que os bolseiros estão a efectuar, o Centro interessou-se principalmente por três iniciativas a saber:

- 1.º — O Cinema Educativo para Adultos e Escolares;
- 2.º — O Arquivo Museológico;
- 3.º — O inventário Fotográfico do Museu.

A estes assuntos, a seguir se farão referências.

ARQUIVO

O Museu de Arte Antiga possui hoje importantes arquivos fotográficos de obras de arte, especialmente daquelas que no estabelecimento se guardam; de radiografias; de fotografias à luz razeante, à luz infra-vermelho e ultravioleta.

Possui também um valioso arquivo de diapositivos de várias dimensões, especialmente 9×12 , 6×6 e Laica.

Está em organização e a cargo da Senhora D. Belarmina Ribeiro um arquivo museográfico, onde se guardam aspectos de museus nacionais e estrangeiros, seus variados serviços e actividades, bem como sistemas de iluminação, ventilação, aquecimento, laboratórios e oficinas, etc.

Este arquivo consta actualmente de cerca de 4.000 fotografias que se referem aos museus das seguintes cidades e vilas:

Portugal: Alcobaça, Aveiro, Beja, Bragança, Caldas da Rainha, Caramulo, Cascais, Castelo Branco, Coimbra, Évora, Faro, Figueira da Foz, Funchal, Guimarães, Ilhavo, Lagos, Leiria, Lisboa, Luanda, Porto, Setúbal, Torre de Palma, Vila Viçosa, Viseu.

Espanha: Barcelona, Cadiz, Huelva, Leão, Madrid, Pontevedra, Segóvia, Sevilha, Sória, Valência, Valladolid.

Itália: Ancona, Aquila, Aquileia, Arezzo, Asciano, Bassano, Bolonha, Bréscia, Capua, Cento, Cortona, Faenza, Feltré, Ferrara, Florença, Forlì, Genova, S. Geminiano, Lucca, Mantua, Marzabotto, Mattera, Milão, Modena, Nápoles, Ostia, Paestum, Palermo, Parma, Pavia, Pisa, Pádua, Pompeia, Ravenna, Reggio-Calabria, Roma, Sassari, Siena, Siracura, Sorrento, Treviso, Urbino, Taranto, Turin, Vaticano, Veneza, Vercelli, Verona, Vicenza.

França: Albi, Amiens, Angers, Arles, Bordéus, Dijon, Chantilly, Havre, Lion, Paris, S. Tropez.

Alemanha: Aschaffenburg, Bautzen, Berlin, Bonn, Brunsich, Colonia, Dresden, Essen, Frankfurt, Flensburg, Hamburgo, Karlsruhe, Kassel, Lubeck, Munique, Nuremberg, Weimar.

Inglaterra: Belfort, Cambridge, Londres, New-Castle, Southampton.

Suíça: Basileia, Genebra, Zurique, Chaffhausen.

Bélgica: Antuérpia, Bruges, Bruxelas, Mariemont.

Austria: Viena.

Dinamarca: Arhus, Copenhague, Kolding.

Hungria: Budapest.

Jugoslávia: Belgrado, Zagreb.

Checoslováquia: Brno, Opayo, Martin.

Polónia: Lodz, Bytom.

Rússia: Moscovo.

Grécia: Creta, Atenas.

Finlândia: Helsinquia.

Holanda: Haia, Leyde, Amsterdão, Gravenhague, Haarlem, Otterlo, Roterdão.

Suécia: Estocolmo, Gutemburgo.

Noruega: Bergen, Drammen, Oslo, Hamar, Trondheim.

Turquia: Istambul.

Israel: Jerusalém.

Japão: Tóquio, Kioto.

Egypto: Cairo.

União Sul Africana: Joanesburgo.

Brasil: Rio de Janeiro, S. Paulo, Salvador.

Argentina: Santa Fé.

Canadá: Quebec, Toronto.

Estados Unidos da América: Boston, Brooklyn, Charlotte, Cincinnati, Filadélfia, Kansas City, Washington, New York, Worcester, Seattle, Ohio, Toledo, Richmond.

Tripolitania: Tripoli.

Indochina: Saigão.

INVENTÁRIO FOTOGRÁFICO DO MUSEU

Tem-se executado com um ritmo bastante regular esta importante iniciativa do nosso Museu.

Já neste momento temos completamente fotografadas as seguintes secções: Pintura, Miniatura, Ourivesaria, Joalheria, estando a ultimar-se as secções de Têxteis, Vidros, Toreutica e Escultura.

Em 1958 vai proceder-se à inventariação fotográfica da secção de Cerâmica. Este serviço, realizado com uma dotação especial dada por Sua Excelência o Ministro das Finanças (5474 clichés feitos por esta verba) e com o patrocínio do Instituto de Alta Cultura, está a cargo da funcionária D. Maria Leontina Rosa Gomes.

REMODELAÇÃO DE SALAS NAS GALERIAS DO MUSEU

No ano de 1957 abriu-se uma pequena sala com um mostruário de pratos hispano-mouriscos, provenientes do espólio que veio do tesouro do Palácio das Necessidades e bem assim as cerâmicas de Kasan e de Sultanabad, estudadas pela Senhora Godard no último número deste Boletim e ainda com as majólicas italianas a que se refere o artigo inserto neste número, devido à pena do Eng.º João dos Santos Simões.

No ano de 1955 a Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais mandou proceder à modificação da clarabóia

da sala onde se guardam os Painéis de São Vicente, resultando desse empreendimento uma magnífica luz zenital.

Em 1957 a mesma Direcção-Geral mandou executar, a partir de 15 de Julho, obra idêntica nos telhados e esteiras de vidro dos torreões das salas voltadas para o Jardim 9 de Abril (SW e NW) e que abrigam pinturas da escola portuguesa do séc. XVI.

Depois destas obras todas as salas do andar nobre do edifício do Museu estão dotadas de excelente luz zenital.

VISITAS EXPLICADAS

No decorrer do ano o pessoal superior acompanhou várias pessoas e colectividades interessadas no esclarecimento das obras que se expõem no Museu.

O Conservador Abel de Moura dirigiu e explicou 4 visitas a alunos de vários anos do Colégio Militar.

Durante os meses de Abril a Junho realizaram-se várias sessões para os Monitores de Cursos de Férias da União Fabril, que foram dirigidas pelo Director do Museu e pelo Eng.º Santos Simões.

Com a mesma finalidade teve lugar uma lição do Dr. João Couto às Professoras dos Jardins Escolas João de Deus.

CINEMA EDUCATIVO E VISITAS GUIADAS PARA CRIANÇAS

Da mesma forma que nos anos anteriores o Museu manteve trabalhos de extensão escolar, com visitas periódicas guiadas e sessões de cinema infantil destinadas às escolas inscritas nesta actividade. Este serviço é orientado pela Sr. D. Madalena Cabral.

Escolas que frequentaram o serviço: Beiral, Lar da Criança, Jardim Escola João de Deus, Jardim de Infância, Externato do Restelo, Colégio das Oblatas, Castores, Escola Primária Oficial N.º 18.

CINEMA INFANTIL

Fomos este ano obrigados a desdobrar as sessões de cinema infantil, dado o número crescente de escolas que as pretendem frequentar:

20 de Fevereiro — 100 crianças.

Programa: «Winnipeg canta»; «Quatro estações»; «A viagem de Badabou».

Projecção de diapositivos coloridos da visita feita à Exposição de Artes Plásticas, organizada pela Fundação Gulbenkian.

21 de Fevereiro — 150 crianças.

Programa: repetição do anterior.

22 de Fevereiro — 90 crianças.

Programa: repetição do anterior.

1 de Maio — 70 crianças.

Programa: «Luta pela vida na lagoa»; «A prata através dos séculos»; «Como nasce o teatro dos fantoches»; «A criança no mundo dos desportos».

2 de Maio — 110 crianças.

Programa: repetição do anterior.

3 de Maio — 180 crianças

Programa: repetição do anterior.

19 de Junho — 80 crianças.

Programa: «A história dos transportes»; «Coral»; «A cigana e a formiga».

20 de Junho — 100 crianças.

Programa: repetição do anterior.

21 de Junho — 10 crianças.

Programa: repetição do anterior.

VISITAS INFANTIS AO MUSEU

Procuramos seguir a mesma orientação dos anos anteriores, guiando discretamente as visitas de forma a que as crianças mantenham sempre a sua atenção e curiosidade despertadas para tudo quanto pessoalmente têm a *descobrir* dentro do Museu. Como é natural, a experiência que tem já sido realizada vai-nos ajudando no contacto com as crianças, e cada vez mais nos ensina a fazer uma revisão diária da nossa atitude anterior.

VISITAS REALIZADAS

Beiral — 18 visitas.

Lar da Criança — 5 visitas.

Colégio das Oblatas — 16 visitas.

Jardim Escola João de Deus — 14 visitas.

Jardim de Infância — 2 visitas.

Castores — 2 visitas.

ESCOLAS DE EDUCADORES

Este ano ainda tivemos algumas visitas destas escolas, interessadas em dar às suas alunas, futuras responsáveis pela educação artística infantil, um conhecimento das obras de arte.

Instituto de Educação Infantil — 2 visitas.

Escola de Educadoras de Infância — 2 visitas.

CURSO DE HISTÓRIA DE ARTE

Para a Obra das Mães da Educação Nacional e para o Centro Universitário da Mocidade Portuguesa Feminina, o Doutor J. A. Ferreira de Almeida realizou no Museu uma série de lições que foram frequentadas por 100 alunas.

Esta iniciativa, bem como a frequência ao Museu, cujo número de visitantes aumenta de ano para ano, e o Curso de iniciação artística infantil, prova, ao contrário do que afirmam certos museólogos amadores, que o Museu não descursa a sua propaganda e a sua função cultural.

REUNIÕES MUSICAIS

No dia 30 de Março o Senhor Professor Artur Santos realizou na Sala de Conferências do Museu uma sessão de discos impressionados com música do folclore açoreano.

A audição resultou de um longo trabalho de colheita e estudo das obras realizadas por aquele Professor e sua esposa, nas Ilhas do Arquipélago.

Assistiram, além de outras pessoas, Suas Excelências os Ministros dos Negócios Estrangeiros e da Educação Nacional.

Noutra sala foi organizada uma pequena exposição de fotografias referentes a temas musicais, colhidas do arquivo do Senhor Professor Artur Santos.

SESSÕES CINEMATOGRAFICAS SOBRE ARTE

No seguimento desta actividade do Museu, realizaram-se as seguintes sessões com filmes de arte:

«Arte na Dinamarca», a 24 de Janeiro; comentário pelo Ex.^{mo} Senhor J. F. Aranda.

«Arte na América», em 18 de Março; comentada pela Ex.^{ma} Senhora D. Grace Álvares-Cabral «Acting Cultural Affairs Officer», da Embaixada dos Estados Unidos da América.

«O que há a ver na Finlândia», em 7 de Maio; comentário pelo Ex.^{mo} Senhor Júlio Navarro Cabral, Presidente do Grupo dos Amigos da Finlândia. Durante a sessão ouviu-se música gravada de Sibelius.

«Arte Holandesa», em 21 de Maio; comentário pelo Ex.^{mo} Senhor José Júlio Andrade dos Santos.

Os programas destas sessões foram organizados com filmes cedidos pelas seguintes entidades: Legação da Dinamarca, Embaixada da América e Embaixada da Holanda.

Nos intervalos foram inauguradas, na Galeria de Exposições Temporárias do Museu, os certames a que noutro local deste Boletim se faz referência.

SESSÕES DE ESTUDO DOS CONSERVADORES

Durante o ano de 1957 realizaram-se 31 sessões de estudo dos conservadores, às quais é uso assistirem, não só os funcionários superiores do Museu, como os conservadores dos Museus do Estado e das autarquias locais de Lisboa e da provincia quando coincide a sua estadia com os dias das sessões, que são às terças-feiras

De todas as sessões se lavram actas das quais constam os assuntos debatidos, actas que ficam arquivadas na Biblioteca do Museu.

Muitas vezes os Senhores conservadores e assistentes apresentaram trabalhos originais que, se possível, virão a ser ulteriormente publicados. Assim sucedeu, por exemplo, com o problema dos Painéis de São Vicente de Fora (Belard da Fonseca, João Couto, Adriano de Gusmão e António Manuel Gonçalves); Solares Portugueses (Carlos de Azevedo); Arranjo do Palácio Nacional da Ajuda (Cayola Zagalo); Organização do Serviço do Património Nacional e dos Museus Brasileiros (Mário Barata); A Ficha Internacional do Inventário Geral dos Têxteis (Maria José de Mendonça); Azulejaria Nacional e Estrangeira (João dos Santos Simões); Os couros na Arte Decorativa Portuguesa (Maria Raquel Vicente da Silva); Problemas de Arte e Museologia

no Porto (Maria Clementina Quaresma); Frescos em Igrejas Portuguesas (Abel de Moura).

Foram também largamente debatidos problemas do restauro de quadros, particularmente do Retrato da Rainha D. Catarina, atribuído a Cristóvão Lopes, do Museu de Lisboa e da pintura que representa a Entrega dos Estatutos da Ordem franciscana a Santa Clara, da Madre de Deus. (Os problemas foram apresentados pelo Dr. João Couto).

Apreciou-se o esquema do arranjo da «Exposição dos Museus de Lisboa» (iniciativa da Conservadora D. Maria José de Mendonça) a realizar nas Janelas Vedes e debateu-se largamente o arranjo da Igreja da Madre de Deus, anexo do Museu Nacional de Arte Antiga.

A assembleia ocupou-se em muitas sessões dos gravíssimos problemas relacionados com a cedência temporária das obras de arte, pertencentes aos estabelecimentos do Estado, destinadas a figurar em certames no país e no estrangeiro.

COLÓQUIOS SOBRE TEMAS DE ARTE

Durante o mês de Setembro teve lugar em Lisboa, sob o patrocínio do Instituto de Alta Cultura e da Junta de Investigações do Ultramar o III Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros.

Durante ele se realizaram as exposições a que noutro lugar fazemos referência e nas quais colaborou o pessoal superior do Museu Nacional de Arte Antiga.

O Dr. João Couto, Director do Museu, apresentou ao Colóquio comunicação intitulada «Para um Inventário das Artes Decorativas no Brasil» que oportunamente será publicada.

Durante os meses de Outubro a Dezembro pareceu conveniente promover entre os Conservadores dos Museus e algumas pessoas interessadas uma discussão sobre as teses apresentadas pelo Ex.^{mo} Senhor Dr. António Belard da Fonseca no seu recente livro «Mistério dos Painéis».

Nos trabalhos tomaram parte, além do Director do Museu, que presidiu, os Ex.^{mos} Senhores José de Bragança, Dr. Adriano de Gusmão, Eng.º João dos Santos Simões, Dr.º Iralva Moita e Dr. António Belard da Fonseca.

As intervenções destes Senhores estão escritas e arquivadas na Biblioteca do Museu.

DEFESA DO PATRIMÓNIO ARTÍSTICO

No ano de 1957 continuaram os trabalhos desta Comissão, especialmente do ficheiro dos objectos (3 escalões) dos Museus e Palácios Nacionais.

NECROLOGIA

No decorrer do ano de 1957 temos a assinalar o falecimento do Prof. Paulo Fierens, insigne Director dos Museus Reais de Bruxelas.

O Professor Fierens tomou parte activa em Congressos Internacionais de Arte, realizados em Lisboa, e foi notável a sua actuação na 5.ª Reunião do ICOM, para o restauro das pinturas, que teve lugar em Lisboa de 27 a 31 de Outubro de 1952. (Vide Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga, Vol. II, n.º 3).

Ocorreu também a morte do Dr. Abel de Lacerda, Director do Museu do Carmulo, que prestou relevantes serviços à arte nacional. Não serão esquecidos os contactos permanentes e amigos que o Dr. Abel de Lacerda mantinha com o Museu de Lisboa.

AMIGOS DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA, DE LISBOA

RELATÓRIO DO CONSELHO DIRECTOR

ANO DE 1957

Ex.^{mas} Consócios:

Temos a honra de apresentar à apreciação de V. Ex.^{as} o relatório e contas da Gerência do Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga, relativamente ao ano de 1957.

Assim como no ano anterior, verificou-se no decorrer de 1957 a inscrição de novos sócios, o que significa crescente interesse do público pela nossa colectividade. Foram admitidos 47 novos sócios e eliminados 25, e assim o número total que era de 538 passou para 718.

Há a lamentar o desaparecimento de alguns consócios, entre os quais o Sr. Pedro Joyce Diniz.

Registou-se neste ano de actividade o 20.º aniversário do falecimento do saudoso Director deste Museu Dr. José de Figueiredo, fundador do nosso Grupo.

A receita e a despesa constam dos mapas juntos.

Em conclusão, temos a honra de propor a V. Ex.ª:

- 1.º — Que seja aprovado um voto de sentimento pelos consócios falecidos durante o ano de 1957.
- 2.º — Que sejam aprovados o balanço e contas relativas ao referido ano.
- 3.º — Que seja aprovado um voto de agradecimento ao Senhor Director do Museu por todas as atenções e facilidades dispensadas ao Grupo.

Lisboa, 31 de Março de 1958.

O CONSELHO DIRECTOR

MOVIMENTO DE SÓCIOS DURANTE O ANO DE 1957:

Existiam em 1 de Janeiro de 1957:

Sócios de Honra	8	
Sócios doadores	13	
Sócios titulares	665	686

Entraram durante o ano:

Sócios titulares	47	733
------------------------	----	-----

Sócios eliminados durante o ano:

Por falecimento	5	
Por desistência	7	
Por falta de pagamento	13	25

Transitaram para 1958 708

RECEITAS	DEBITOS	RECEITAS	DEBITOS
<p>RECEITAS</p> <p>RECEITAS DE SERVIÇOS</p> <p>RECEITAS DE CONTRIBUIÇÕES</p> <p>RECEITAS DE DOAÇÕES</p> <p>RECEITAS DE CAPITAL</p> <p>RECEITAS DE RESERVA</p> <p>RECEITAS DE OUTROS</p>	<p>DEBITOS</p> <p>DEBITOS DE SERVIÇOS</p> <p>DEBITOS DE CONTRIBUIÇÕES</p> <p>DEBITOS DE DOAÇÕES</p> <p>DEBITOS DE CAPITAL</p> <p>DEBITOS DE RESERVA</p> <p>DEBITOS DE OUTROS</p>	<p>RECEITAS</p> <p>RECEITAS DE SERVIÇOS</p> <p>RECEITAS DE CONTRIBUIÇÕES</p> <p>RECEITAS DE DOAÇÕES</p> <p>RECEITAS DE CAPITAL</p> <p>RECEITAS DE RESERVA</p> <p>RECEITAS DE OUTROS</p>	<p>DEBITOS</p> <p>DEBITOS DE SERVIÇOS</p> <p>DEBITOS DE CONTRIBUIÇÕES</p> <p>DEBITOS DE DOAÇÕES</p> <p>DEBITOS DE CAPITAL</p> <p>DEBITOS DE RESERVA</p> <p>DEBITOS DE OUTROS</p>

MOVIMENTO DE CAIXA

RECEITAS	DEBITOS	RECEITAS	DEBITOS
<p>RECEITAS</p> <p>RECEITAS DE SERVIÇOS</p> <p>RECEITAS DE CONTRIBUIÇÕES</p> <p>RECEITAS DE DOAÇÕES</p> <p>RECEITAS DE CAPITAL</p> <p>RECEITAS DE RESERVA</p> <p>RECEITAS DE OUTROS</p>	<p>DEBITOS</p> <p>DEBITOS DE SERVIÇOS</p> <p>DEBITOS DE CONTRIBUIÇÕES</p> <p>DEBITOS DE DOAÇÕES</p> <p>DEBITOS DE CAPITAL</p> <p>DEBITOS DE RESERVA</p> <p>DEBITOS DE OUTROS</p>	<p>RECEITAS</p> <p>RECEITAS DE SERVIÇOS</p> <p>RECEITAS DE CONTRIBUIÇÕES</p> <p>RECEITAS DE DOAÇÕES</p> <p>RECEITAS DE CAPITAL</p> <p>RECEITAS DE RESERVA</p> <p>RECEITAS DE OUTROS</p>	<p>DEBITOS</p> <p>DEBITOS DE SERVIÇOS</p> <p>DEBITOS DE CONTRIBUIÇÕES</p> <p>DEBITOS DE DOAÇÕES</p> <p>DEBITOS DE CAPITAL</p> <p>DEBITOS DE RESERVA</p> <p>DEBITOS DE OUTROS</p>



RESUMO DO CAIXA — 1957

<i>Saldo do ano anterior</i>	105\$80	
a ANUIDADES		de DESPESAS GERAIS
Cobrança de 1957	32.737\$00	Despesas diversas
		Ordenado do escriturário
		Comissão de cobrança
		15.982\$40
a PUBLICAÇÕES		de DONATIVOS AO MUSEU
Venda de:		<i>Livros para a Biblioteca:</i>
463 ex. Obras escolhidas do Museu Nac. de Arte Antiga	11.112\$00	1 — Marques de Collections de Desins e Estampes
1 > Alonso Sanches Coelho	8\$00	1 — Idem — Supplement de Lugt
8 > Baixelas Germain	128\$00	2.500\$00
3 > Domingos António Sequeira	36\$00	Um lote de desenhos de Domingos António Sequeira, comprados ao diplomata italiano Sr. Eurico Gallupi
3 > Políptico da Madre de Deus	24\$00	25.000\$00
1 > Reintegração dos primitivos	4\$00	Complemento de uma Factura de livros comprados a «Plaisir de France», em 1956
7 > Catálogos da Exposição de Sevilha	28\$00	170\$20
59 Fotografias diversas	610\$00	Pagamento à Editora Gráfica Portuguesa, Lda., de 5.000 ex. de «dépliants», a duas cores com uma quadricromia para propaganda do Museu
4 Carvões de Sequeira	56\$00	12.616\$60
106 Postais fotográficos	169\$60	Para pagamento de serviços extraordinários ao pessoal menor do Museu
922 Postais ocogravura	737\$60	2.150\$00
3156 Postais heleogravura	3.787\$20	42.436\$80
4 Boletins	80\$00	de CAIXA ECONÓMICA
		Nosso depósito
		15.000\$00
a CAIXA ECONÓMICA PORTUGUESA		de CAIXA
Nosso levantamento	25.000\$00	Dinheiro em caixa que passa para 1958
	74.623\$20	1.204\$00
		74.623\$20

Lisboa, 31 de Dezembro de 1957.

O TESOUREIRO
António Manuel Gonçalves

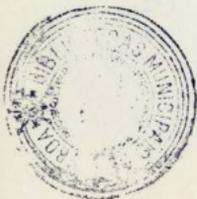
BALANÇO DE 1957

ACTIVO		PASSIVO
ANUIDADES		VALOR SOCIAL
Quotas em carteira	675\$00	Referente ao ano de 1956
		Diferença para menos
CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS		96.370\$84
Saldo desta conta	31.602\$30	17.950\$61
MÓVEIS E UTENSÍLIOS		
Seu valor	286\$50	
MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA		
Nosso empréstimo para fundo de maneo	4.000\$00	
PUBLICAÇÕES DIVERSAS		
Existência de publicações e postais	40.652\$43	
CAIXA		
Existência em dinheiro	1.204\$00	
Esc.	78.420\$23	78.420\$23

Lisboa, 31 de Dezembro de 1957.

O Escripturário
Herculano da Fonseca

O Presidente do Conselho Director
Duque de Palmela



Existência de publicações em 31 de Dezembro de 1957

625 ex.	Obras escolhidas	9.062\$50
96 »	Im-Memorium Luís Fernandes	1.056\$00
54 »	Painéis Quinhentistas da Graciosa	333\$18
17 »	Homenagem ao Dr. José de Figueiredo	195\$40
63 »	Dr. José de Figueiredo (Discurso do Dr. Alfredo da Cunha)	151\$20
48 »	Domingos António Sequeira	176\$40
259 »	Político da Madre de Deus	572\$39
106 »	Baixela Germain	762\$14
173 »	Alonso Sanches Coelho	370\$22
343 »	Reintegração dos Primitivos Portugueses	576\$24
281 »	Catálogo Guia de Algumas Obras de Arte	786\$80
688 »	Fotografias diversas	5.504\$00
36 »	Carvões de Sequeira	450\$00
19.128 »	Postais ocogravura	2.913\$20
578 »	Postais fotográficos	605\$16
27.515 »	Postais helegravura	13.757\$50
	Livro de Horas D. Manuel I em preparação	3.380\$10
		Esc. 40.652\$43



ÍNDICE DOS ASSUNTOS

O Tríptico da Deposição da Cruz, Proveniente da Ilha da Madeira, por João Couto, Fasc. I, pág. 1.

Remarques sur le Polyptique dit de Saint Vincent au Musée de Lisbonne, por E. Lambert, Fasc. I, pág. 4.

A propósito do Tríptico de Santa Auta, por Luís de Matos, Fasc. I, pág. 10.

Identificação duma miniatura do setecentos, por Ayres de Carvalho, Fasc., I, pág. 17.

Catálogo da obra documentada de Joaquim Machado de Castro e da sua oficina no Museu de Arte Antiga, por Maria José de Mendonça, Fasc. I, pág. 22.

Da arte da joalheria em Portugal. Os anéis na joalheria portuguesa. Subsídios para um estudo, por Maria Teresa de Andrade e Sousa, Fasc. I, pág. 30.

Bordados indo-portugueses. Novas aquisições do Museu de Lisboa por Maria José de Mendonça, Fasc. I, pág. 34.

O Museu Nacional de Arte Antiga, seu alargamento e acção cultural, por João Couto, Fasc. II, pág. 57.

A oficina de beneficiamento de tapeçarias do Instituto de Restauro de Lisboa, por Maria José de Mendonça, Fasc. II, pág. 65.

Quatro tábuas quatrocentistas examinadas no Laboratório do Museu, por Abel de Moura, Fasc. II, pág. 69.

O Pintor Cirilo Volkmar Machado (1748-1823). (Mafra e os desenhos do Museu de Arte Antiga). Notas inéditas sobre alguns artistas da Escola de Escultura de Mafra, por Ayres de Carvalho, Fasc. II, pág. 71.

A pintura representada no Museu das Janelas Verdes e o critério da sua apresentação na Galeria. I — A Escola Portuguesa, por João Couto, Fasc. III, pág. 1.

The S. Quintino Master, por Martin S. Sória, Fasc. III, pág. 22.

De quelques objets appartenant au Musée d'Art Ancien, por Y. A. Godard, Fasc. III, pág. 28.

Iluminação dos Museus. Iluminação no Museu Nacional de Arte Antiga, por António Manuel Gonçalves, Fasc. III, pág. 32.

A pintura representada no Museu das Janelas Verdes e o critério da sua apresentação na galeria. II - As Escolas Estrangeiras, por João Couto, Fasc. IV, pág. 1

Le rôle de l'atelier et des collaborateurs dans l'oeuvre de Léonard de Vinci, por Myron Malkiel Jirmounsky, Fasc. IV, pág. 11.

Subsídios para um estudo sobre o tríptico «Tentações de Santo António» do Museu de Lisboa, por Armando Vieira Santos, Fasc. IV, pág. 19.

Sobre a «Porcelana dos Médicis» do Museu, por Santos Simões, Fasc. IV, pág. 25.

Majólicas Italianas no Museu de Arte Antiga, por Santos Simões, Fasc. IV, pág. 27.

Exposições, Fasc. I, pág. 40; Fasc. II, pág. 87; Fasc. III, pág. 45; Fasc. IV, pág. 33.

Conferências e Palestras, Fasc. I, pág. 42; Fasc. II, pág. 90; Fasc. III, pág. 49; Fasc. IV, pág. 35.

Serviços Técnicos e Administrativos, Fasc. I, pág. 46; Fasc. II, pág. 93; Fasc. III, pág. 51; Fasc. IV, pág. 37.

Vária, Fasc. I, pág. 50; Fasc. II, pág. 103; Fasc. III, pág. 56; Fasc. IV, pág. 43.

INDICE DAS ESTAMPAS

Tríptico da Deposição da Cruz — Oficina de Bruges. Sécs. XV-XVI, Fasc. I.

Retábulo da Veneração de São Vicente. Pormenor do Evangelho. Painel do Infante, Fasc. I, págs. 8-9.

Retábulo da Veneração de São Vicente. Pormenor do livro. Painel da Relíquia, Fasc. I, págs. 8-9.

Retábulo de Santa Auta. Partida de Colónia das relíquias de Santa Auta, Fasc. I, págs. 16-17.

Retábulo de Santa Auta. Chegada a Lisboa das relíquias de Santa Auta, Fasc. I, págs. 16-17.

Retrato de António Mangin. Miniatura, Fasc. I, págs. 16-17.

Caixa da miniatura. Face exterior da tampa, Fasc. I, págs. 16-17.

Caixa da miniatura. Face interior da tampa, Fasc. I, págs. 16-17.

Caixa da miniatura. Face exterior do fundo, Fasc. I, págs. 16-17.

A generosidade régia erguendo das ruínas a cidade de Lisboa — Joaquim Machado de Castro, Fasc. I, págs. 24-25.

Diana entre duas ninfas — Oficina de Machado de Castro, Fasc. I, págs. 24-25.

Túmulo do Bispo D. Gonçalo Pereira — Mestre Pero e Tello Garcia. Braga, Sé, Fasc. I, págs. 32-33.

Retrato de D. Catarina — Cristóvão Lopes. Séc. XVI. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, Fasc. I, págs. 32-33.

Adoração dos Magos — Mestre do Retábulo de Setúbal. Séc. XVI. Setúbal, Museu da Misericórdia, Fasc. I, págs. 32-33.

Retrato da Princesa Santa Joana. Escola Portuguesa. Séc. XV. Aveiro, Museu Regional, Fasc. I, págs. 32-33.

Anel abacial. Séc. XIII (?). Proveniente do Convento de Cristo, de Tomar, Fasc. I, págs. 32-33.

Anel de ouro com esmaltes e uma pequena rosácea. Séc. XVI (?). Proveniente dos extintos conventos, Fasc. I, págs. 32-33.

S. Pedro. Escola Portuguesa. Séc. XV. Oliveira do Conde, Igreja Matriz, Fasc. I, págs. 32-33.

Colcha bordada. Trabalho indo-português do 1.º terço do século XVII, Fasc. I, págs. 34-35.

Guarda-porta. Trabalho indo-português do século XVII, Fasc. I, págs. 34-35.

Exposição das obras de arte do Museu de Sigmaringen. Aspecto de uma sala, Fasc. I, págs. 44-45.

Vista de Macau. Painel de laca datado de 1746, Fasc. I, págs. 44-45.

Prato. Faiança portuguesa do século XVII, Fasc. I, págs. 44-45.

Prato. Faiança portuguesa do século XVII, Fasc. I, págs. 44-45.

O Museu Nacional de Arte Antiga visto do ar, Fasc. II, págs. 60-61.

Ficha do Inventário Fotográfico do Museu, Fasc. II, págs. 60-61.

Crianças das escolas primárias, de Lisboa, assistindo a visitas e sessões de cinema, no Museu, Fasc. II, págs. 64-65.

Aspecto da oficina de beneficiação de tapeçarias no Instituto de Restauro de Lisboa, Fasc. II, págs. 64-65.

Recinto para lavagem de tapeçarias no Museu de Arte Antiga, Fasc. II, págs. 64-65.

Tábua que representa S. Pedro, mostrando as sondagens que revelam a pintura do século XV, Fasc. II, págs. 70-71.

Radiografia da cabeça de S. Pedro, Fasc. II, págs. 70-71.

Tábua que representa S. João (pés e fundo de paisagem), Fasc. II, págs. 70-71.

Radiografia do corpo de S. João Baptista, Fasc. II, págs. 70-71.

Santo Agostinho, Fasc. II, págs. 70-71.

S. Vicente, Fasc. II, págs. 70-71.

Tecto do Oratório de S. José, Fasc. II, págs. 70-71.

Conjunto do Oratório de N.ª S.ª do Livramento, Fasc. II, págs. 70-71.

Sala das Audiências, Fasc. II, págs. 70-71.

Estudo para as «Virtudes», no tecto do Oratório de N.ª S.ª do Livramento, Fasc. II, págs. 80-81.

- Estudo para o tecto do Oratório de N.ª S.ª do Livramento*, Fasc. II, págs. 80-81.
- Estudo para o tecto da Sala dos Destinos*, Fasc. II, págs. 80-81.
- Estudo para o tecto da Sala dos Destinos*, Fasc. II, págs. 80-81.
- Tecto da Sala das Descobertas*, Fasc. II, págs. 80-81.
- Pormenor da decoração ornamental da Sala das Descobertas*, Fasc. II, págs. 80-81.
- Estudos para a decoração da Sala das Descobertas*, Fasc. II, págs. 86-87.
- Aspecto da exposição «A Virgem na Arte Portuguesa»*, Fasc. II, págs. 86-87.
- Aspectos da exposição «Portugal na Índia, na China e no Japão»*. Fasc. II, págs. 86-87.
- Aspecto da exposição «Estudos sobre um tema de pintura»*, Fasc. II, págs. 86-87.
- Aspecto da Sala Machado de Castro*, Fasc. II, págs. 92-93.
- Credência de talha dourada*. Trabalho português do séc. XVIII, Fasc. II, págs. 92-93.
- Arcas*. Trabalho português do séc. XVI, Fasc. II, págs. 94-95.
- São Miguel*. Escultura de madeira, do séc. XV, Fasc. II, págs. 94-95.
- Domíngos António de Sequeira*. Retrato da mulher e do cunhado do artista, Fasc. II, págs. 94-95.
- Pendente*. Trabalho do séc. XVI, Fasc. II, págs. 94-95.
- Pia de água benta*. Trabalho italiano do séc. XVII, Fasc. II, págs. 94-95.
- A Virgem com o Menino*. Trabalho português do séc. XVI, Fasc. II, págs. 94-95.
- Insígnia da Ordem de Cristo*. Trabalho português do séc. XVIII, Fasc. II, págs. 94-95.
- Par de estribos*. Trabalho japonês do séc. XVI, Fasc. II, págs. 94-95.
- Renda de Alençon (pormenor)*. Trabalho francês dos meados do séc. XVIII, Fasc. II, págs. 94-95.
- Retrato de D. Maria, sobrinha do Rei D. João III, de Portugal*, Fasc. III.
- Salas da pintura portuguesa no Edifício Novo, do Museu* Fasc. III, págs. 8-9.
- O Julgamento das Almas*. Escola portuguesa do século XVI, Fasc. III, págs. 8-9.
- Mestre de S. Quintino. Ressurreição de Cristo*, Fasc. III, págs. 24-25.
- Mestre de S. Quintino. Apóstolos*, Fasc. III, págs. 24-25.
- Mestre de S. Quintino. Apóstolos*, Fasc. III, págs. 24-25.
- Mestre de S. Quintino. Enterro de Cristo*, Fasc. III, págs. 24-25.
- Mestre de S. Quintino. Cristo aparecendo à Virgem*, Fasc. III, págs. 24-25.

- Mestre de S. Quintino. Calvário*, Fasc. III, págs. 24-25.
- Mestre de S. Quintino. Queda de Simão Mago*, Fasc. III, págs. 24-25.
- Mestre de S. Quintino. Sigla*, Fasc. III, págs. 24-25.
- Mestre de S. Quintino. Oração de S. Joaquim e de Santa Ana*, Fasc. III, págs. 24-25.
- Gregório Lopes. Nascimento da Virgem*, Fasc. III, págs. 24-25.
- Mestre de S. Quintino. Pregação de S. João Baptista*, Fasc. III, págs. 24-25.
- Mestre de S. Quintino. Nascimento da Virgem*, Fasc. III, págs. 24-25.
- Mestre de S. Quintino. Deposição de Cristo no Túmulo*, Fasc. III, págs. 24-25.
- Mestre de S. Quintino. S. Jerónimo, Sto. António e S. Braz*, Fasc. III, págs. 24-25.
- Cerâmicas de Kashan e de Sultanabad*. Fins do século XIII, princípios do século XIV, Fasc. III, págs. 28-29.
- Miniaturas. Arte Indiana da Época Mogol. Primeira metade do século XVII*, Fasc. III, págs. 28-29.
- Entrada do Museu*, Fasc. III, págs. 40-41.
- Sala da Paramentaria*, Fasc. III, págs. 40-41.
- Sala da Arte Religiosa*, Fasc. III, págs. 40-41.
- Sala da Cerâmica Oriental*, Fasc. III, págs. 40-41.
- Sala da Cerâmica Portuguesa*, Fasc. III, págs. 40-41.
- Perspectiva da Sala dos Tapetes*, Fasc. III, págs. 40-41.
- Sala de Ourivesaria (Pratas Germain)*, Fasc. III, págs. 40-41.
- Sala Zurbarán*, Fasc. III, págs. 40-41.
- Sala da Pintura Flamenga e Alemã*, Fasc. III, págs. 40-41.
- Sala da Pintura Quinhentista Portuguesa*, Fasc. III, págs. 40-41.
- Dispositivo claraboia — lamelas — esteira*, Fasc. III, págs. 40-41.
- Claraboias e lamelas de distribuição da luz*, Fasc. III, págs. 40-41.
- Exposição de Desenhos de Domingos António de Sequeira*, Fasc. III, págs. 48-49.
- Exposição «Aves da América» — Estampas de John James Audubon (1785-1851)*, Fasc. III, págs. 48-49.
- Exposição de Retratos dos Vice-Reis, pertencentes ao Palácio de Pan-gim*, Fasc. III, págs. 48-49.
- Exposição de Estampas. A Vida no Japão*, Fasc. III, págs. 48-49.
- Cadeira de braços indo-portuguesa*, Fasc. III, págs. 52-53.
- Oratório do século XVII. Escola indo-portuguesa*, Fasc. III, págs. 52-53.
- Vêu de noiva. Trabalho dos meados do século XIX*, Fasc. III, págs. 52-53.
- Santo André e São Tiago. Pinturas portuguesas dos fins do século XV*, Fasc. III, págs. 52-53.

Museu Nacional de Arte Antiga. Palácio dos Condes de Alvor. *Planta das Salas da Pintura das Escolas Estrangeiras*, Fasc. IV, págs. 8-9.

Museu Nacional de Arte Antiga. *Sala das pinturas flamenga e alemã, do século XVI*, Fasc. IV, págs. 8-9.

Ramon Destorrent. *Sant'Ana e a Virgem*. Pintura catalã do século XIV, Fasc. IV, págs. 8-9.

Museu Nacional de Arte Antiga. *Sala da pintura italiana*, Fasc. IV, págs. 8-9.

L'Ange du Baptême du Christ (par Verrocchio) (Offices, Florence), Fasc. IV, págs. 16-17.

La Madone (Ermitage), Fasc. IV, págs. 16-17.

L'Ange de l'Annonciation (Offices, Florence), Fasc. IV, págs. 16-17.

Dessin (Léonard au élève de l'atelier de Verrocchio) [n.º 1015-A Cat. B. Berenson], Fasc. IV, págs. 16-17.

Vierge à Voillet avec l'Enfant (Munich), Fasc. IV, págs. 16-17.

Dessin de Verrocchio (British Museum), Fasc. IV, págs. 16-17.

Tête de la *Vierge aux rochers* (Louvre), Fasc. IV, págs. 16-17.

Tête de la *Vierge aux rochers* (National Gallery, Londres), Fasc. IV, págs. 16-17.

Sant'Anna meterza (detail) (Louvre), Fasc. IV, págs. 16-17.

Tête (sur cuivre) [Atelier de Léonard (?)] (Col. particulière), Fasc. IV, págs. 16-17.

Saint Jean Baptiste [Atelier de Léonard ?] (Louvre), Fasc. IV, págs. 16-17.

Dessin (Cat. Berenson, n.º 1152) de Léonard [Windsor, Royal Library n.º 12,533], Fasc. IV, págs. 16-17.

Dessin (Cat. Berenson, n.º 1155) de Léonard [Windsor, Royal Library, n.º 12,516], Fasc. IV, págs. 16-17.

Dessin (Cat. Berenson, n.º 1156) de Léonard [Windsor, Royal Library, n.º 12,518], Fasc. IV, págs. 16-17.

Dessin (Cat. Berenson, n.º 1157) de Léonard [Windsor, Royal Library, n.º 12,515], Fasc. IV, págs. 16-17.

Jerónimo Bosch. *Triptico das Tentações de Santo Antão*. Escola holandesa do século XVI, Fasc. IV, págs. 24-25.

Jerónimo Bosch. *Triptico das Tentações de Santo Antão*. Reverso dos postigos. Escola holandesa do século XVI, Fasc. IV, págs. 24-25.

Bacia e Gomit. Porcelana dos Médicis (Século XVI), Fasc. IV, págs. 28-29.

Bacia e Gomit. Porcelana dos Médicis (Século XVI) marcas, Fasc. IV, págs. 28-29.

Prato — Rapto de Proserpina; Fasc. IV, págs. 28-29.

Prato — Metamorfose de Jupiter em pastor; Fasc. IV, págs. 28-29.

Taça — Parto de Mirra; Fasc. IV, págs. 28-29.

Pintura de Vasco Fernandes. Apresentado depois do restauro no Museu de Arte Antiga, antes do seu regresso a Viseu. Fasc. IV, págs. 34-35.

Museu Nacional de Arte Antiga. *Exposição de Arte Religiosa Popular do Novo México*, Fasc. IV, págs. 34-35.

Museu Nacional de Arte Antiga. *Exposição de tapetes e louças portuguesas de influência oriental*. Realizada para o Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros, de 1957, Fasc. IV, págs. 34-35.

Museu Nacional de Arte Antiga. *Exposição de fotografias de monumentos do Brasil*. Estátua de António Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Realizada para o Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros de 1957, Fasc. IV, págs. 34-35.

Pieter Snayers. Escola flamenga. 1592-1667. *Entrega da cidade de Bagadiz ao Conde de Buquoy*, Fasc. IV, págs. 36-37.

Coroa de imagem. Trabalho português do século XVI, Fasc. IV, págs. 36-37.

Caixa de marfim. Estilo indo-português do século XVII, Fasc. IV, págs. 36-37.

Copo. Trabalho português do século XIX, Fasc. IV, págs. 36-37.

J. B. Oudry. *A caça ao viado*, Fasc. IV, págs. 36-37.

Domingos António de Sequeira. *Preparo para a pintura que representa D. João VI*, Fasc. IV, págs. 36-37.

Domingos António de Sequeira. *Estudos para o quadro que representa D. João VI*, Fasc. IV, págs. 36-37.

Cadeira de braços. Trabalho francês dos séculos XVIII-XIX, Fasc. IV, págs. 36-37.

SUMÁRIO

N.º 4

A pintura representada no Museu das Janelas Verdes e o critério da sua apresentação na galeria, por João Couto, pág. 1; *Le rôle de l'atelier et des collaborateurs dans l'oeuvre de Léonard de Vinci*, por Myron Malkiel Jirmounsky, pág. 11; *Subsídios para um Estudo sobre o Tríptico «Tentações de Santo Antão» do Museu de Lisboa*, por Armando Vieira Santos, pág. 19; *Sobre a «Porcelana dos Médicis» do Museu*, por João dos Santos Simões, pág. 25; *Majolicas Italianas no Museu de Arte Antiga*, por João dos Santos Simões, pág. 27; *Exposições*, pág. 33; *Conferências e Palestras*, pág. 35; *Serviços Técnicos e Administrativos*, pág. 37; *Vária*, pág. 43.

Os artigos assinados por pessoas estranhas ao serviço do M. N. A. A. são de exclusiva responsabilidade dos seus autores. As separatas são sempre impressas por conta dos 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»:

«O Políptico da Madre de Deus de Quintino Metsys», por REYNALDO DOS SANTOS	Esc. 10\$00
«Domingos António de Sequeira — Notícia biográfica», por LUÍS XAVIER DA COSTA	» 15\$00
«Alonso Sanchez Coello — Ilustraciones a su biografía», por FRANCISCO DE SAN-ROMÁN	» 10\$00
«Dr. José de Figueiredo» (Discurso proferido em 19 de Fevereiro de 1938, na sessão de homenagem promo- vida pela Academia Nacional de Belas-Artes e pelo Grupo dos Amigos do Museu), por ALFREDO DA CUNHA	» 10\$00
«Obras Escolhidas do Museu Nacional de Arte Antiga»	» 30\$00

COTA ANUAL A PARTIR DE 50 ESCUDOS

PUBLICAÇÕES À VENDA NO
MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

<i>Roteiro do Museu Nacional de Arte Antiga</i> , 1950 (3. ^a edição) ...	Esc. 10\$00
<i>Roteiro das Pinturas</i> , 1951, 1956 (2. ^a edição)	» 15\$00
<i>Obras de Arte — I — O Apostolado da Zurbáran</i> , (2. ^a edição)	» 10\$00
<i>Obras de Arte — II — Pintura Portuguesa do Século XV</i> , (2. ^a edição)	» 10\$00
<i>Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga</i> , 1939-1943 —	
Fasc. 1 a 10 (à venda 8 a 10), cada fasc.	» 20\$00
<i>Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga — I vol.</i> 1944-1947 —	
Fasc. 1 a 4, cada fasc.	» 20\$00
<i>Idem — II vol.</i> 1948-1952 — Fasc. 1, 3 e 4, cada fasc.	» 20\$00
<i>Idem — II vol.</i> — Fasc. 2	» 25\$00
<i>Idem — III vol.</i> — Fasc. 1, 2 e 3	» 25\$00
<i>Aspectos do Natal na Arte Portuguesa</i> , 1947-1948	» 7\$50
<i>Desenhos do Album Cifka</i> , 1948	» 7\$50
<i>Exposição das Pinturas de Josefa de Óbidos</i> , 1949	» 5\$00
<i>Exposição Temporária das Obras de Arte dos Séculos XV e XVI da Ilha da Madeira</i> , 1949	» 7\$50
<i>Obras de Arte Oferecidas pelo Ex.^{mo} Senhor Calouste Gulbenkian</i> , 1952	» 7\$50
<i>Cópias de Painéis Antigos</i> , 1953	» 2\$50
<i>Obras de Arte do Museu de Sigmaringen</i> , 1953	» 5\$00
<i>A Virgem na Arte Portuguesa</i> , 1954	» 10\$00
<i>Portugal na Índia, na China e no Japão — Relações Artísticas</i> , 1954	» 10\$00
<i>Pinturas dos Séculos XV e XVI da Ilha da Madeira</i> (Depois do seu restauro), 1955	» 5\$00
<i>Obras de Nicolas Delerive</i> , 1955	» 10\$00
<i>Arte Religiosa Popular do Novo México</i>	» 5\$00
<i>Desenhos Italianos</i>	» 5\$00
<i>Museus de Lisboa</i>	» 5\$00
<i>Pinturas e Miniaturas de Eulabee Dix</i>	» 5\$00
<i>Obras de Arte no Museu Nacional de Arte Antiga — I.^o vol. — Pintura Portuguesa</i>	» 50\$00

POSTAIS E FOTOGRAFIAS À VENDA

Para trabalhos especiais o Museu Nacional de Arte Antiga encarrega os seus técnicos de fornecerem fotografias das obras de arte expostas aos seguintes preços:

30×40	Esc. 30\$00
24×30	» 20\$00
18×24	» 15\$00
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 necessária, nos termos do regulamento, autorização especial da Direcção.

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