

286



BOLETIM DO
MUSEU NACIONAL
DE ARTE ANTIGA

Depósito legal
- III - 342

VOL. I

LISBOA

N.º 2

1947

BOLETIM DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

REDACÇÃO E ADMINISTRAÇÃO: MUSEU DAS JANELAS VERDES

LISBOA — PORTUGAL

Preço de cada Fascículo — 20\$00

Museu Nacional de Arte Antiga

RUA DAS JANELAS VERDES — LISBOA

TELEFONE 6 4151 (P. P. C. A.)

Director: Dr. João Rodrigues da Silva Couto

Conservadores: Augusto Cardoso Pinto

D. Maria José de Mendonça

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

BOLETIM DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

NO CENTENÁRIO DO NASCIMENTO DE SOUSA VITERBO

Palestra proferida na sessão de homenagem a Sousa Viterbo realizada, com a assistência de Sua Ex.^{cia} o Sub-Secretário da Educação Nacional, Prof. Dr. Amorim Ferreira, na nova Sala de Conferências do Museu Nacional de Arte Antiga na tarde de 29 de Dezembro de 1945.

FAZ hoje cem anos que nasceu no Porto o Dr. Francisco Marques de Sousa Viterbo e trinta e cinco anos que faleceu nesta cidade de Lisboa.

O Museu Nacional de Arte Antiga, que pretende ser, em colaboração com o Instituto para a Alta Cultura, activo centro de investigação artística, entendeu que não devia deixar de homenagear, embora de forma modesta, o homem que, mais do que qualquer outro, acumulou sólidos conhecimentos, generosa e desinteressadamente oferecidos aos escolares das belas artes.

E entendeu dever fazê-lo, não com uma sessão de passageiros discursos, mas inaugurando em memória do erudito investigador esta excelente sala de conferências e expondo as obras de Sousa Viterbo que existem na nossa biblioteca e que por sua filha, D. Sofia Viterbo, foram doadas ao Museu.

Em 1938 recebíamos a direcção dèste estabelecimento, no momento em que ia iniciar-se a sua maior remodelação.

Mal tinham começado as obras delineadas em grande parte pelo Dr. José de Figueiredo. O plano previa uma transformação do edifício velho — aquele em que nos encontramos, a construção de partes novas, outra acomodação das obras de arte e o arranjo dos serviços anexos de forma a poderem ser eficientemente utilizados pelo pessoal técnico e pelos estudiosos.

Passados sete anos o plano ainda está por completar, mas a parte essencial está concluída. Tudo foi realizado sem que o público alguma vez fosse privado de ver pelo menos o núcleo mais importante das obras de arte que o Museu guarda. Isto não foi tão fácil como à primeira vista pode parecer.

Em 1940 abria-se o edifício novo para receber uma exposição de pintura,

mas manteve-se o arranjo das salas do palácio antigo, que o público simultaneamente pode visitar.

Em 1942, pouco depois de encerrado o certame dos Centenários, as obras de arte passaram para a parte nova e iniciava-se a trabalhosa transformação e ampliação do palácio dos Condes de Alvor. Todos sabem que esta parte, onde estamos, e que comporta a sala de conferências e a biblioteca no piso inferior e seis salas de exposição no andar nobre, só agora foi edificada. O palácio fôra até ao presente momento uma construção seiscentista incompleta.

Por outro lado, este magnífico edificio abrigava além das salas que o público habitualmente podia visitar e de certas dependências que os mais íntimos conheciam, amplas arrecadações que estavam cheias e houve necessidade de esvaziar dos milhares de objectos que continham, logo deslocados para alojamentos que se construíram com carácter provisório. Este trabalho foi dos mais morosos, delicados e fatigantes.

Em 24 de Março de 1945 podiam finalmente mostrar-se aos visitantes certas secções instaladas no palácio velho — a ourivesaria e o Legado de Luís Fernandes. Para aqui vieram nessa altura os serviços da direcção e da secretaria. Pudemos também iniciar na nova Galeria poente, que V. Ex.^{as} hem conhecem, as exposições temporárias.

Nesta curta mas atribulada jornada, alguns passos estão ainda para dar. Dezoito salas para pintura estão por abrir e outro tanto sucede à biblioteca. Hoje faculta-se a novas actividades esta sala de conferências, gisada pelo devotado e sabedor architecto da obra, o Senhor Guilherme Rebelo de Andrade.

Já um dia escrevemos no Boletim, e mantemo-nos fieis a este traçado, que era nosso intuito dotar o Museu de Arte Antiga com uma instalação destinada a cultivar o público amador das belas obras de arte.

Supomos que a função primacial dos Museus é expor os trabalhos dos artistas, mas supomos também que muito melhor eles cumprem o seu objectivo se puderem fornecer elementos de estudo, quer por comparação com obras temporariamente trazidas de outras galerias nacionais ou estrangeiras, quer pela consulta de livros e de estampas, quer pelo auxílio prestado aos eruditos e aos técnicos. Daqui a necessidade de dotar os Museus com salas de exposições temporárias, bibliotecas, gabinetes de estampas, arquivos de fotografias e salas de conferências, francamente abertas a quem se quizer aproveitar de tais serviços.

Possui o Museu de Lisboa para esse fim as melhores instalações e, embora saibamos que nem todos aprovam o plano pedagógico que apontámos, não nos sentimos arrependidos de o ter feito prevalecer, tanto nos têm animado no empreendimento as pessoas conhecedoras do assunto e também — e isso é o mais importante — os nossos colegas dos Museus nacionais e estrangeiros.

É, por isso, com profundo regosijo que damos hoje por inaugurada esta

sala e felicitamo-nos por a podermos abrir sob o signo de Sousa Viterbo que foi, além de investigador e mestre insigne, orador eloquente muito apreciado.

E se ainda não se pode facultar ao público a instalação — paredes meias — da nova biblioteca, pois está neste momento a proceder-se à colocação das estantes, estamos certos que muito breve isso deve acontecer. Portanto, se V. Ex.^a, Senhor Sub-Secretário, mo permite, eu declararei também inaugurada, sob o patrocínio de Viterbo, a nova biblioteca, excelente instalação para os valiosos livros do Museu, em via de proficiente catalogação, e na qual dentro de poucas semanas, os estudiosos serão recebidos nas mais cómodas e acolhedoras condições.

Nesta biblioteca haverá a estante de Sousa Viterbo.

Em 1934, sua filha e diligente colaboradora, D. Sofia Viterbo, entregava ao Museu parte das obras que se mostram na sala próxima.

Como facilmente se pode verificar, sobretudo se cotejarmos com o ensaio publicado por Vítor Ribeiro, está longe de ser completa a exposição dos trabalhos de Sousa Viterbo. Não está mesmo inteiramente representada a sua produção no campo das belas artes plásticas, embora ali se encontrem as espécies mais representativas e importantes. Porém aquilo que as vitrines contêm constitui material suficiente para se poder avaliar da produtividade e da variedade dos assuntos tratados pelo investigador. Foi apenas êste o objectivo que se teve em vista, quando se organizou o certame. Apresentam-se também certos manuscritos de obras completas ou para rever e apontamentos vários que sugerem a forma como o escritor trabalhava.

Em sucessivas homenagens, pessoas de grande cultura têm tratado da vida e das obras do Dr. Sousa Viterbo. Entre os trabalhos produzidos devemos mencionar orações académicas, como as de Pedro de Azevedo, Leite de Vasconcelos, David Lopes e outros, o discurso, que corre em letra redonda, proferido pelo Dr. Alfredo da Cunha na Associação dos Arqueólogos, numa comemoração após a morte do escritor e o livro exaustivo de Victor Ribeiro, fundamental para conhecimento da vida e da produção do Mestre

É neste livro que, a seguir a um apreciável estudo biográfico, se inclui uma «Resenha cronológica e descritiva das publicações literárias de Sousa Viterbo», ponto de partida essencial para ulteriores averiguações a respeito da prodigiosa produção do erudito investigador.

Está por consequência, bem estudada a personalidade de Viterbo e pouco deve haver para acrescentar. Detenhamo-nos, no entanto, em sumário e breve apreciação do seu hercúleo esforço e da lição que dele se pode tirar.

A publicação das Cartas e do Dicionário do Conde de Raczynski, em 1846 e 1847, deu início a um período novo nos estudos da arte portuguesa. Abalaram-se as tradições enraizadas que consagravam veneráveis mitos e ini-

ciou-se o estudo objectivo das obras conhecidas, analisando-as, agrupando-as e dando-se os primeiros passos para lhes attribuir uma filiação aceitável.

O processo de trabalhar do Conde polaco fez escola, e muitos eruditos das últimas décadas do passado século se entranharam no estudo dos documentos, procurando soluções para problemas que se apresentavam deveras nublados. Algumas apreciáveis revistas e jornais da especialidade (saídos sobretudo em Coimbra) apareceram nesse período e é grande o número de artigos publicados, que, por andarem dispersos, são mal conhecidos, o que dá lugar a julgarmos hoje novidades tantas coisas que já por outros foram de certo modo abordadas.

Viveram neste período denodados combatentes da causa como Brito Rebelo, Teixeira de Aragão e Joaquim de Vasconcelos, os quais, além de versarem os problemas da arte nacional, procuraram estudá-los nas suas relações com a arte europeia. Por outro lado certas exposições realizadas na província, e sobretudo a importantíssima Exposição de Arte Ornamental, de 1882, da qual Viterbo foi vogal da comissão executiva e comentador na obra saída em 1883, sob o título «A Exposição de Arte Ornamental — Notas ao Catálogo», chamaram a atenção para desconhecidas riquezas artísticas do país e solicitaram a curiosidade dos estudiosos para tão vasto campo da cultura portuguesa.

Sousa Viterbo é nesta época um dos grandes trabalhadores e os subsídios que carreou são ainda a base mais segura para a maior parte dos estudos da nossa especialidade. Continuator do método de Raczyński e do Cardeal Fr. Francisco de S. Luís, que nos haviam dado listas e notícias circunstanciadas de artistas, Viterbo, ultrapassando-os de muitos comprimentos, ofereceu-nos os seus formidáveis dicionários de architectos, pintores, escultores, armeiros etc., e constroeu em sólidos caboucos mais alguns pilares para servir de base a uma verídica história da arte portuguesa.

Ao passo que no seu tempo, como aliás succede em nossos dias, a crítica caminhava a passos incertos e fantasistas, sempre adeantada em relação à colheita de elementos seguros de apoio, Sousa Viterbo, inglòriamente, pacientemente, furiosamente — até cegar! — explora os arquivos e exuma um material formidável que abrange todas as épocas e versa a maior parte, senão todos os problemas da arte portuguesa.

«Lançou-se», no dizer do seu esclarecido biógrafo, Victor Ribeiro «à leitura explorativa das chancelarias, das cartas de quitação, das cartas missivas, dos inventários diversos, revolvendo, rebuscando, tomando metódicamente as suas notas e apontamentos, ordenadamente dispostos e classificados no mil diversísimos assuntos que lhe prendiam a atenção, subordinados todos porém a um plano único e grandioso qual era o de apurar os elementos necessários para reconstituir a história da vida nacional, das variadas formas da sua acti-

vidade — quer nas artes, quer nas letras, quer nas ciências, quer nas indústrias desde as mais importantes da economia nacional, até às mais modestas, caseiras e comezinhas».

Esta obra magnífica ficou a constituir a base essencial dos trabalhos futuros, pois não foi apenas a de um frio leitor de documentos, mas a de um homem que sentia o trabalho a que se dedicava — «a de alguém (transcrevemos uma passagem de José de Figueiredo) que não procurava só trasladar para a linguagem vulgar os hieroglifos mais ou menos obscuros dos escribas das épocas passadas». «Copiando-os» — diz Figueiredo — «fazia-o com um sentimento tão forte e uma intuição tão rara, que esse traslado, sendo rigoroso, é simultâneamente, duma interpretação admirável».

Após a morte de Sousa Viterbo, em 29 de Dezembro de 1910, inicia-se em Portugal nova fase nos trabalhos artísticos.

No ano seguinte decreta-se a primeira organização completa dos serviços das belas-artes, entre eles a dos Museus Nacionais, que logo depois da sua criação, se vêem ampliados e enriquecidos, sobretudo com os objectos que, em quantidade, provieram dos conventos e das igrejas.

A curiosidade da crítica assume aspectos novos e alarga-se consideravelmente o campo dos estudos das belas-artes. Mas é principalmente na melhor arrumação e apresentação das obras e ainda no seu estudo objectivo, trabalho de peritos esclarecidos, que se distingue a era que começa.

Na verdade o grande movimento da criação e da instalação dos Museus e citamos entre os seus organizadores que já não são deste mundo, o Bispo Conde D. Manuel Correia de Bastos Pina, o Professor António Augusto Gonçalves, o Dr. José Figueiredo, Marques Gomes e Almeida Moreira, trouxe outras modalidades de trabalho e preparou o terreno para a actual transformação, ampliação e renovação desses estabelecimentos, dentro das bases de uma ciência nova, cheia de possibilidades e de promessas — a museologia.

Em 1900, Sousa Viterbo, no livro acerca do Ensino das Belas Artes em Portugal, que foi apresentado na Secção Portuguesa da Exposição Universal de Paris, reconhece o atraso destes estabelecimentos. «Os Museus — escreve ele — são indiscutivelmente um dos meios mais poderosos, ainda que indirectos, de estimular as belas artes, mas neste particular, o nosso país está ainda longe de atingir o fim desejado. A soma destinada à aquisição de quadros, obras de escultura e outros objectos, é insignificante, quase nula; assim a arte moderna, tanto a estrangeira como a nacional não tem por assim dizer representantes entre nós».

A respeito deste Museu diz: «o Museu Nacional de Belas Artes estabelecido num antigo palácio pertencente aos descendentes do Marquês de Fombal, não é senão um Museu de arte retrospectiva, formado quase inteiramente dos despojos dos conventos extintos e no qual predomina naturalmente

o elemento religioso. Tem, entretanto, secções de grande valor, tais como a da ourivesaria, tecidos e bordados, cerâmica e móveis. Os quadros da antiga escola, pouco escrupulosamente designada pelo nome geral de — Grão Vasco — formam uma colecção abundante e preciosa» (1).

No período de trinta e cinco anos que vai de 1910 a 1945 reuniram-se e deram-se a conhecer muitas outras obras de arte, que as igrejas, os conventos e as casas particulares guardavam avaramente. Tantas delas vieram ocupar lugares nas galerias do Estado e das autarquias locais; e a actividade dos conservadores não diminui na descoberta de novos achados, logo minuciosamente etiquetados e largamente difundidos.

Sucessivas exposições revelaram obras cuja existência se não presentia. E não vão longe os certames artísticos das Comemorações Centenárias — de pintura, escultura e ourivesaria que causaram assombro pela quantidade e pela qualidade das espécies, tantas delas postas pela primeira vez sob os olhos de um público interessado e, digamos mesmo, pela primeira vez examinadas com segurança pelos entendidos.

Por outro lado, aturados trabalhos de beneficiação, especialmente da pintura deram a conhecer obras de excepcional valor que passavam despercebidas sob as camadas dos repintes e dos vernizes que as conspurcavam e tantas vezes lhes deturpavam o aspecto e o significado.

O próprio bric-a-brac, apesar de, sob certos aspectos, ter exercido funesta actividade, revelou e salvou milhares de objectos recolhidos nos mais reconditos cantos do país, aturadamente rebuscados.

Criou-se ainda nas últimas décadas entre os particulares, o gosto das velhas e belas obras de arte e esta moda ajudou a valorizar um património esquecido e menosprezado.

No campo da arquitectura procedeu-se ao estudo meticuloso dos monumentos e iniciou-se em larga escala uma obra valiosa de restauração que trouxe surpresas e ajudou a conhecer melhor tão valiosos restos de um passado glorioso. Estão a publicar-se com clareza e larga cópia de informação e documentos os resultados deste esforço, não sendo lícito esquecer a modesta figura de Marques de Abreu, colaborador do Mestre Joaquim de Vasconcelos, e precursor na colheita gráfica de elementos para ilustrar essa espécie de trabalhos.

Tudo isto é a obra primacial deste quartel do século em que vivemos e que, em grande parte, resultou do impulso coordenador dado pela legislação de 1911.

Surpreende-nos a riqueza que continua a revelar-se e que constitui ainda

(1) Uma série de fotografias, exposta na sala do certame comemorativo, mostra vários aspectos do Museu no ano de 1900.

espólio valiosíssimo, aliás reduzido em relação ao património que se perdeu devido à incúria dos homens, às guerras, às revoluções, aos terramotos.

Tudo quanto foi descoberto, estudado e convenientemente arrumado nestas últimas três ou quatro dezenas de anos é muito superior aquilo que se conhecia em 1910, ao tempo da morte de Sousa Viterbo.

Tenho para mim que os estudos da arte portuguesa — particularmente no capítulo da investigação documental — não acompanharam neste período tão largo movimento de salvação, recolha e melhor apresentação dos objectos de arte.

É certo que estas obras, entre as quais apareceram uma ou outra vez peças de primacial grandeza, nacionais e estrangeiras, suscitaram o aparecimento de uma literatura interpretativa e crítica e deram lugar à construção de teorias e de identificações, que embora partindo de bases documentais, sossobraram no todo ou em parte por falta de ajustamento dos elementos em que se baseavam. De certo, muito ficou e, entre as conquistas realizadas, devemos salientar o reconhecimento da existência de uma escola de pintura portuguesa quatrocentista e quinhentista, reivindicação que se deve ao saudoso Dr. José de Figueiredo e que nos colocou em honrosa posição ao lado de nações que em tal ramo de arte se haviam distinguido.

Também à subordinação ao estrangeiro dos estilos arquitectónicos medievais, renascentistas e barrocos, se substituiu uma visão mais clara do assunto e pressentiu-se o carácter nacional de certas evoluções e de muitos pormenores construtivos e decorativos.

Na escultura poz-se em evidência a obra dos mestres nacionais, bastante ensombrada pela dos estrangeiros que entre nós trabalharam. E procedeu-se, finalmente a uma revisão, senão ao estudo desde o princípio, dos vários ramos das artes decorativas. Cito por exemplo, a obra importantíssima, no campo de cerâmica, de José Queirós.

O que ficou de positivo deste grande esforço resultou sobretudo do conhecimento objectivo das obras de arte que foram mais bem estudadas e ficaram melhor conhecidas. Entretanto na resolução integral da maioria dos problemas não fomos muito além daquilo que se conquistou com os elementos coligidos e dados por Sousa Viterbo, por alguns dos eruditos seus contemporâneos, entre os quais lembro os nomes de Aires de Campos, Teixeira de Aragão, o Cónego Quintino Garcia, Braamcamp Freire, Teixeira de Carvalho, Gabriel Pereira, o Dr. Ribeiro de Vasconcelos e Garcês Teixeira, e pelos raríssimos continuadores mais modernos, entre eles o Professor Vergílio Correia. Em parêntese seja-me lícito dizer que existe uma certa diferença entre a obra do nosso homenageado e a dos últimos referidos. Estes confiaram-se em determinados ramos do saber e muitas vezes a sua paciente laboração destinou-se a esclarecer os temas de que em especial se ocupavam.

Passar a vida nos arquivos e, de lés-a-lés, percorrer sistemáticamente os papéis ali acumulados, versando dentro da arte todos os campos do saber para depois dar generosamente os elementos reunidos a outros que sobre eles haviam de elaborar seus estudos e teorias, essa tarefa foi a de Sousa Viterbo, não ultrapassada, em amor do seu irmão estudioso, por aqueles que foram seus contemporâneos ou lhe sucederam.

Esta generosidade, esta forma tão nobre de servir, coloca o Dr. Sousa Viterbo numa altura que só pode ser atingida pelos que como ele dispuzerem de igual força de vontade, perseverança, modéstia, espírito de sacrifício, bondade, probidade e simplicidade.

Disse-se e repete-se que apesar do esforço realizado na investigação e no exame aprofundado das obras, a história da arte portuguesa ainda não pode ser escrita, embora tenhamos de admitir que se deram avantajados passos para sua completa elaboração.

Faltam-nos inventários densos e sistemáticos dos objectos, ilustrados com larga cópia de reproduções e reunidos com o intuito de fornecer materiais, sem a preocupação de servir as locubrações mais ou menos engenhosas de seus autores. Seria injustiça não mencionar, como honroso caso à parte, na produção artística dos últimos tempos, o subsídio fundamental e substancioso que, no campo da gravura artística, deu aos estudiosos o Prof. Ernesto Soares.

Mas sinto que, no momento actual, a grande necessidade consiste em voltar aos documentos. Precisamos acima de tudo de novos investigadores dotados de cultura geral acerca dos problemas da arte portuguesa, que vão remover profundamente os arquivos de todo o país.

A actividade do Dr. Sousa Viterbo cingiu-se sobretudo aos documentos da Torre do Tombo, da qual fez seu principal campo de batalha.

Porém depois da sua morte descobriram-se e reuniram-se muitos papéis, formaram-se novos arquivos e é com espanto que ainda daquele manancial inexgotável da Torre e sobretudo de outras colectâneas do Estado, das igrejas e dos particulares vemos surgir outros documentos que constantemente obrigam os estudiosos a mudar de trilho e de parecer. Cito, entre as campanhas mais recentes e mais produtivas, as do Dr. Silva Tarouca e no campo especial da ourivesaria, a do Dr. Santos Estevens. Cito ainda a Academia Nacional de Belas Artes, que, por ordem do Dr. José de Figueiredo, seu primeiro presidente, iniciou a publicação de uma colectânea de documentos, — da qual se imprimiram 4 volumes — empresa que, se for continuada, constituirá sem dúvida o mais notável contributo que aquela douta corporação pode prestar ao País (1).

(1) A Academia deve-se também o 1.º volume do «Inventário artístico — Portalegre», coligido pelo senhor Luís Keil obra que, em importância, pode emparceirar com os «Documentos».

Julgo, e sempre o tenho dito aos jovens estudiosos que procuram e frequentam este Museu, que nos papéis por ler não-de encontrar as soluções de tantos pontos em suspenso na evolução da arte portuguesa. Pois na maioria dos casos, em todos os ramos e particularmente em certas épocas, temos de um lado inúmeras obras e do outro inúmeros artistas e não é possível senão hipoteticamente fazer subscrever aquelas pelos nomes destes. O caso mais flagrante é o do glorioso conjunto de tábuas quatrocentistas e quinhentistas, composto na quase totalidade de obras afilivamente anónimas. As próprias peças capitais, como os painéis de São Vicente de Fora, têm uma atribuição que só com reservas deve ser admitida.

É tempo por isso de recomeçar a empresa do Dr. Sousa Viterbo que neste momento tem manifesta actualidade. Deve ela ser mesmo iniciada pela revisão da obra deste operoso investigador procedendo-se de novo à leitura dos documentos para os publicar na íntegra, pois certas passagens que em sua vida poderiam ter parecido inúteis, surgem hoje, à face dos conhecimentos adquiridos, revestidas da maior importância. A seguir o trabalho não faltará e os resultados serão certamente compensadores.

Este sector do Museu das Janelas Verdes, com suas exposições, seus livros, seus arquivos e laboratório, suas salas de estudo, suas publicações, seus conferencistas, foi concebido para ser um centro de activos estudos de arte.

Mostra-se tão acolhedor em comodidades e em facilidades que os eruditos e os jovens saídos das Universidades e das Escolas de Belas Artes têm necessariamente de encontrar nas suas dependências o meio próprio para completar, na meditação e no estudo, os seus ensaios acerca das obras de arte, muitas das quais estarão ao seu alcance nas salas e nos depósitos do Museu. E aqui mesmo desta tribuna podem logo comunicá-los a auditórios ávidos de saber.

Supomos que ao collocarmos o mesmo sector sobre o patrocínio do egrégio e seriíssimo Sousa Viterbo, oferecemos o melhor estímulo àqueles que de futuro se propuzerem aproveitá-lo.

Antes de concluir desejo agradecer a V. Ex.^a, Senhor Sub-Secretário de Estado, a V. Ex.^a, Senhor Director Geral, e a todos vós a presença nesta homenagem tão singela e tão necessária.

Desejo agradecer também a colaboração prestada ao certame pela Associação dos Arqueólogos Portugueses, que cedeu temporariamente ao Museu o busto de Sousa Viterbo, pela Câmara Municipal de Lisboa, pela Ex.^{ma} Senhora D. Camila Virgínia de Castro Ribeiro e pelos Ex.^{mos} Senhores Dr. Fiel Viterbo, Coronel Ferreira Lima e Luís Reis Santos que emprestaram vários documentos.

MEDIAEVAL ENGLISH ALABASTER-WORK IN PORTUGAL

PELO

PROF. THOMAS BODKIN

ONE of the most lovely and characteristic minor arts of mediaeval England was that the alabaster-carvers, known in their own day the *alablastermen*. They were particularly numerous at Nottingham, as the neighbouring quarries of Chellaston and Tutbury provided rich sources of their raw material. Minor guilds of these workers also existed in other towns such as Burton-on-Trent, Leicester, Lincoln, Norwich and York.

English alabaster or gypsum is, at its best, an excellent medium for the sculptor. It is soft and yet well suited for fine detail. It takes colour and gilding perfectly. The more accessible deposits, now long since exhausted, yielded pure white, semitranslucent blocks; and it was not till these gave out that the underlying brown-veined strata came into use in the early years of the sixteenth century.

After the Black Death the work of the alablastermen quickly set the fashion for all other activities in religious and monumental sculpture in England; and it was exported in great quantities to the furthest parts of Europe. In 1382 the Pope commissioned Cosmati Gentilis to take back with him to Rome three large images in alabaster of the Blessed Virgin, St. Peter and St. Paul and a smaller one of the Trinity. In 1408 Queen Joan, the wife of Henry IV, exported alabaster carvings, which were cut by Thomas Colyn, Thomas Holewell and Thomas Popehow, for the tomb of her first husband, Jean, Duc de Bretagne, at Nantes. These survived until their destruction during the French Revolution. Sir Eric Maclagan in a characteristically learned article, in the *Burlington Magazine* for February 1920, gives a list of English alabaster carvings that are still to be seen in Austria, Denmark, France, Germany, Iceland, Italy and Norway. He adds that he has seen at least one detached panel in Russia, that there are a fair number in Spain and that their presence has been noted in Portugal.»

Alabaster was used by the English in three main ways. It was frequently employed for funeral effigies and the decoration of important tombs. It is

also often found in the form of free-standing statuettes, ranging to about three feet in height. But it was generally wrought into small panels in high relief, averaging about a square foot in size, always elaborately painted and occasionally enhanced with gilding. These were sometimes designed as separate objects of devotion, but more usually destined to be built up as a sequent series into an altar-screen, reredos or retable.

None of these series now remains in England in its original position, though several survive in French churches. The best preserved of them all is probably the one now to be seen in the Musée Vivenel at Compiègne. Here ten panels are arranged in two rows, in an elaborately carved, painted and inscribed wooden frame. They represent scenes from the Passion: the Washing of the Feet, the Last Supper, the Betrayal, the Trial before Pilate, the Mocking, the Scourging, the Carrying of the Cross, the Deposition and the Resurrection, and are flanked by four large images of St. Peter, St. Paul, St. Remigius and St. Giles and partitioned by sixteen smaller images of other saints. This retable came originally from the Church of St. Germain l'Auxerrois and is in an extraordinarily fine condition.

It was not till 1919 that anything similar could be seen in England: and the altar-piece now on view in the Victoria and Albert Museum is far inferior to most of those accessible to art-lovers abroad. As Professor Edward S. Prior reminded us, the work of the alabastermen is now represented in their native country «for the most part by broken pieces, some dug up from the floors of churches, as at Whittlesford in Cambridgeshire and Preston in East Yorkshire; others recovered from some ancient rubbish-hole in a churchyard, or from a pond nearby, as was the case with the Selby find; others again dredged out of rivers, as at York, or brought to light in the excavation of streets, like the large hoard of broken pieces found in London.» A letter written on September 10th, 1550, to the Privy Council by Sir John Mason, the English ambassador to France, throws light on the circumstances of their ruin and disappearance from the land of their origin. He writes: «Three or four ships have lately arrived from England laden with images which have been sold at Paris, Rouen and other places and, being eagerly purchased, give to the ignorant people occasion to talk according to their notions, which needed not had their Lordships' command for defacing them been observed».

It is fortunate for the reputation of English mediaeval art that Catholic nations on the continent have preserved so many specimens of the beautiful work which was destroyed in vast quantities by the so-called Reformers. Descendants of those iconoclasts are now, in a more enlightened age, busily engaged in searching out and recording what remains of it at home and abroad. So far, research workers seem to have passed over Portugal. Yet when we

recall that John of Gaunt's tomb in old St. Paul's Cathedral at London was of alabaster, and that his grandchildren were king Duarte the Eloquent and Prince Henry the Navigator, we must deduce the likelihood of the presence in Portugal of English alabasters, shipped there during the Portuguese Golden Age and still preserved for the admiration of modern Portuguese lovers of art. There are, in fact, many such survivals. Notable among them are two delightful panels, or «tables» as they are more commonly called, in the municipal museum of Soares dos Reis at Oporto, and no less than seven tables and two statuettes in the national museum das Janelas Verdes at Lisbon. These, so far as I know, have never yet been authoritatively described.

The panels in the museum of Soares dos Reis are of small dimensions and were almost certainly intended to stand alone. They represent the Assumption of the Blessed Virgin, in which her full-length figure is framed in a vesica-shaped glory, and the Holy Trinity, in which God the Father, Son and Holy Ghost are shown as three majestic crowned figures seated side by side. The Holy Trinity was a favourite subject of the alabastermen and was invariably treated in one or other of two very different types of composition. The more usual shows God the Father seated, crowned in glory and holding between His knees Our Lord crucified above Whom hovers the Holy Spirit. The other, which is now prohibited by the Congregation of Rites, was popular all over Europe in the middle ages. It is the one preferred by Jehan Foucquet for perhaps the most sumptuous of his illuminations in the Hours of Etienne Chevalier.

The seven tables in the museum das Janelas Verdes are more important than those in Oporto, and some of them are still adorned with canopies of Gothic tracery carved from a separate piece of material. Their subjects and their varying dimensions show that they cannot all have been originally related in a series. They represent the Adoration of the Magi, the Assumption of the Blessed Virgin Mary, her Coronation, the Entombment of Our Lord, the Resurrection, the Holy Trinity, similar in type to the table in the museum of Soares dos Reis, and the head of St. John the Baptist. Most of them are in an unusually fine state of preservation and several still bear a great deal of their original colour, thanks to the pious care with which they have been preserved in the soft, dry atmosphere of Portugal. It is very rare to find more than faint traces of colour remaining on similar pieces in England. The scarlet robes and bright countenances of the Holy Trinity, are painted in tempera with sound skill and give as good an impression as can be got anywhere of the brilliance which must have characterized such images when they were first produced.

The head of St. John the Baptist calls for some special comment; for tables of the kind were probably the most popular of all in the fifteenth

century. They are mentioned in many wills and inventories of the period. So far back as 1432 Isabella Hamerton of York bequeathed to her chaplain «unum lapidam alabastrum secundum formam capitis Sancti Johannes Baptistae»; and in 1491 one Nicholas Hill, alabasterer, brought an action against William Bott his salesman for five marks, the value of fifty-eight heads of John the Baptist in «tabernacles and housings» which had been delivered to him for sale. These St. John's heads are often mistaken to-day for effigies of Our Lord's head surrounded by a nimbus when, in fact, they represent the saint's severed head lying against the background of Salome's dish. At the base of such tables we often find images of the Resurrection of the Lamb of God between small standing figures of St. Peter and St. Wilfrid of York. St. Thomas á Becket sometimes occupies the place of St. Wilfrid. He is still remembered, as Mr. John Gibbons tells us, in the Alto Douro under the name of São Tomaz de Cantuaria. So it may be he who figures on this particular table.

The two statuettes in the museum das Janelas Verdes represent St. Catherine with her wheel and St. Anne teaching the Blessed Virgin her lessons. The latter is a fairly recent acquisition and its origin has been questioned by some Portuguese critics. But Dr. João Couto is unquestionably right in assigning it to England for the costume of St. Anne makes any other attribution impossible. She wears an angular hood of a style familiar from the portraits of Margaret Countess of Richmond, the mother of king Henry VII, and of Henry's own queen, Elizabeth of York; a characteristic garment worn by the aged ladies of the day, particularly widows, in imitation of the conventual form of head-dress. She also wears the peculiar pleated veil below her chin, which was known as a «barbe» and of which we have many extant examples in English funerary art, such as the brass of Elizabeth Porte dated 1516 in the church at Etwall in Derbyshire, and the alabaster effigies of Lady Clinton, who died in 1422, on her tomb at Haversham in Buckinghamshire; of Anne Bardolf, the second wife of Lord Cobham, who died in 1453, on her tomb at Lingfield in Surrey; and of Lady Nevill of Womersley, on her tomb at Harewood in Yorkshire which dates from about 1482. Moreover, the lower half of a very similar alabaster group of St. Anne and the Blessed Virgin is still preserved in the church of Whittlesford in Cambridgeshire.

English art-historians are far too apt to speak slightly of purely English works of art and in particular of the mediaeval alabasters. It is customary to refer to them as the somewhat crude wares of a provincial trade. When the art-historian is unable to attribute a picture or a carving to a known individual he is prone to depreciate its aesthetic worth. We cannot authoritatively attribute a single mediaeval alabaster to any definite personality; for they were never signed, though many of them bear on the back roughly incised marks showing that they came from the hand of some particular carver or

workshop. Undoubtedly much crudity crept into the products of the alabastermen after the close of the fifteenth century; but at their best they produced things of rare power and charm; a few of which, such as the Flawford Madonna, the mutilated kettlebaston slab and the Coronation of the Virgin in the Barber Institute at Birmingham, may not unfairly be described as masterpieces. The English alabasters in Portugal will surely help to rehabilitate the reputation of the anonymous craftsmen who carved such beautiful objects of art and piety.

A COLEÇÃO DE ESCULTURAS DE NOTTINGHAM DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

POR

SALVADOR BARATA FEYO

ESTA colecção, constituída por 3 imagens de vulto inteiro e 10 painéis rectangulares, tem exemplares que podemos identificar como sendo das classes II, III e IV, respectivamente de 1380-1420, 1420-1460 e 1460-1500.

Tal classificação foi estabelecida por comparação com as reproduções contidas no *Illustrated Catalogue of the Exhibition of English Medieval Alabaster Work*, da «Society of Antiquaries», publicado em Londres, no ano de 1913.

Formada quase na totalidade por peças adquiridas de há pouco mais de dez anos a esta parte, excepção feita à imagem de Santa Catarina, vinda do Convento de Santa Ana, de Viana do Castelo, e a 3 outros alabastos provenientes do «Fundo Antigo», de cuja procedência nada se apurou, a colecção constitue o núcleo mais completo da escultura de Nottingham da época medieval, existente no País.

ADORAÇÃO DOS MAGOS

Dimensões: 425 × 280 mm.

Época: 1380-1420

A Virgem está reclinada em um leito de docel e expõe o Menino Deus. No primeiro plano, à esquerda e junto do boi e da jumenta, está sentado São José. À direita, um dos reis Magos, de cabeça descoberta e ajoelhado oferece ao Menino uma copa. No segundo plano, os outros dois Magos seguram nas mãos as suas dádivas.

Adquirido pelo Estado em 1935. Inventário: n.º 630.

Identificação por comparação com a prancha III, fig.º 6 do Catálogo de 1913.

Fig. 1

ASSUNÇÃO DA VIRGEM

Dimensões: 460 × 250 mm.

Época: 1420-1460.

A Virgem, envolvida por uma Glória que seis anjos ladeiam, está de pé e veste túnica e manto. No primeiro plano, à esquerda, um ancião ajoelhado segura nas mãos um escapulário. Na parte superior da composição, o Padre Eterno, em meio corpo, sustenta com a mão esquerda o globo e abençoa com a direita.

Fundo antigo do Museu. Inventário: n.º 27.

Identificação por comparação com a prancha VI, fig.^a 11 e 12 do Catálogo de 1913.

Fig. 2

ASCENSÃO DE CRISTO

Dimensões: 420 × 265 mm.

Época: Século xv.

Ladeado por quatro anjos e circundado por uma Glória, o Senhor está envolto num manto e sustenta com a mão esquerda o globo ao passo que abençoa com a direita. Na base do painel, à esquerda, está ajoelhado um doador, vestido de aljuba e tendo pendentes do cinto a bolsa esmoler e a adaga.

Aquirido pelo Estado em 1944. Inventário: n.º 714.

Identificação por comparação com a prancha VI, fig.^a 11 e 12 do Catálogo de 1913.

Fig. 3

ECCE HOMO

Dimensões: 500 × 195 mm., na maior largura.

Época: Século xv.

Jesus expõe-se em meio tronco por detrás de uma tribuna. A cabeça, coroada de espinhos, está nimbada; as mãos, cruzam-se sobre o ventre. Dos ombros pende um manto, preso sobre o peito por um fimal.

Fundo antigo do Museu. Inventário: n.º 26.

Para a identificação ver *Flagellation*, da Coleção Gisors e *The Crucifixion*, do *Ashmolean Museum*. Prancha XV, fig.^a 24 do Catálogo de 1913.

Fig. 4

ESCULTURAS DE ALABASTRO DE NOTTINGHAM



FIG. 1
ADORAÇÃO DOS MAGOS



FIG. 2
ASSUNÇÃO DA VIRGEM



FIG. 3
ASCENSÃO DE CRISTO



FIG. 4
ECCE HOMO

ESCULTURAS DE ALABASTRO DE NOTTINGHAM



FIG. 5
FACE DE S. JOÃO



FIG. 6
FACE DE S. JOÃO



FIG. 7
FACE DE S. JOÃO

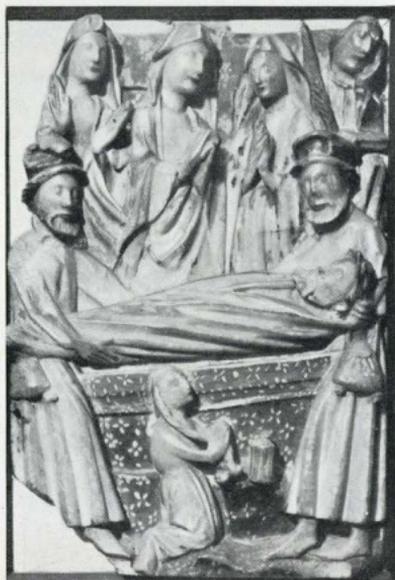


FIG. 8
DEPOSIÇÃO DE CRISTO NO TÚMULO

ESCULTURAS DE ALABASTRO DE NOTTINGHAM



FIG. 9
COROAÇÃO DA VIRGEM



FIG. 10
A SANTÍSSIMA TRINDADE

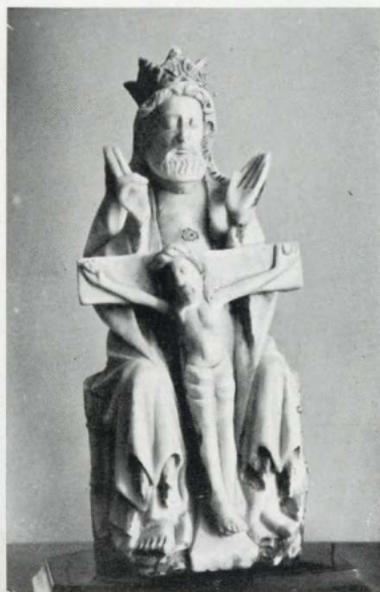


FIG. 11
A SANTÍSSIMA TRINDADE



FIG. 12
SANTA CATARINA

ESCULTURAS DE ALABASTRO DE NOTTINGHAM



FIG. 13
SANTA ANA E A VIRGEM

FACE DE SÃO JOÃO

Dimensões: 250 × 150 mm.

Época: Século XV.

A face de São João está de frente, dentro de um medalhão sustentado por dois anjos. Na base do painel, duas figuras simbólicas do poder espiritual e do poder temporal ladeiam Jesus Cristo, representado na cena do Ecce Homo.

Adquirido pelo Estado em 1935. Inventário: n.º 629.

Para identificação veja-se *St. John's Head*, da Colecção Jervitt. Prancha XX, fig.ªs 47, 48, 51 do Catálogo de 1913.

Fig. 5

FACE DE SÃO JOÃO

Dimensões: 260 × 190 mm.

Época: Século XV.

Encimada por uma Glória contendo o Menino Deus amparado por dois anjos, a face de São João, está de frente, ladeada pelo Apóstolo São Pedro e por um Santo Bispo. Na base do painel o cordeiro místico descansa sobre uma almofada.

Fundo antigo do Museu. Inventário: n.º 25.

Para identificação veja-se *St. John's Head*, da Colecção Jervitt. Prancha XX, fig.ªs 47, 48, 51 do Catálogo de 1913.

Fig. 6

FACE DE SÃO JOÃO

Dimensões: 400 × 235 mm.

Época: Século XV.

Acolitada por Santa Catarina, Santa Bárbara, São Pedro, dois anjos e dois serafins, a face de São João, está de frente. Na base do painel, a Virgem sentada tem sobre o joelho deiteio o Menino Jesus. No alto, dois anjos seguram o Menino envolto em glória, por detrás da qual surge uma figura coroada. Os cantos da direita estão mutilados e no da esquerda superior vê-se um anjo músico, ao qual falta a cabeça.

Adquirido pelo Estado em 1936. Inventário: n.º 632.

Para identificação veja-se *St. John's Head*, da Colecção Jervitt. Prancha XX, fig.ªs 47, 48, 51 do Catálogo de 1913.

Fig. 7

DEPOSIÇÃO DE CRISTO NO TÚMULO

Dimensões: 395 × 270 mm.

Época: Século xv.

Envolto no sudário, Jesus, é deposto no túmulo por Nicodemus e José de Arimatéa, vestidos de aljubas e gorras na cabeça, sapatos ponteados e bolsas pendentes da cinta. Na base do painel, Madalena, ajoelhada, segura com as mãos o cabelo entrançado. Ao fundo, as Santas Mulheres lamentam a morte do Divino Mestre.

Fundo antigo do Museu. Inventário: n.º 28.

Para identificação veja-se *Entombment do Lauviers Museum*. Fig.^a 9. Prancha XXII, n.º 60.

Fig. 8

COROAÇÃO DA VIRGEM

Dimensões: 405 × 260 mm.

Época: 1420-1460.

A Santíssima Trindade, personificada em três figuras distintas, corôa e abençoa a Virgem. Todas as imagens, sentadas, vestem túnica e manto, tendo as cabeças coroadas.

Adquirido pelo Estado em 1935. Inventário: n.º 627.

Identificação por comparação com a prancha V, fig.^a d do Catálogo de 1913.

Fig. 9

A SANTÍSSIMA TRINDADE

Dimensões: 500 × 265 mm.

Época: Século xv.

O Padre Eterno está sentado e envolto num manto. Tem na cabeça uma corôa, abençoa com a mão direita e expõe, entre os joelhos, Jesus Crucificado. Acolitam a Santíssima Trindade seis anjos, dois dos quais, ajoelhados junto da cruz, recebem, numa copa, o sangue de Cristo.

Adquirido pelo Estado em 1935. Inventário: n.º 628.

Para identificação, veja-se *The Holly Trinity*, da Colecção Jervitt. Prancha XIX, fig.^a 44 do Catálogo de 1913.

Fig. 10

A SANTÍSSIMA TRINDADE

Dimensões: Altura 250 mm.

Época: Século xv.

O Padre Eterno coroado, de barbas e cabelos compridos, veste túnica e manto. Entre os joelhos tem Jesus Crucificado e com a mão direita abençôa.

Adquirido pelo Estado em 1942. Inventário: n.º 655.

Para identificação veja-se a *Trindade*, adquirida em 1935 e registada sob o n.º de inventário 628.

Fig. 11

SANTA CATARINA

Dimensões: Altura 900 mm.

Época: Século xv.

A Santa, de pé, segura com a mão esquerda a roda de navalhas e tem a direita apoiada no punho de uma espada. Sobre a cabeça, de cabelos soltos caídos sobre os ombros e as costas, tem uma corôa aberta. Aos pés, sentado e vestido de pelote o Pai da Santa, coroado, fere-se com uma adaga.

Proveniente do Convento de Santa Ana, de Viana do Castelo. Inventário: n.º 144.

Identificação por comparação com a prancha VII do Catálogo de 1913.

Fig. 12

SANTA ANA E A VIRGEM

Dimensões: Altura 920 mm.

Época: Século xv.

A Santa está sentada, veste manto, capelo e túnica e tem sobre a cabeça um véu que lhe cai pelos ombros. O indicador da mão direita aponta para um livro sobre uma estante com pé em forma de haste interrompida. A Virgem está a seu lado, de pé sobre um plinto e descansa as duas mãos sobre o livro.

Adquirido pelo Estado em 1941. Inventário: n.º 654.

Fig. 13

SOME SILVER CONNECTED WITH
CATHERINE OF BRAGANZA

POR

CHARLES OMAN

RELICS of the thirty years sojourn in England of Catherine wife of Charles II and daughter of João IV are very few but several other English queens consort have left behind no more numerous souvenirs. Two important pieces of English plate are memorials of the only Portuguese queen of England.

When Catherine arrived at Portsmouth in May 1662 her future husband had been on the English throne for nearly two years but had only been crowned for one, since Cromwell had destroyed the ancient English regalia and it had been necessary to order a completely new one. Amongst those who journeyed to Portsmouth to welcome the new queen was Samuel Pepys who was an important official of the Admiralty. In his diary which is the most interesting record of English social history at this period, he refers to a visit which he paid on the 27th April to the mayor of Portsmouth:

«Visited the Mayor, Mr. Timbrell, our anchorsmith, who showed us the present they have for the Queene; which is a salt-sellar of silver, the walls of christall, with four eagles and four greyhounds standing up at the top to bear up a dish; which indeed is one of the neatest pieces of plate that ever I saw.»

Since the 14th century the great salt which was by custom placed in front of the host at dinner, had assumed an importance in England which does not appear to have been paralleled in continental countries. The more austere customs resulting from the general impoverishment which England had suffered from the recent civil wars, was leading to the disuse of the great salt, as it was now becoming usual for a noble family to dine privately in a dining-room, instead of in the company of all their retainers in the great hall. In 1662 the great salt was obsolescent but not yet obsolete and the people of Portsmouth had certainly chosen the finest salt made at this period with the exception of the immense salt in the form of a castle presented to Charles II by the citizens of Exeter.

The main features of the salt are adequately described by Pepys and it only remains to allude to some of the details. It has long been noted that the four eagles closely resemble the eagle of the *ampulla* which holds the oil with which the king is anointed at his coronation. The openwork border of fleurs-de-lis and crosses closely resembles also the decoration on civic maces — under Cromwell the insignia of royalty had been removed from the maces so that on the restoration of the monarchy in 1660 every town made haste to rehabilitate the symbol of its liberty. It is clear that Queen Catherine's salt is not the 'fresh design of some artist but was put together from models already existing in some goldsmith's shop. It is indeed remarkable that the *toute ensemble* is so happy, as some of the details are distinctly incongruous. What purpose, practical or symbolic, is served by the little greyhounds seated on orbs which are placed between the four eagles? Why should figures of St. Michael and of Abraham sacrificing Isaac appear alternately in front of the crystal panels? Probably because Mr. Timbrell considered that richness of detail was essential for a gift for a queen and was not troubled by thoughts of incongruity.

Queen Catherine set out from London on her return journey to Portugal on 30th March, 1692, and it is clear that the salt must have been amongst the goods which she had decided not to take with her. At any rate on 17th May, 1693, a Thomas Seymour, goldsmith, presented the salt to the London Goldsmith's Company who in return remitted the fine which the donor had incurred for refusing to serve the company as a warden.

The second piece is a silver shield or badge which belongs now to the Royal Toxophilite Society which was founded in the second half of the 18th century for the encouragement of the sport of archery. The shield has a very elaborate border surmounted by the arms of Queen Catherine and flanked by the figures of two classical warriors carrying bows. In the centre is depicted an archer with drawn bow. Above on a scroll is «REGINAE CATHARINAE SAGITARY» whilst below is a trophy of arrows and bows with another scroll inscribed «ED. HUNGERFORD OF YE HON. ORDER OF YE BATH KT. ASHFIELD, GEN STEWARDS, ANNO DOMINI 1676».

It was by the bow that English armies had won their greatest victories in the Middle Ages and in England the prestige of the weapon lasted long after it had been discarded as obsolete by other nations. In response to the threat of invasion by Philip II of Spain the citizens of London in 1585 formed a militia regiment under the name of the Honorable Artillery Company. In the recent war it provided batteries of artillery which served in North Africa and Italy, but the word artillery has always been interpreted in its widest sense and in its earliest phase (1585-c. 1675) the Company had a division armed with bows. After the experience of the civil war in the middle

of the 17th century most Englishmen recognised with regret that the bow was obsolete. When, however, the Honorable Artillery Company disbanded its archers the latter formed themselves into a voluntary association under the name of the Finsbury Archers, their shooting-ground being in Finsbury which adjoins the northern side of the City of London. In the same year 1676 the citizens of Edinburgh, distressed at the neglect of the traditional weapon, formed the Royal Archers as a bodyguard for the king, a service which they still perform on state occasions. It is clear that when the Finsbury Archers took the name of Queen Catherine's Archers they aimed at acquiring the status in London which their bretheren enjoyed in the northern capital. No record appears to have been kept of the archery contest in 1676 when Queen Catherine presented the shield, but King Charles attended a similar meeting on 21st April, 1682, when Sir Edward Hungerford was attended by a thousand archers. Their popularity declined in the 18th century and eventually their insignia passed to the present owners.

The shield was originally kept in a wooden box on the door of which is painted a portrait of Sir William Wood (d. 1691) wearing the shield slung across his chest.

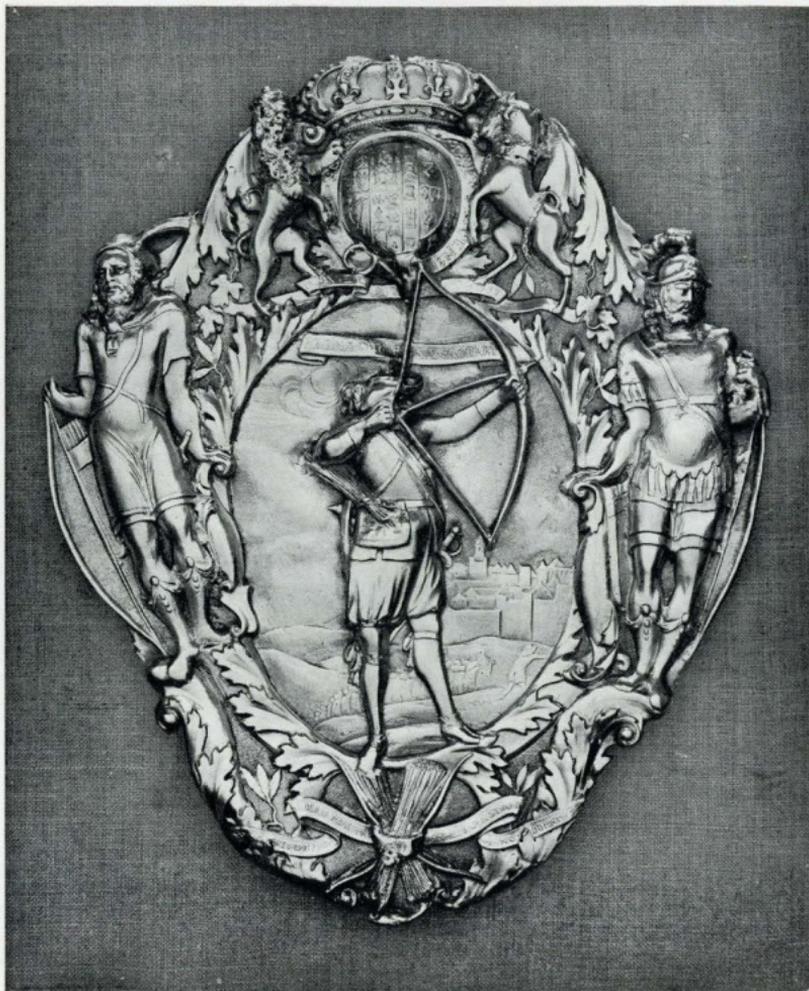
Neither the salt nor the shield are stamped with any marks. The laws regarding the marking of silver were not very strictly enforced and many pieces which were not intended for sale escaped marking. It does not seem possible to name an artist for either piece.

It is possible that there is one more relic of Queen Catherine's plate. At Windsor Castle is a handsome silver frame for a mirror richly embossed with acanthus scrolls and with two satyrs' masks. It must have been made c.1665 and is described in an inventory of the royal plate dated 1725 as the «Queen Dowager's». This leaves some doubt as to whether it had belonged to Catherine or to her predecessor Queen Henrietta Maria, widow of Charles I, who lived in London for five years after the restoration of her son, much enjoying her sudden wealth after years of poverty and exile.



SHIELD OF SILVER — XVII CENTURY

(Royal Toxophilite Society - London)



SALT-SELLAR OF SILVER — XVII CENTURY

(London Goldsmith's Company)



VASCO FERNANDES — O Tríptico Cook. — Escola de Viseu — Século XVI



TRÍPTICO COOK — ASSINATURA DE VASCO FERNANDES

O TRÍPTICO DE VASCO FERNANDES DA COLECÇÃO COOK, DE RICHMOND

POR

LUÍS REIS SANTOS

O tríptico de Vasco Fernandes, oferecido em 1945 ao Estado Português, pelos herdeiros de Sir Herbert Cook, e por intermédio do British Council, é uma das obras mais representativas do célebre pintor quinhentista, e a única até hoje conhecida, firmada com a sua autêntica assinatura (1).

Se, apesar do estado precário de conservação em que se encontra, deve considerar-se muito importante no ponto de vista estético, não é certamente menos valioso como documento histórico, como típico espécime da actividade artística de Vasco cerca de 1520, e segura base de identificação do pintor mais português do século XVI.

O retábulo, agora depositado no Museu Nacional de Arte Antiga, de Lisboa, representa no painel do meio *Cristo deposto da Cruz* e, nas abas, da esquerda *São Francisco* e, da direita *Santo António*; é pintado em pranchas de castanho, que devem ter sido reduzidas nas dimensões, e mede, presentemente: a tábua central, 1^m,28 de altura e 67 cm. de largura, e cada uma das laterais 1^m,19 de altura e 52 cm. de largura. O painel figurando *Cristo deposto da Cruz* ostenta à direita, e na parte inferior, a assinatura: VASCO FRZ.

O tríptico parece ter sido destinado ao Convento de S. Francisco de Orgens.

Em 1866, Chavignaud afirmou apenas que ele tinha pertencido «a um mosteiro de frades situado nos arredores de Viseu» (2); mas, em 1888, Felipe Simões ilucidou que o Doutor Pereira, de Viseu, lhe havia dito «que o quadro assignado por Vasco Fernandes pertencera ao convento de S. Francisco de Orgens» (3).

A ser isto verdade, ele teria vindo de lá ou de Santo António de Mas-

(1) Da escola de Viseu, e além deste tríptico, apenas se conhecem assinados: o *Pentecoste* de Santa Cruz, de Coimbra (VELASC9); a *Adoração dos Magos* de Freixo de Espada à Cinta (monograma, provavelmente de colaboradores); a *Virgem e o Menino* do Museu Alberto Sampaio, de Guimarães (ANTONIO VAZ.); e o *São Mateus e Isaias*, do Museu Nacional de Arte Antiga, de Lisboa (ANTONIO VAZ HO FEZ 155.).

(2) L. Chavignaud. *Impressões de Voyage en Portugal* in *O Jornal do Porto*, Porto, 27 de Maio de 1866.

(3) Augusto Filipe Simões. *Escreptos Diversos*, p. 253. Coimbra, 1888.

sorim, começou a construir em Maio de 1635, e onde os religiosos do antigo convento franciscano se instalaram definitivamente em Junho de 1641 (1).

Cerca de 1857, o pintor viseense António José Pereira recebeu em sua casa, objectos comprados por ele num leilão, dentro de um caixote feito com as pranchas do referido tríptico, pregadas e cobertas de tosca repintura lisa.

Libertos os painéis das espessas camadas que ocultavam a primitiva pintura quincentista, o Cónego José de Oliveira Berardo identificou-os e publicou um artigo no periódico *Liberal*, de Viseu (2), que abalou seriamente o edifício de frágeis conjecturas que até então se tinha construído acerca do Grão-Vasco.

Divulgado o retábulo por Cristino da Silva, Chavignaud, Robinson, Sousa Holstein e Crawford, o seu proprietário recebeu várias propostas para vender as preciosas tábuas.

O Rei D. Fernando pretendeu então adquiri-las para a Academia Real de Belas Artes, mas achou exagerado o preço de 600.000 reis que o dono pedia por elas. E esta obra importantíssima para a história da pintura nacional saíu do País, cerca de 1875, vendida por aquela quantia, com destino à colecção de Sir Francis Cook, Visconde de Monserrate.

Durante os setenta anos, aproximadamente, que esteve na posse de Sir Francis Cook, do filho Sir Frederick Lucas, e do neto Sir Herbert Cook, o tríptico de Vasco Fernandes saíu do artístico recheio da Doughty House, em Richmond Hill, a fim de figurar na Exposição de Pintura Espanhola que se realizou em Londres no ano de 1913 (3).

E, por fim, regressou a Portugal, tendo sido entregue oficialmente ao Estado Português, no Museu Nacional de Arte Antiga, de Lisboa, por Sir Eric Maclagan, no dia 15 de Maio de 1945 (4).

Quando Oliveira Berardo publicou no *Liberal* o seu quarto artigo acerca do Grão-Vasco e do magnífico retábulo de que me estou ocupando, supunha que o grande artista de Viseu fora baptisado em 1552.

A errada leitura do respectivo registo feita por aquele diligente e culto investigador beirão, e por ele fornecida ao Conde de Raczynski que a revelou dois anos mais tarde nas suas interessantíssimas *Cartas* (5) foi um dos factores que mais contribuíram para embaraçar as deduções formuladas a propósito do Grão-Vasco e da Escola de Viseu.

(1) Maximiano Aragão. *Viseu*. Tomo IV, pp. 393-394. Porto, 1928.

(2) José d'Oliveira Berardo. *O Pintor Vasco Fernandes, de Viseu*. IV in *Liberal*. Vizeu, 1857.

(3) Maurice W. Brockwell. *A Catalogue of the paintings at Doughty House Richmond & elsewhere in the collection of Sir Frederick Cook B. T. Visconde de Monserrate*. Vol. III, p. 127. London, 1915.

— *Abridged catalogue of the pictures at Doughty House Richmond Surrey in the collection of Sir Herbert Cook*, p. 82. London, 1932.

(4) João Couto. *Um tríptico de Vasco Fernandes in Jornal do Comércio* (edição da noite). Lisboa, 15 de Maio de 1945.

(5) Comte A. Raczynski. *Les Arts en Portugal*, p. 307. Paris, 1846.

Desse erro e da falta de elementos de estudo e comparação — manuscritos e painéis seguramente identificados — se ressentiram os trabalhos mais importantes da especialidades que então se publicaram: de Chavignaud e de Robinson (em 1866), de Sousa Holstein (em 1868 e 1872), de Crawford (em 1875), de Tubino (em 1876), do Visconde de Juromenha (em 1877), de Teófilo Braga (em 1879 e 1881), de Joaquim de Vasconcelos (em 1881 e 1890), de Filipe Simões e de Carl Justi (em 1888).

Mas, apesar disso, o tríptico assinado que Robinson supôs, e com razão, pelo estilo e pela qualidade, ter sido executado cerca de 1520 e pelo Grão-Vasco lendário, foi o primeiro monumento que apareceu a provar a existência e a actividade artística do célebre pintor na primeira metade do Século XVI.

Depois de Maximiano Aragão ter corrigido, em 1896 (1), a enganosa leitura de Berardo, e de ter publicado, em 1900 (2) a documentação probatória da estadia de Vasco em Viseu de 1512 a 1541, as tábuas da Colecção Cook puderam então enquadrar-se, naturalmente, na obra do Mestre, realizada no primeiro quartel da centuria de Quinhentos, e entre as suas pinturas conhecidas, como segura base de identificação (3).

Pintado, evidentemente, depois do retábulo do altar-mor da Sé de Lamego, este começado em 1506 e já concluído em 1511, o tríptico do Museu das Janelas Verdes tem grandes afinidades, tanto no estilo como no processo com: o *São Sebastião* e o *Santo Peregrino*, da Igreja do Convento de Salzedas; a *Santa Catarina* e a *Santa Luzia*, do Museu Soares dos Reis, do Porto; o *Descimento da Cruz*, do Museu Grão-Vasco, de Viseu; o *São Tiago*, da Casa-Museu de Almeida Moreira, de Viseu; o *São João Baptista* e o *Santo António*, de S. Tiago de Besteiros, todos eles, painéis que devem ter sido pintados no segundo decénio do Século XVI.

A maneira do grande Mestre de Viseu neste período que vai desde 1506 até cerca de 1520, mais apurada no desenho e discreta na modelação e na cor, traduz, tanto na figura como na paisagem, no conjunto da composição e nos pormenores, das roupagens e dos acessórios, o suave lirismo, a delicadeza na forma e o sentimento evocativo que mais tarde foram dominados pela acentuação dramática e pelo realismo forte e rude, característicos das obras realizadas nos últimos vinte anos da sua vida e da sua actividade artística.

(1) Maximiano d'Aragão. *Carta in A Voz Publica*. Porto, 6 de Setembro de 1896.

(2) Maximiano d'Aragão. *Grão Vasco ou Vasco Fernandes Pintor viziense príncipe dos pintores portugueses*. Viseu, 1900.

(3) A autenticidade da assinatura VASCO FRZ, pintada junto dos pés de Jesus Cristo no painel central, foi todavia, negada por Crawford e Joaquim de Vasconcelos.

Certificou-se o autor deste artigo, da verdadeira natureza desta assinatura quando foi estudar o tríptico a Richmond Hill em 1934.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A COLECCÃO DE AZULEJARIA DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA ⁽¹⁾

POR

J. M. DOS SANTOS SIMÕES

Ao Museu Nacional de Arte Antiga recolheram, em várias épocas, muitos azulejos das mais diversas procedências e qualidades, no louvável intuito de se salvarem uns e de se exporem outros. Revestimentos mais ou menos completos de igrejas, capelas e palácios, painéis de todas as dimensões e variável interesse, azulejos dispersos e espécies avulsas foram acarretados para o Museu, já cedidos por diferentes entidades ou requisitados pela própria direcção, já adquiridos por compra, acumulando-se nas arrecadações ou expondo-se ao público. Essa colheita, no entanto, não obedeceu a qualquer critério selectivo, antes foi feita pouco a pouco e ao acaso dos momentos, aproveitando-se as oportunidades que se deparavam, recolhendo-se o que aparecia, indiscriminada e indocumentadamente.

Nos inventários antigos do Museu existem, é certo, notícias de entradas de azulejos, em verbetes que não contêm elementos bastantes de identificação ou, mais simplesmente, lançados nos «Livros de Entradas e Facturas». Não é possível, com os dados documentais existentes, proceder a uma perfeita identificação dos azulejos, já que a sua descrição ou é incompleta ou as espécies não possuem quaisquer marcas, etiquetas ou legendas. A maioria, porém, dos azulejos que se guarda no Museu — expostos ou arrecadados — não está sequer inventariada ou documentada, ignorando-se-lhe a proveniência, datas de entrada ou processo de aquisição, inconveniente considerável e que muito desvaloriza a colecção sob o ponto de vista museográfico.

Uma rápida análise em que apenas foram vistos alguns dos azulejos arrecadados, bastou no entanto para reconhecer que a colecção, sobre ser numerosa, contém espécies de interesse e valor artístico-arqueológico, podendo, uma

(1) Comunicação lida na 10.ª reunião de Conservadores do Museu Nacional de Arte Antiga, na noite de 2 de Março de 1945. Posteriormente iniciaram-se alguns dos trabalhos propostos, modificando-se, portanto, a situação da colecção de azulejaria à qual começou a ser dada a atenção devida.

vez devidamente seleccionadas e apresentadas, constituir interessante e valioso núcleo.

Torna-se necessário, a meu ver, estabelecer um plano em cuja obediência se levem a cabo os trabalhos tendentes a dar o conhecimento exacto do que existe a fim de se estudarem as soluções adequadas e o destino a dar às espécies, escolhendo as mais meritórias para *exposição permanente*, outras para serem criteriosamente distribuídas por entidades culturais, outras, ainda, para regressarem ao depósito e constituírem um fundo para reserva e permutas. Nesta ordem de ideias permito-me apresentar, ainda que em esboço, um plano de trabalho com vista a valorizar a colecção do Museu.

Submetendo-o à alta apreciação de V. Ex.^{as} estou certo que ele suscitará a atenção, e que me será relevada a ousadia pelo que terá, possivelmente, de aproveitável.

INVENTARIAÇÃO

É evidente que o primeiro trabalho a levar a cabo é o de inventariar os azulejos existentes e para que ele seja profícuo necessário se torna que seja total, isto é, que sejam vistas e descritas todas as espécies guardadas e expostas.

Se muitos azulejos há que estão montados em caixilhos e agrupados em painéis — o que facilita a análise — outros, em maior número, encontram-se soltos, dispersos ou ainda encaixotados. É necessário portanto *tempo e espaço* para se verem todas as espécies, podendo este trabalho ser feito pouco a pouco, inventariando e arrumando simultâneamente.

Torna-se igualmente necessário desmanchar alguns conjuntos — caixilhos de gosto duvidoso — nos quais foram indistintamente agrupados azulejos de mais de um tipo, época e proveniência, separando-os e reagrupando-os pela comunhão de características técnicas, cronológicas e artísticas.

A inventariação pròpriamente dita seria preferivelmente feita partindo dos verbetes e documentos que já existem, procurando identificar-se as espécies neles descritas com o fim de se apurar o maior número de elementos de estudo. Os verbetes de inventariação geral do Museu podem servir perfeitamente para o caso da azulejaria (Modelo 5, e auxiliares, 6, 7, 8, 15 e 16).

Para a ordenação numérica dos verbetes adoptar-se-ia o critério de opor dois números, sendo um de *Inventário* e outro de *Catálogo*, este último apenas para as peças consideradas dignas de figurarem na Exposição Permanente.

As unidades, à medida que fossem inventariadas receberiam o seu número, por meio de etiquetas sólidamente coladas ou por qualquer outro processo que garantisse a permanência do número de identificação.

ARRUMAÇÃO PROVISÓRIA

Logo que as espécies sejam inventariadas e devidamente marcadas devem separar-se e arrumar-se por forma a conhecer-se exactamente o local onde se encontram. Esta arrumação, adrede escolhida, deve ser criteriosamente feita e por forma a facilitar as buscas e identificações. Assim, as unidades encaixilhadas e cujo conjunto seja de manter, serão marcadas com a numeração à vista; as espécies soltas ou conjuntos não montados serão preferentemente encerradas em caixotes, devidamente condicionadas, marcando-se exteriormente o continente.

Em qualquer caso, porém, devem os quadros ou caixas dispor-se de molde a ser não só possível a busca, mas ainda, fácil e rápida a remoção. Para maior facilidade podem ainda colocar-se dísticos ou dizeres referidos aos azulejos, tais como o assunto representado, proveniência, coloração, tipo, etc.

EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA

Uma vez terminado o trabalho de inventariação e arrumação provisória, ficam elementos bastantes para se proceder à selecção e estudo das espécies existentes. Dado o interesse que apresentaria a exposição ao público do maior número de azulejos que se encontram no Museu — alguns totalmente ignorados — e reconhecendo-se a absoluta impossibilidade de manter uma tão vasta exposição com carácter permanente, sugiro a vantagem que teria a organização de uma exposição temporária de azulejaria, exposição esta que revelaria a existência e valor dos exemplares do Museu.

A Exposição Temporária teria necessariamente um carácter selectivo e didático, aproveitando-se a oportunidade para se proceder a uma escolha mais pormenorizada daqueles azulejos dignos de figurarem em Exposição Permanente. Da Exposição Temporária far-se-ia catálogo, tanto quanto possível enriquecido de reproduções fotográficas, o qual, só por si, justificaria a realização.

Quanto à apresentação das espécies, não julgo necessário alongar quaisquer considerações especiais, alvitando apenas que se conservem alguns dos caixilhos existentes quando a sua apresentação possa coadunar-se com os modernos princípios museológicos, devendo os exemplares soltos ou em pequenos agrupamentos ser expostos em vitrines, processo hoje utilizado nos modernos museus (1).

(1) Já depois de apresentada esta comunicação, tive ocasião de visitar alguns museus europeus onde se guardam colecções de cerâmica decorativa. Os processos de apresentação variam bastante, consoante a importância quantitativa das colecções ou tipos de azulejaria. Nenhuma das instalações vistas pode servir de modelo, se bem que seja de justiça salientar a do Museu Boymans (Roterdão) cuja colecção, deveras notável, tem merecido cuidados especiais do conservador, Sr. Bastert. O curiosíssimo Museu Huis Lambert van Meerten, de Delft, pode considerar-se como museu de azulejaria holandesa; o arranjo museológico, porém, está condicionado às precárias condições locais, não podendo, portanto, servir de exemplo.

Em qualquer caso é necessário agrupar e encaixilhar de novo muitos azulejos, ora dispersos e a granel, trabalho que deverá ser feito com cuidados especiais.

Nesta Exposição temporária reunir-se-iam todas as espécies de valor e susceptíveis de ilustrar a evolução da azulejaria, condicionadas, evidentemente, ao espaço disponível e a criteriosa arrumação museológica. Uma selecção só traria vantagens pois que permitiria o conhecimento exacto do valor da colecção em geral, separando-se automaticamente aqueles azulejos que, por menor valor artístico, poderiam ficar disponíveis.

DESCONGESTIONAMENTO DAS ARRECADAÇÕES DO MUSEU

A enorme quantidade de azulejos que actualmente se guarda nas arrecadações do Museu constitui um sério problema o qual terá maior acuidade ainda quando venha a desaparecer o actual barracão de fibro-cimento, no interior do qual se acumulam verdadeiras montanhas de caixotes e barricadas cheias de azulejos (1).

A manifesta impossibilidade de se exporem ao público, com carácter de permanência, uma pequena parte, sequer, dos azulejos da colecção, torna necessário o estudo da sua disponibilidade e destino.

Não julgo de necessidade encarecer a vantagem que existe em que esses azulejos sejam conhecidos do público, alguns raríssimos e da maior importância para a história da azulejaria, outros penosamente salvos da ruína e desbaratamento e recolhidos às Janelas Verdes, onde, afinal, não é possível mostrá-los.

Parte importante do património artístico nacional, o seu destino natural é a exposição ao público: escondidos e encaixotados não preenchem a sua função nem podem interessar ao Museu e muito menos aos estudiosos. É necessário revelá-los onde quer que possam ser vistos e estudados, preferentemente em locais públicos, museus, bibliotecas, templos, palácios nacionais, escolas ou mesmo em jardins e parques. Além de tudo o mais, muitos dos azulejos podem ir ornamentar vantajosamente muitas salas e escadarias para onde — ainda hoje — se encomendam azulejos novos a... *imitar o antigo!*

Ressalvada melhor opinião, tomo a liberdade de apresentar uma sugestão para o *modus faciendi* do destino a dar à parte da colecção do Museu considerada supérflua para o mesmo, mercê de menor interesse artístico ou de unidades de grande volume.

(1) Dando execução a parte das sugestões deste trabalho, a Direcção do Museu mandou proceder à retirada dos azulejos que se encontravam no barracão, transferindo-os, devidamente arrumados e escolhidos, para outra arrecadação onde estão em melhores condições. Apesar disto, o problema do descongestionamento prevalece.

A Exposição Temporária, como acima disse, permitiria uma rigorosa selecção didáctica, cálculo das espécies existentes e aquilatamento do seu valor relativo e museográfico. Destas seriam escolhidas as que podessem ou devessem ser expostas com carácter permanente, em instalação independente e apropriada. Das restantes teríamos a considerar:

- a) Aquelas espécies — particularmente conjuntos preenchendo grandes superfícies — que podessem regressar aos seus locais de origem. Para tal seria forçoso que esses locais oferecessem garantia bastante para a boa conservação e condigna exposição dos azulejos, preferindo-se os edifícios pertencentes ao Património Nacional, Igrejas abertas ao culto, instituições escolares ou de caridade, etc. Os azulejos nestas condições deveriam ser os primeiros a sair das arrecadações do Museu, salvaguardando-se a transferência e protegendo-a com os necessários termos de responsabilidade: em todos os casos o Museu reservava-se o direito de verificar a instalação, aconselhando-a e mandando proceder a vistorias de inspecção a fim de verificar se são cumpridas as principais cláusulas da cedência — *boa conservação e conveniente exposição*.
- b) Azulejos provenientes de edifícios desaparecidos, descaracterizados ou que, de qualquer forma, não reunissem as condições indispensáveis para garantir a boa instalação e conservação, teriam que ser seleccionados pelas suas características de estilo a fim de serem oferecidos — a título precário ou em compensação — às entidades que melhor os podessem guardar. Nestes casos preferir-se-iam os museus regionais correspondentes aos locais de proveniência ou fabrico dos azulejos, ou, ainda, Museus cujas características tivessem afinidades com o tipo ou iconografia dos painéis. Azulejos de representação anodina — de padronagem, ornamentais, etc. — poderiam ser postos à disposição da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais para serem colocados em locais onde podessem integrar-se no ambiente artístico e estilístico, seguindo sempre o mesmo princípio de garantir e salvaguardar a sua integridade material e, bem assim, a possibilidade de fácil exame por parte do público.
- c) Por último ficariam em depósito nas arrecadações do Museu os azulejos que viessem a sobrar desta partilha ou aqueles para que não houvesse colocação imediata, normalmente de menor valor artístico, duplicados de azulejos de exposição permanente, e, de uma forma geral, aqueles que, por constituírem pequenas unidades podessem ser facilmente acondicionados, sem grande sacrifício de

espaço. Estas espécies poderiam servir para permutas com outros Museus, nacionais e estrangeiros, com o que se alcançaria um enriquecimento gradual das colecções do Museu.

Feita desta forma a selecção, todos os movimentos ficariam devidamente averbados no Inventário, indicando-se ali o seu destino e tudo o que interessasse para futura referência. Dos azulejos saídos far-se-iam fotografias, preferivelmente nos locais do destino e após a sua colocação. Oportunamente se publicaria uma lista dos azulejos cedidos, indicando-se o novo destino, para que o público tivesse conhecimento do seu paradeiro e os podesse procurar.

EXPOSIÇÃO PERMANENTE

A Exposição Permanente da colecção de azulejaria do Museu seria condicionada ao espaço disponível, devendo, em qualquer caso, constituir uma secção independente da «Cerâmica Móvel» mas contígua a esta.

Essa exposição seria estudada com os necessários cuidados por forma a ser tão representativa quanto possível das variedades morfológicas e artísticas dos azulejos, muito particularmente dos de tipo arcaico.

A disposição das peças obedeceria, lógicamente, aos ditames da boa ordenação museológica, preferindo-se para as espécies mais pequenas e raras a exposição em vitrines, e para os agrupamentos, a montagem em caixilhos lisos, com a moldura de cor clara e neutra.

Dessa secção far-se-ia catálogo especial e independente, com o necessário desenvolvimento, precedido de noções gerais sobre a história da evolução estilística do azulejo, ilustrada com as espécies expostas, tendo, em apêndice, uma lista dos azulejos e conjuntos cedidos pelo Museu com a indicação da sua localização.

Pela simples análise feita a alguns dos azulejos existentes no depósito do Museu ou expostos ao público, posso afirmar que é possível, desde já, constituir um pequeno núcleo museológico do maior interesse, não só nacional, como, mesmo, internacional. Na verdade, além de azulejos de origem portuguesa, de vários tipos e épocas, possui a colecção exemplares espanhóis (Valência, Sevilha, Toledo e Talavera), flamengos, holandeses e italianos. É inútil encarecer o valor e interesse de uma colecção desta ordem no primeiro Museu de Portugal — o tal *nouveau monde de la céramique*, no dizer de Jacquemart.

NOVAS AQUISIÇÕES

A constituição e organização de uma secção seleccionada de azulejaria implica, necessariamente, a sua continuação e complemento. Dado o especial

interesse desta — a qual não duvido que possa vir a ser das mais curiosas e atraentes do Museu — é necessário estabelecer um critério seguro para os casos de novas aquisições e enriquecimento, não segundo o processo da armazenagem — verdadeira sonogação — mas tendo em vista a valorização artística e museológica das espécies.

Assim, como primeiro veículo para novas aquisições, deveria o Museu Nacional de Arte Antiga — entidade técnica e juridicamente competente — ser chamado a intervir na avaliação e apreciação de todos quantos azulejos artísticos ou documentais aparecessem à venda, dando o seu parecer quanto ao seu valor de raridade, aconselhando o seu registo, evitando a sua dispersão ou, ainda, preconizando a sua aquisição por parte do Estado e para a sua colecção quando se tratasse de espécies dignas de tal. Em qualquer caso deveria o Museu indicar imediatamente o destino aconselhável para os azulejos vistoriados, quer se tratasse de espécies a ingressar no Museu, quer se destinassem a outras instalações estaduais. Nunca porém deveriam os azulejos adquiridos recolher ao «depósito» do Museu por espaço de tempo superior ao necessário para o seu estudo e decisão do destino a dar-lhes, correndo o risco de caírem no esquecimento, com manifesto prejuízo do património artístico e do público em geral.

Em vários Museus da Província existem colecções de azulejos, alguns na verdade preciosos — como em Beja, Coimbra e Guimarães — e dos quais há, possivelmente, duplicados. Estes azulejos poder-se-iam conseguir por permuta, com real benefício para ambas as partes que desta forma iriam enriquecendo as respectivas colecções. Estas permutas poderiam ser extensivas a particulares, coleccionadores ou simples curiosos.

Também com Museus estrangeiros se poderia tratar da permuta de azulejos, adquirindo-se exemplares que faltam no Museu e que tão importantes são para o complemento do quadro didático e evolutivo (1).

PROTECÇÃO AOS AZULEJOS NACIONAIS

Reconhecido o valor e interesse que tem para a Arte Decorativa Portuguesa o azulejo artístico — riqueza que os nossos antepassados tão pródigoamente nos legaram — mistér se torna que ele seja *protegido* como «obra de arte» a fim de obstar à sua destruição e desmembramento. Deve estudar-se o processo de responsabilizar os detentores de azulejos artísticos pelos danos

(1) Proposta, em princípio, a permuta de azulejos com alguns Museus da Europa, foi ela aceite calorosamente por parte da direcção dos seguintes: Victoria & Albert, de Londres; Arte e História (Cinquentenário), de Bruxelas; Rijksmuseum, de Amsterdão; «Huis Lambert van Meerten», de Delft e Boymans, de Roterdão. Podem ainda permutar-se com os museus Britânico, de Londres; da Manufatura de Sévres e Internacional de Cerâmica, de Faenza.

que propositadamente causem ou deixem causar por incúria, já arrancando-os sem cuidado, já abandonando-os em ruína. Deve igualmente proteger-se e dificultar a sua saída para o estrangeiro, especialmente dos exemplares mais raros, e, até, vigiar-se, dentro de certos limites, o comércio de antiguidades onde por vezes se desmembram conjuntos preciosos com o intuito mercantil de os multiplicar.

Por outro lado urge pôr cobro à desenfreada cópia de azulejos antigos, feita com maior ou menor felicidade pelos modernos industriais, cópias por vezes enganosas e, portanto, fraudulentas. É de todo natural que a facilidade da cópia tente os artífices que não têm ou não precisam de ter ideias criadoras: é no entanto lamentável que *artistas*, e alguns incontestavelmente dotados, que poderiam vir a ser grandes *ceramistas*, dignos continuadores dos mestres de antanho, se prestem a esse trabalho fácil e aviltante da cópia pura e simples. Sem sentirem a necessidade espiritual — inerente a todo o verdadeiro artista — de criar obra «sua», pessoal, única, sincera e do seu tempo, limitando-se a ser, não *ceramistas*, mas, quando muito, *ceramó-copistas*...

A defesa do Património Artístico da Nação não terá apenas de incidir retrospectivamente, como «policia arqueológica»: deverá disciplinar, fomentar o gosto pelas modalidades e correntes estéticas mais consentâneas com o espírito moderno, prestigiar o artista e a sua obra, preferir ao que copia — amesquinhando-se, o que cria — enriquecendo-se...

O sistema de arrolamento por parte do Estado — de certo modo odioso e atentatório do legítimo sentimento de propriedade — poderia ser adoptado para salvarguardar os azulejos antigos em risco de se perderem, mas seria preferível estudar-se outro processo, a um tempo mais efectivo, prático e simpático. Um arquivo de azulejos poderia ser feito com relativa facilidade, mantido no próprio Museu Nacional de Arte Antiga, documentado com fotografias e medições, bastando chamar a atenção dos possuidores para o facto desses azulejos serem considerados «obras de arte» e, como tal, não podendo ser negociados sem conhecimento do Museu, garantindo-se, em contra-partida que era concedida toda a liberdade para a transacção, desde que ficasse salva-guardada a integridade das espécies e se desse conhecimento das respectivas transferências. Inclusivamente poderia ser autorizada a venda para o estrangeiro, no caso de peças mais vulgares, sendo, neste caso, necessária autorização prévia para o respectivo despacho na Alfândega.

No caso, porém, em que azulejos classificados de mais preciosos, estejam em risco de se perderem, mercê de precárias condições de segurança e conservação, inadequada aplicação dos locais onde se encontram, etc., deveriam os respectivos proprietários ser notificados a fim de procederem à sua protecção, ou, nos casos de o não poderem ou desejarem fazer, poderiam os azulejos ser pura e simplesmente «expropriados como de interesse artístico», estabele-

cendo-se um critério para a sua avaliação e ingressando no Museu, o qual, por sua vez, lhes daria destino conveniente.

Ainda, como medida protectiva, e para valorização dos próprios azulejos e edifícios onde se encontram, dever-se-ia evitar tanto quanto possível o seu arranque, não devendo ser o próprio Estado a dar o mau exemplo, mudando ou consentindo que se despojem de azulejos Igrejas, antigos Conventos, Palácios ou Jardins, num processo de verdadeira «desintegração»... O azulejo deve considerar-se como parte integrante dos edifícios — como *imóvel* — e a sua remoção implica uma desvalorização tanto para o edifício, como para o próprio azulejo.

CONCLUSÃO

Compete ao Museu Nacional de Arte Antiga revelar, valorizar e proteger o azulejo como *obra de arte*, colocá-lo no plano a que tem legítimo direito, no campo das artes decorativas, chamar para ele a atenção do público, dos estudiosos e do próprio Estado. Não é demais que inicie essa campanha valorizando, revelando e enriquecendo a sua própria colecção, dando aos seus azulejos o lugar condigno no Museu, independente da cerâmica «móvel» à qual tem andado sempre ligado em Portugal, com um ar parente pobre e indesejável... Se uma peça de louça do Rato merece escaparate especial, qual a razão porque o azulejo dessa mesma fábrica, sempre mais raro, porque nunca se repete, tem de esconder-se nos vãos das portas ou ficar nas caves, encaixotado, como traste que passou de moda? Porque se expõem peças de barro vidrado, de ingénua desenho, péssima fabricação e gosto duvidoso, anónimas na maioria dos casos, e se não revelam os belos azulejos, de primoroso desenho, esmalte perfeito e perfeitamente identificáveis no tempo? Será simples questão de gosto ou moda, ou estarei eu — por deformação apaixonada — vendo mal o problema?

A CRUZ PROCESSIONAL DE SANTA CLARA DE VILA DO CONDE

POR

CARLOS DA SILVA LOPES

EXISTE no Museu Nacional de Arte Antiga uma cruz processional de cristal de rocha e prata dourada que Joaquim de Vasconcelos reproduziu pela primeira vez, segundo creio, no fasc. 20 da *Arte Religiosa em Portugal*. O falecido crítico de Arte classificou esta peça como obra do Século xv, sem atender à sua analogia morfológica com outras cruzes trecentistas nem aos escudos de armas, todos iguais, que nela estão gravados. E mesmo que alguma semelhança com outras cruzes do Século xv pudesse justificar tal classificação, bastaria o exame daquele símbolo heráldico, — fácilimo de identificar —, para se obter a conclusão de que esta cruz processional data necessariamente do Século xiv. É este um dos casos em que a Heráldica fornece um argumento decisivo para a determinação cronológica da factura de uma obra de arte.

A cruz em questão, que tem no inventário da secção de ourivesaria o n.º 191, mede 0^m,465 de altura, contando a peanha seiscentista que lhe serve de base, e 0^m,235 de largura. As hastes de cristal, de extremidades florentinas, fixam-se em encaixes soldados nos lados de uma peça rectangular de prata que encerra de cada lado, sob uma placa de cristal, uma iluminura sobre pergaminho guarnecida de pequenos aljôfares — o *Calvário* no anverso e *Cristo em glória* no reverso. O pé da cruz entra num suporte de prata que na parte inferior tem um espigão que atravessa a esfera de cristal sobre a qual a cruz assenta.

Pertenceu este notável espécime de ourivesaria medieval ao Mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde, fundado no primeiro quartel do Século xiv por D. Afonso Sanches, filho bastardo de D. Dinis, e por sua mulher D. Teresa Martins, Senhora de Albuquerque. Quem tiver visitado o mosteiro de Vila do Conde, lá terá visto, em mais de um sítio, o escudo de D. Afonso Sanches, — idêntico ao existente na cruz processional, aos dos selos publicados por D. António Caetano de Sousa no tomo IV das *Provas da História Genealógica* (n.ºs XXIV e XXV) e ao da pedra de armas do castelo de Albuquerque, na Extremadura Espanhola, edificado por D. Afonso Sanches.

O escudo que figura na cruz é o mesmo que se vê no selo atribuído por D. António Caetano de Sousa a D. Teresa Martins (n.º XXIV), escudo este que não é o dela mas o do marido. No documento a que está apenso tal selo foi posto outro, que Sousa atribui ao próprio D. Afonso Sanches e que é um pouco diferente do primeiro; em vez dos nove castelos tem somente cinco e as quinas são substituídas por simples besantes. Esta diversidade de representações do escudo de D. Afonso Sanches explica-se perfeitamente pela nenhuma rigidez da heráldica da época. Tanto num como noutro dos escudos as armas são as mesmas, — uma alteração das armas do Reino, conforme o costume mandava para o bastardo de um rei. O número de castelos, variável na bordadura do escudo real, era igualmente variável na cruz do bastardo, e os escudetes carregados de besantes foram, por simplificação, substituídos por besantes num dos selos. Nisto se resume a diferença entre os escudos das duas espécies esfrágísticas reproduzidas por Sousa.

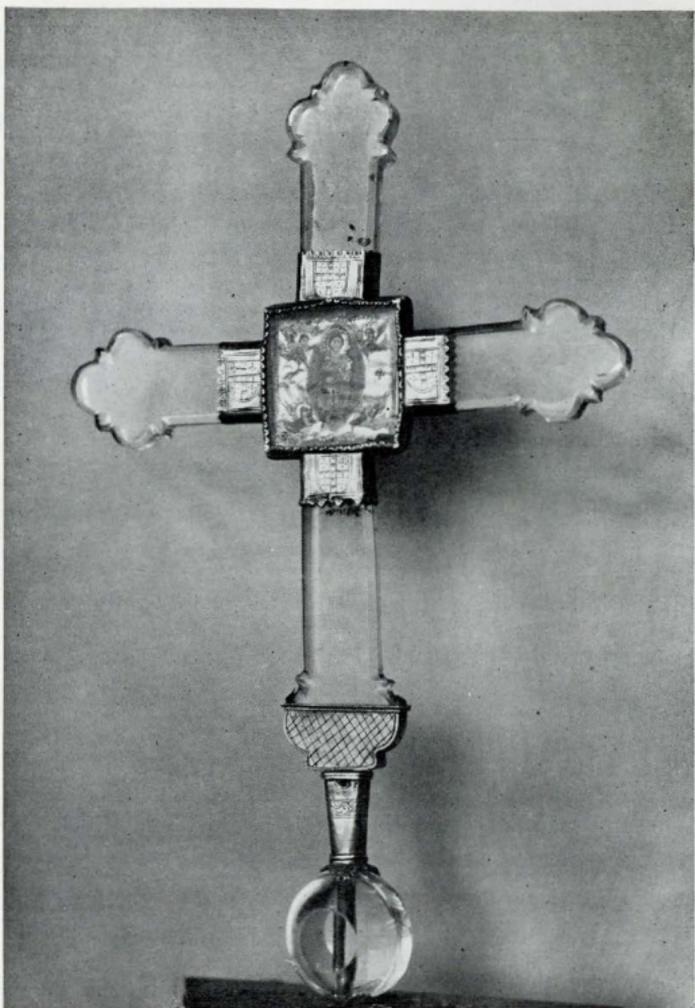
O escudo de D. Afonso Sanches existe, como já disse, sobre a porta da fortaleza de Albuquerque, onde está representado com nove castelos a carregar a cruz. Com cinco castelos e quatro leões interpolados carregando a cruz, apresenta-o a 2.ª edição dos *Comentários do grande Afonso de Albuquerque* (1576). Este mesmo escudo foi mandado lavrar pelo filho de Afonso de Albuquerque, autor daquela obra, para a sua quinta da Bacalhoa (1).

Quando no Século XVI se fizeram os novos túmulos dos fundadores do mosteiro de Vila do Conde, foram essas armas, — com cinco castelos sobre a cruz —, esculpidas no destinado a D. Afonso Sanches.

A existência do escudo de D. Afonso Sanches na cruz processional de Vila do Conde constitui base para se poder afirmar que D. Afonso Sanches a doou ao mosteiro que fundara. Mas, pode perguntar-se, não teriam os descendentes do bastardo de D. Dinis usado as mesmas armas, e sendo assim, não estará certa a classificação de Joaquim de Vascelos? O estudo que fiz do problema leva-me a concluir pela negativa. As armas existentes na cruz foram usadas por D. Afonso Sanches. A cruz foi, portanto, feita em vida do fundador do mosteiro. Não se sabe com certeza absoluta a data da morte de D. Afonso Sanches, mas pode aceitar-se, como aproximada, a de 1329.

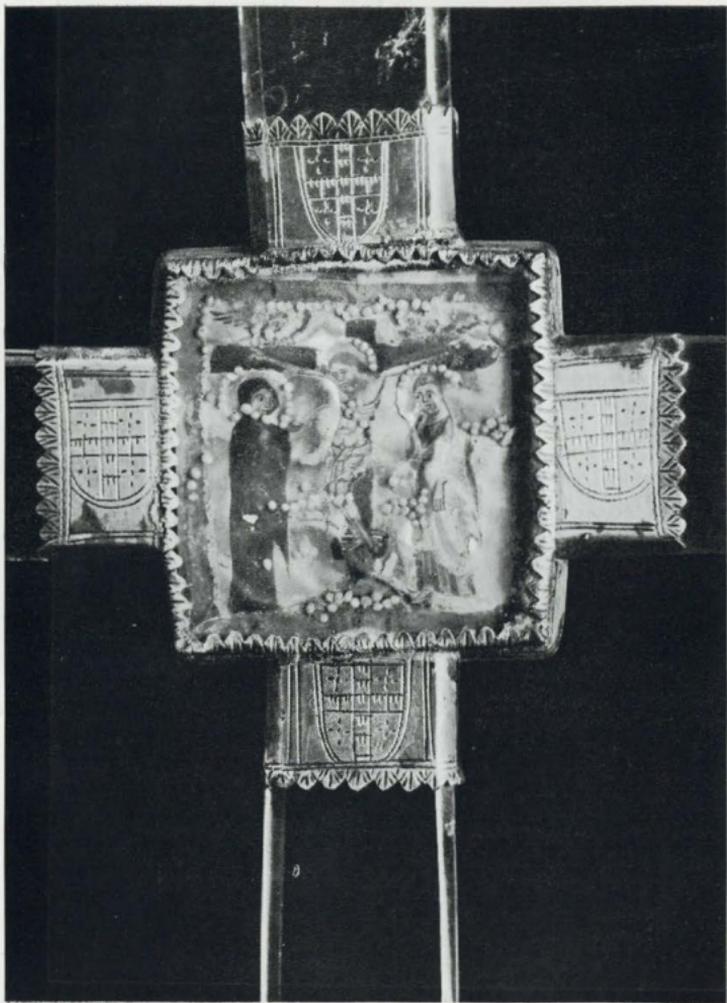
D. João Afonso de Albuquerque, único dos filhos de D. Afonso Sanches que lhe sobreviveu, usou já o escudo espartelado das armas do Reino e das flores de lis da mãe. No castelo de Codicera (Extremadura Espanhola) existiu um escudo com estas armas, segundo afirma Brás de Albuquerque no capítulo 50 da parte 4.ª dos *Comentários*: «D. João Dalboquerque edificou a torre... da Codiceira, e nela pôs as suas Armas... misturando com as quinas

(1) J. Rasteiro, no seu album sobre a Bacalhoa, reproduz este escudo.



CRUZ DE CRISTAL DE ROCHA E PRATA DOURADA—Século xiii.
Proveniente do Convento de Santa Clara do Conde.

(Museu Nacional de Arte Antiga)



PARTE CENTRAL DA CRUZ PROCESSIONAL DE SANTA CLARA
DE VILA DO CONDE, vista do lado da frente.

de Portugal as Flor de lis, que eram Armas de sua mulher, que descendiam da Casa Real de França, que os Albuquerquez agora trazem».

Anselmo Braamcamp Freire (1) impugna as afirmações de Brás de Albuquerque quanto à ligação da família com a casa real de França. O erudito investigador tinha razão, pois sendo os Albuquerquez descendentes de filhos bastardos de D. João Afonso não conservariam certamente no escudo um quartel relativo à ascendência de D. Maria de Molina, mulher deste. A verdade é que D. João Afonso usou as flores de lis por sua mãe, D. Teresa Martins, a quem pertenciam (2).

Da primeira leitura da crítica de Braamcamp ao passo transcrito dos *Comentários*, parece concluir-se que a impugnação abrange a totalidade das afirmações. Não é, porém, assim. Braamcamp confirma que D. João não usou já as armas de D. Afonso Sanches, mas sim um composto das armas do Reino e das de D. Teresa Martins. D. João Afonso teve vários filhos bastardos e os descendentes de dois deles, — os da Condessa de Neiva e os Albuquerquez, senhores de Cantanhede —, usaram as armas que, segundo Brás de Albuquerque, existiam no castelo de Codicera. Este uso das mesmas armas por descendentes de dois irmãos demonstra, na opinião de Braamcamp, que o pai deles também as usava.

De facto, as informações de Brás de Albuquerque, se não são aceitáveis pelo que toca à origem das flores de lis, são dignas de crédito quanto à composição do escudo usado por D. João Afonso de Albuquerque. Brás de Albuquerque tinha conhecimento, — directo ou por outrém —, do escudo e lápide da muralha de Albuquerque e é naturalíssimo que conhecesse também com exactidão a pedra de armas existente no castelo de Codicera, — Brás de Albuquerque escreve *Codiceira*, à portuguesa —, em que o escudo estava esquartelado das armas do Reino e das flores de lis. O castelo de Codicera já estava em ruínas nos princípios do século passado e seria interessante apurar se essa pedra de armas ainda hoje existe.

Tenho outra razão para me convencer de que as armas gravadas na cruz processional só foram usadas por D. Afonso Sanches. Em 1525, o licenciado António Correia, corregedor de Entre-Douro e Minho, descrevia, em carta dirigida a D. João III, os túmulos que existiam na galilé do mosteiro de Vila do Conde: «... duas sepulturas grandes com vultos em cima de um homem e de uma mulher, sem nenhum letreiro nem escudo de armas, e estes diz que são de D. Affonso Sanches, filho d'ElRei D.Dinis, e de sua mulher, os quais diz que fizeram aquelle Mosteiro, estão logo juntos destas outros

(1) *Brasões da Sala de Sintra*, liv. segundo, pág. 186, 2.ª ed., nota (3).

(2) *Ob. cit.*, pág. 186.

dois moimentos mais pequenos com muitos escudos nelles na pedra laurados, com as quinas de Portugal em uma metade e cinco flores de lis de França em outra metade, e estes também sem letreiro nenhum, e diz que são de dois filhos do dito D. Afonso Sanches...» (1).

Esta indicação relativa aos primitivos sarcófagos dos fundadores e aos túmulos pequenos *com muitos escudos... com as quinas de Portugal em uma metade e cinco flores de lis... na outra metade* tem a maior importância. Trata-se, evidentemente, dos primitivos túmulos de dois filhos de D. Afonso Sanches, feitos, segundo creio, antes de 1354, data do testamento de D. João Afonso de Albuquerque, documento em que se declara que os moimentos de seus pais ainda não estavam prontos, sem nenhuma referência aos túmulos pequenos de seus irmãos. Em qualquer caso, porém, a informação do corregedor de Entre-Douro e Minho é precisa quanto aos escudos que existiam nos túmulos pequenos. Por ela se vê que esses dois irmãos de D. João Afonso de Albuquerque, juntavam, nas suas armas, as quinas às flores de lis. Os túmulos actuais, quinhestistas, têm nas tampas o escudo esquartelado e não partido, como existia, — se é que o corregedor mencionou correctamente a partição —, nos túmulos primitivos. Mas, fossem esses *muitos escudos* partidos ou esquartelados, já as flores de lis neles figuravam, o que reforça a conclusão de que as armas de D. Afonso Sanches só foram usadas por ele e não por seus filhos. A importância da casa de D. Teresa Martins justificava plenamente a nova composição heráldica, origem do escudo dos Albuquerque. É duvidoso se nessa primeira combinação das quinas e das flores de lis aparecia no 1.º e 4.º quartéis a bordadura dos castelos. A carta do corregedor de Entre-Douro e Minho não permite afirmação categórica, pois quando se refere ao túmulo de D. Brites Pereira, — o que ainda hoje existe —, diz somente «as quinas de Portugal sobre uma aspa» (2) e os escudetes que lá se vêem têm a bordadura dos castelos. Este ponto, porém, é de secundário interesse para o nosso caso.

Todo o exposto me parece suficiente para basear a convicção de que as armas gravadas na cruz processional que pertenceu ao Mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde só foram usadas por D. Afonso Sanches. O bastardo de el-Rei D. Dinis foi, pois, o doador dessa peça que, por consequência, se deve classificar como obra do Século XIV. E mesmo, — o que não creio —, que D. Afonso tivesse usado armas iguais às de seu pai e lhe pudesse ser atribuível a doação da cruz, seria esta, ainda, uma peça do Século XIV e não do século seguinte. D. João Afonso morreu em 1354.

(1) Mons. José Augusto Ferreira — *Os Túmulos do Mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde*. Porto, 1925, pág. 33.

(2) *Ibid.*

As armas existentes na cruz processional figuram também numa iluminura do *Códice de la Coronación* da Biblioteca do Escorial. O códice foi estudado em 1876 por D. José Maria Tubino que publicou sobre ele um extenso estudo no volume V do *Museo Español de Anteguedades*. Tubino descreve a iluminura com as palavras seguintes: «Ocupa la lamina de la izquierda vistoso escuadrón donde se señala el príncipe, cabalgando en albo caballo, cinéndo áurea corona y envuelto el cuerpo en purpúreo paludamento. Acompañante sobre la derecha varios magnates que llevan el escudo real con las armas de Castilla y Leon, el estandarte régio y otras banderas ó pendones donde se descubren las armas de las primeras casas de Castilla, tremoladas por guerreros que ciñen acerado casco y varias armaduras» (1). Uma das bandeiras que se vêem na reprodução que acompanha o estudo de Tubino tem cinco castelos de prata sobre a cruz vermelha e os escudetes laterais das quinas postos verticalmente e não apontados ao centro como devia ser.

Refere-se Tubino à lápide da muralha de Albuquerque, mas aceita o erro divulgado da leitura da data, era de 1314, correspondente ao ano de 1236. A correcção foi feita pelo Rev.º P.º Carlos da Silva-Tarouca em erudito trabalho publicado há poucos anos (2). Trata-se da era de 1344, correspondente ao ano de 1306.

Sobre a época do códice diz Tubino que «... la antigualla, copia de mas remotos originales, fué escrita é historiada probablemente durante el reinado de Alonso XI, que comenzó en 1310 y terminó en 1350: reinando el dicho príncipe, los Ayalas, Albuquerques y Laras desempeñaron muy elevadas funciones en la corte y fijaban, por su influencia en los consejos de la realeza, la general atencion» (3). E em nota relativa aos magnates representados na iluminura aponta que «D. Juan Alfonso de Albuquerque figuraba ya en la primera línea en la coronacion de Alonso XI» (4).

A bandeira que figurava na iluminura não é, porém, a de D. João Afonso. Em 1310, data da subida de Afonso XI ao trono de Castela er asenhor de Albuquerque D. Afonso Sanches e foi-o ainda durante cerca de 19 anos. A insígnia cabia ao Senhor de Albuquerque contemporâneo da coroação do rei, estivesse ele presente a esse acto ou representado por seu filho D. João Afonso. Em trabalhos posteriores ao de Tubino sobre o códice estará, porventura, este ponto devidamente esclarecido. Se o não estiver, sirva esta nota de achega para o estudo do valioso documento.

(1) *Loc. cit.*, pág. 56.

(2) *História da raça — História da família*, II, in *Brotéria*, vol. XXX (1940) pág. 181.

(3) *Loc. cit.*, pág. 67.

(4) *Loc. cit.*, pág. 67, nota 3.

Ô «TRÍPTICO COOK» FOI OFERECIDO AO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

EM Maio deste ano o Museu Nacional de Arte Antiga recebeu uma importante dádiva que pelo seu valor artístico e documental torna a entidade ofertante credora do reconhecimento da Nação Portuguesa e, em especial, de todos aqueles que se interessam pela Arte Nacional. Sir Francis Cook, cumprindo os desejos manifestados em vida por seu falecido pai Sir Herbert Cook, Visconde de Monserrate, ofereceu ao Estado Português, com destino a este estabelecimento, o denominado *Tríptico Cook*, formado pelas pinturas *Cristo deposto na Cruz, São Francisco* e *Santo António*, que se conservava na galeria particular de Doughty House, em Richmond.

O generoso gesto de Sir Francis Cook, traduzindo mais uma prova da amizade que esta ilustre família de há muito consagra a Portugal, representa também um acto de compreensão extremamente sensibilizante para nós. De facto, embora se encontre seriamente danificado pela acção do tempo e por efeito de inábeis restauros, o tríptico Cook constitui, mesmo assim, uma peça capital da Pintura Portuguesa pela circunstância de estar assinado pelo autor, sendo por isso a pedra de toque da obra de Vasco Fernandes, a base fundamental para o estudo da sua arte. O encontrar-se esta obra fora do País era motivo de pesar para todos os portugueses cultos não só por lhes recordar que a sua saída se deveu a falta de estímulo por parte dos poderes públicos que não curaram de evitá-la adquirindo a pintura para o Estado quando o primitivo possuidor se propôs aliená-la, mas também pelas dificuldades que em tais condições havia para o seu exame e estudo. A família Cook não ignorava estes factos e é por isso que ao efectivar agora a doação lhe cabem todos os elogios pelo significado intencional e afectivo de que a mesma se reveste.

As diligências para a oferta do quadro foram levadas a cabo com todo o interesse pelo British Council que tomou a seu cargo fazer a transferência dele para Portugal e delegou em Sir Eric Maclagan, antigo Director do *Victoria and Albert Museum* e Presidente da Comissão de Belas Artes do citado organismo, a incumbência de vir expressamente a Lisboa proceder à sua entrega.

A cerimónia oficial da entrega do tríptico Cook teve lugar em 15 de Maio. Ao acto, que se revestiu de solenidade, assistiram suas Excelências o Ministro da Educação Nacional, Prof. Caeiro da Mata, o Subsecretário da

mesma pasta, Prof. Amorim Ferreira, o Embaixador de Inglaterra, Sir Ronald Campbell, e os srs. Profs. Reinaldo dos Santos, Gustavo Cordeiro Ramos e Fezas Vital, respectivamente Presidentes da Academia Nacional de Belas Artes, Instituto para a Alta Cultura e Junta Nacional de Educação, dr. George West, Director do Instituto Britânico e delegado do British Council em Portugal, Conde de Monte Real, presidente do Conselho-Director do Grupo de Amigos do Museu, componentes desta colectividade, críticos de arte e muitas outras personalidades dos nossos meios culturais e artísticos.

Ao fazer a entrega, Sir Eric Maclagan pronunciou um discurso em que pôs em relevo o significado do acto e se referiu ao tríptico e à sua história, congratulando-se pelo honroso encargo de que o tinham incumbido.

A seguir, o Director do Museu, dr. João Couto, leu as seguintes palavras:

Excelências:

O Museu Nacional de Arte Antiga recebe com o maior júbilo das mãos de V. Ex.^ª, Senhor Director do Museu Vitória e Alberto, a pintura de Vasco Fernandes, que Sir Francis Cook, dando realidade aos desejos do falecido Sir Herbert Cook, oferece ao Estado Português.

É sobretudo honroso para nós que Sir Herbert Cook, o homem que, entre os da sua família, mais contribuiu para o engrandecimento da magnífica colecção de Doughty House, em Richmond, tenha pensado em oferecer ao Museu de Lisboa a pintura cujo mérito ele bem conhecia pois no notável Catálogo das suas obras se fala «of the important document for the history of early Portuguese art». Por esta forma deixou aos seus herdeiros o encargo de manifestar a amizade que dedicou a este país, no qual ele e seus antecessores tiveram casa, no termo de Sintra, a partir dos meados do século passado, e onde por suas obras de beneficência foram distinguidos com o título de Viscondes de Monserrate.

A dádiva do painel de Vasco Fernandes reveste-se do maior significado, pois não só ele é um documento da mais alta importância para o estudo da pintura portuguesa de quinhentos, mas vem preencher nesta galeria uma lacuna importante: a de uma tábua que representasse em Lisboa a produção vasta e vigorosa da escola de Viseu.

É certo que a pintura se encontra em mau estado, o que valeu a Sir Kenneth Clark a observação de ser «o fantasma de um quadro, mas um fantasma interessante e até lindo».

Tem razão o insigne Director da «National Gallery». Embora gasta e incompleta, tapada nalgumas partes e com os vernizes oxidados, a tábua que agora dá entrada no Museu de Lisboa conserva o bastante para se avaliar do trabalho primitivo bem como do esplendor da sua apresentação quando safu

das mãos amorosas do artista visiense. Porque a assinatura ostensiva que apresenta e que agora verificámos ser verdadeira, facto que dá razão a Robinson e ao Prof. Virgílio Correia e faz desaparecer de vez os receios que manifestaram Joaquim de Vasconcelos e Crawford, bem como as suspeitas do Dr. José de Figueiredo, diz-nos tratar-se de obra saída inteiramente das mãos de um só pintor e não de trabalho realizado em parceria, tão costumeira na produção pictural da época áurea.

Apesar de tudo, a tábua de Vasco Fernandes é bem apreciável naquilo que ainda apresenta. Sóbria de efeitos na composição, rica de tonalidades e excelentemente desenhada, a pintura mostra o saber e a segurança do mestre que a imaginou, que a executou e que soube tirar seguros efeitos da atmosfera que cerca os personagens, das cenas em que o todo se decompõe e dos saborosos pormenores, como o Calvário com a esguia cruz sem condenado, os dois soldados que dele estão próximos, os panejamentos, as expressões calmas ou dolorosas dos figurantes, as belas paisagens com casario, e tantos outros. Tudo realizado por quem possuía a mais delicada técnica, usando tintas pouco espessas sobre um suporte quase sem preparo, como era o da Escola portuguesa desde o mestre genial do políptico de São Vicente.

Mas a assinatura é hoje o pormenor essencial desta obra tão sacrificada e que lhe empresta o mérito e até a celebridade que a envolve. São tão pouco frequentes as obras portuguesas de quatrocentos e quinhentos em que o pintor tivesse deixado nome ou sigla de identificação, que a existência de uma assinatura por extenso, tão nítida, tão visível, constitui acontecimento de rara e excepcional importância.

Os documentos dados pelo Prof. Virgílio Correia e a firma do painel de Lisboa, ficam sendo a base segura da identificação da obra de Vasco Fernandes, mestre insigne, que honrou não só a sua cidade de Viseu, mas o país inteiro; — base particularmente segura para o conhecimento da 1.^a época da sua actividade — a do retábulo de Lamego, das Santas do Museu do Porto, do painel do falecido Prof. Eugénio de Castro, do Descimento da Cruz do Museu de Viseu e, porventura, do Santo António do Museu de Castelo Branco — ou sejam os primeiros vinte anos de Quinhentos.

O Museu de Lisboa está, por isso, de parabens pela incorporação da importante obra e não regateia louvores aqueles que a deram, contribuindo assim, de forma tão generosa, para o seu enriquecimento.

Seja-me ainda permitido manifestar o meu contentamento pelo facto de receber o quadro por intermédio de Sir Eric Maclagan, Director do grande Museu de South Kensington e personalidade de tanto destaque no mundo das Belas Artes. Em nome do Museu que dirijo agradeço-lhe, bem como ao British Council, tudo o que fizeram para levar a bom termo este significativo acto.

No final da cerimónia ,tomou a palavra o sr. Ministro da Educação Nacional para agradecer em nome do Governo da Nação a oferta de Sir Francis Cook a Portugal.

O acontecimento teve larga repercussão na Imprensa da capital e de diversos pontos do País, tendo originado, além de desenvolvido noticiário, artigos e entrevistas dos críticos de Arte Prof. Reinaldo dos Santos (*Diário de Notícias*, de 15 de Maio), dr. João Couto (*O Jornal do Comércio*, de 15 de Maio), Luís Reis Santos (*Diário Popular*, de 15 de Maio), Prof. Aarão de Lacerda (*O Comércio do Porto*, de 23 e 30 de Maio), Fernando de Pamplona (*Diário da Manhã*, de 28 de Maio) e Adriano de Gusmão (*Seara Nova*, de 2 de Junho).

O nosso colaborador sr. Luís Reis Santos escreveu para o Boletim o artigo acerca do tríptico Cook que noutro lugar se publica.

EXPOSIÇÕES

5.^a EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA — COLCHAS BORDADAS
DOS SÉCULOS XVII E XVIII

A 5.^a Exposição Temporária realizada pelo Museu teve lugar no decurso deste ano de 1945 e foi consagrada às colchas bordadas dos Séculos XVII e XVIII de que o mesmo possui importante núcleo e do qual se escolheram, para tal efeito, as peças exemplificativas dos diversos tipos e procedências nele representados. A sua organização obedeceu assim, a um critério didático, tendo-se procurado suscitar a atenção dos estudiosos para este mal conhecido sector das artes decorativas por meio de uma exibição específica e qualitativa de preferência a uma exibição em quantidade. Para melhor compreensão do certame, apresentaram-se ao lado de alguns dos exemplares expostos fotografias comparativas de trabalhos de estilo e técnica similares.

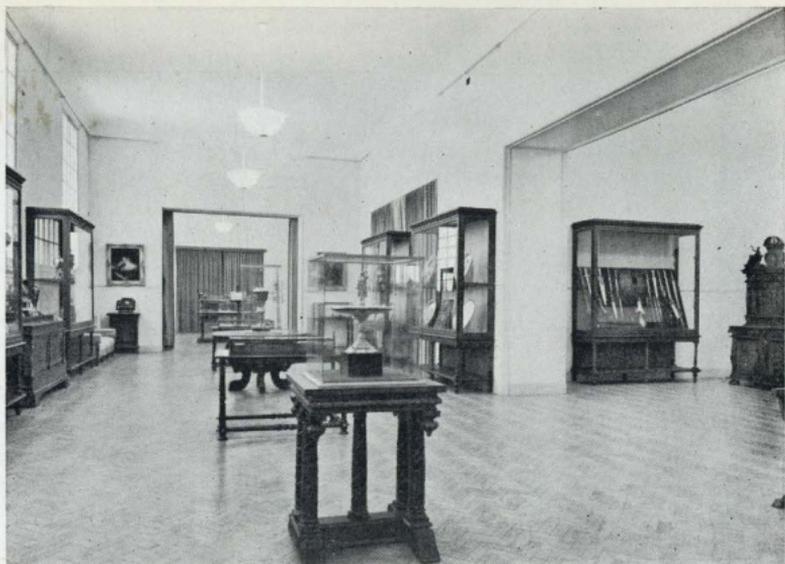
O catálogo, feito segundo esta orientação, foi elaborado pela conservadora D. Maria José Mendonça. A artista Sr.^a D. Maria Clementina Carneiro de Moura colaborou amavelmente no mesmo, desenhando os esquemas dos diversos pontos empregados nos espécimes expostos.

A exposição, cuja inauguração oficial teve lugar em 24 de Março com a presença de Sua Excelência o Ministro da Educação Nacional, Sr. Prof. Dr. José Caeiro da Mata, teve larga concorrência de visitantes.

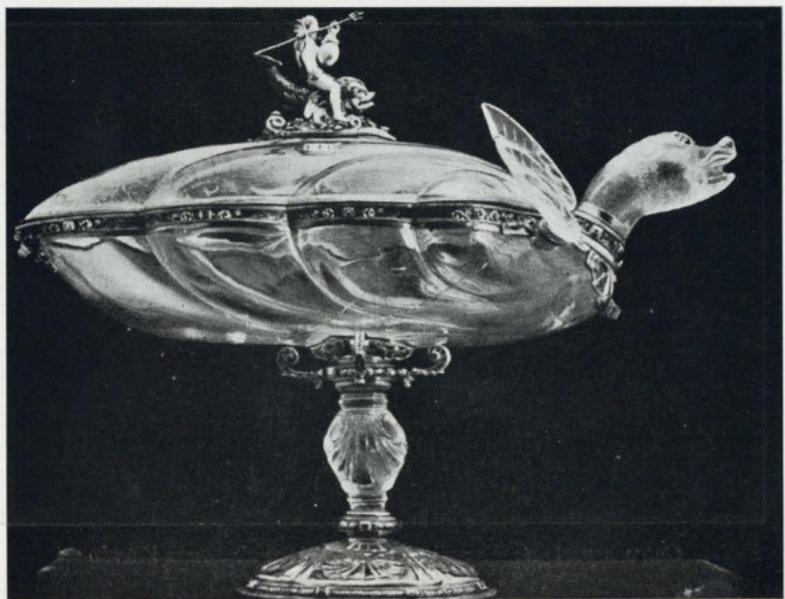
EXPOSIÇÃO DA COLECÇÃO LÁZARO DE NOVA-IORQUE

Durante a sua permanência nos Estados Unidos da América, o conhecido amador de Arte e coleccionador espanhol D. José Lázaro, aproveitando da oportunidade do período de guerra e do desmembramento nessa ocasião de algumas célebres colecções americanas, reuniu um valioso conjunto de obras de Arte a que deu o nome de Colecção Lázaro de Nova-Iorque para o distinguir das suas colecções de Madrid e de Paris.

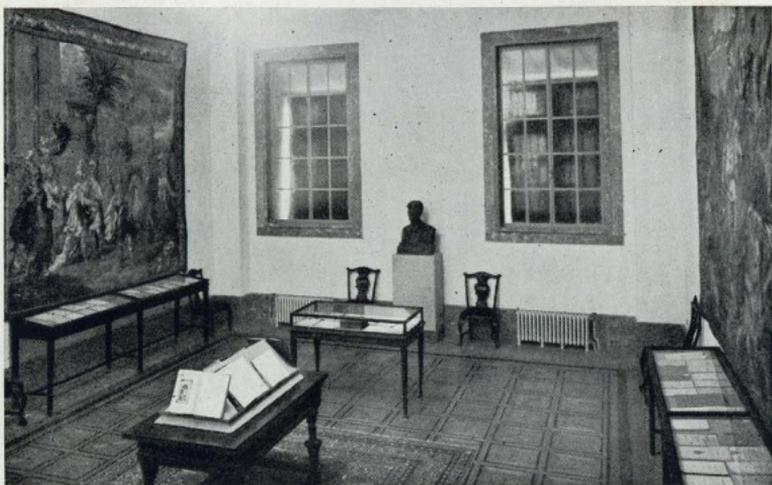
Foi essa colecção que o Sr. D. José Lázaro ao passar por Lisboa no seu regresso a Espanha espontaneamente se propôs patentear ao público português no Museu Nacional de Arte Antiga que, acolhendo o generoso oferecimento, para esse efeito pôs à disposição do distinto coleccionador as suas salas de exposição. Conforme era de prever, a exibição deste núcleo de objectos, reunido com gosto e amplo critério de escolha, em que não só a



Aspecto da Exposição da Coleção Lázaro, de Nova-Yorque



A COPA DE NEPTUNO — Trabalho de cristal de rocha com guarnições de ouro esmaltado e cravejado de pedras preciosas, do Século XVI, pertencente à Coleção Lázaro



Aspecto da Exposição Bibliográfica Comemorativa do Centenário de Sousa Viterbo



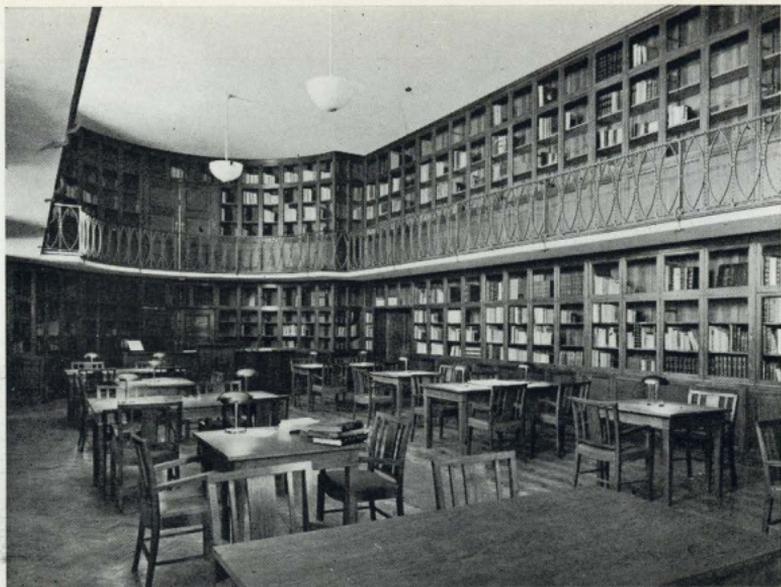
Outro aspecto da Exposição Bibliográfica de Sousa Viterbo



Sala de Conferências do Museu Nacional de Arte Antiga



Outro aspecto da Sala de Conferências



A nova Sala da Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga



Outro aspecto da nova Sala da Biblioteca

pintura e a escultura, mas quase todas as artes decorativas se encontravam excelentemente representadas — desde os bronzes helénicos às estatuetas e baixo-relevos do Renascimento italiano, desde as placas de ouro esmaltado bisantinas aos trípticos limosinos, desde as peças de prata e de ouro góticas e renascentistas, as jóias e a torêutica aos móveis italianos, holandeses e franceses dos séculos XVI, XVII e XVIII, aos marfins, às armas e à tapeçaria — despertou a maior curiosidade no público de Lisboa, tendo sido considerável o número de visitantes que, a partir de 11 de Junho, dia em que se tornou patente, vieram ao Museu admirá-lo.

Das obras expostas publicou-se um catálogo ilustrado, que foi elaborado de harmonia com as indicações ministradas pelo Sr. D. José Lázaro, pertencendo-lhe, assim, a responsabilidade das atribuições de autoria e da matéria contida nas notas explicativas.

EXPOSIÇÃO BIOGRÁFICA DA OBRA DE SOUSA VITERBO

Para comemorar o centenário do nascimento de Sousa Viterbo, o Museu organizou uma exposição bibliográfica em homenagem à memória do egrégio investigador em que figuraram a série quase completa dos seus numerosos trabalhos impressos e também alguns originais e notas da sua mão. As espécies expostas pertenciam na sua maioria à biblioteca do Museu que possui uma importante colecção por generosa dádiva que lhe fez a Ex.^{ma} Sr.^a D. Sofia de Sousa Viterbo, filha do escritor, sendo outras de diversos particulares que gentilmente quiseram dar o seu concurso a esta iniciativa.

A exposição teve lugar na sala do rés-do-chão que antes dava passagem para aquela em que esteve exposta a Ourivesaria Francesa. Além de livros e de manuscritos, apresentou-se, decorando as paredes, uma série de reproduções de fotografias de aspectos do Museu tal como este estava arranjado no tempo de Sousa Viterbo e que pelo mesmo foram reproduzidas no seu trabalho *L'Enseignement des Beaux-Arts en Portugal*, publicado em 1900. Ao fundo da sala figurava o busto de Viterbo, amavelmente cedido para este fim pela Associação dos Arqueólogos Portugueses.

A inauguração do pequeno mas significativo certame teve lugar em 29 de Dezembro, dia do nascimento e morte de Viterbo, tendo-se escolhido a ocasião para inaugurar também a nova Biblioteca e a Sala de Conferências do Museu que ficaram colocadas sob a égide do que foi o mais devotado pesquisador de documentos para a história da Arte Portuguesa.

No acto da inauguração, a que presidiu o Sr. Subsecretário de Estado da Educação Nacional, Prof. Amorim Ferreira, o Director do Museu proferiu a palestra com que abre o presente número do Boletim.

CONFERÊNCIAS E PALESTRAS

Nos dias 16 e 17 de Maio, Sir Eric Maclagan, antigo Director do *Victoria and Albert Museum* de Londres, cuja vinda a Portugal se ficou devendo à iniciativa do *British Council*, instituição cultural de que o eminente crítico de Arte inglês faz parte como Presidente da sua Comissão de Belas Artes, efectuou no Museu Nacional de Arte Antiga duas conferências subordinadas respectivamente aos títulos *A Tapeçaria de Bayeux* e *Alabastros Ingleses*. A reconhecida autoridade do conferente, que se impôs pelos importantes trabalhos que, a partir de 1905, realizou naquele grande museu, particularmente no campo da escultura em que é especialista dos mais considerados, e também pela sua actividade de escritor e de conferencista, provocou um vivo movimento de interesse à volta das suas conferências nos meios artísticos e entre as pessoas que habitualmente assistem a este género de realizações de extensão cultural que o Museu proporciona aos amadores de coisas de Arte. A expectativa benévola com que eram aguardadas ficou plenamente confirmada pela elevação, segurança e profundo conhecimento com que Sir Eric Maclagan versou as matérias enunciadas nas suas lições. A segunda, sobretudo, despertou grande interesse no público pelo facto de o conferencista ter tratado de um assunto que lhe não é estranho e se ter referido com elevado apreço à colecção de alabastros de Nottingham do museu de Lisboa, a respeito da qual neste número do Boletim se publica um artigo do Prof. Tomas Bodkin e o respectivo catálogo elaborado pelo conservador-tirocinante Salvador Barata Feio.

O sr. D. José Lázaro, que no Museu realizou a exposição da valiosa colecção de obras de Arte a que noutro lugar se faz referência, quis também proporcionar-nos o prazer de ouvir a sua palavra de estudioso versado em assuntos histórico-artísticos falando-nos, numa conferência, efectuada em 29 de Junho para os «Amigos do Museu», acerca de *A influência que tiveram na Civilização os coleccionistas de raça ibérica*. Alardeando sólida erudição e exprimindo-se com rara fluência, traçou o perfil dos principais amadores de Arte da Grécia e de Roma para se ocupar depois particularmente daqueles que na Península conseguiram salvar da destruição muitas obras-primas da Antiguidade, contribuindo assim para a conservação do património artístico da Humanidade. A apresentação do conferente foi feita pelo sr. Prof. Reinaldo

dos Santos que em breves palavras pôs em relevo a figura do orador e a importância da exposição por ele organizada.

E embora não tivesse sido uma conferência propriamente pública porque, realizada numa das nossas secções de estudo, se destinou apenas ao pessoal técnico dos museus e aos estudiosos que habitualmente participam destas reuniões, devemos fazer também menção neste lugar, pela importância do assunto versado e pela proficiência e saber com que o orador o tratou, a palestra subordinada ao tema *Goya, pintor de cartões para a Fábrica de Tapeçarias de Santa Bárbara*, proferida em 16 de Abril pelo erudito investigador D. Valentin de Sambrício, bibliotecário do Instituto Diego Velásquez, de Madrid. Nesta palestra, o sr. Sambrício revelou-nos os resultados das suas pesquisas no arquivo do Palácio Real de Madrid que levaram à descoberta das contas relativas aos primeiros trabalhos realizados por Goya, as quais lhe permitiram identificar como deste artista certo número de pinturas existentes no Museu do Prado, em dependências do Ministério da Educação Nacional e no Ministério do Comércio que até aqui eram dadas a Ramón Bayeu. Tais obras, agora reconhecidas à face dos documentos como de Goya, lançam nova luz sobre o estilo e a técnica do grande mestre nos primeiros tempos da sua actividade de pintor de cartões para tapeçarias.

SERVIÇOS TÉCNICOS E ADMINISTRATIVOS

AQUISIÇÕES DE OBRAS
DE ARTE

Durante o ano de 1945 o Museu adquiriu as seguintes obras de arte:

PINTURA

Retrato de Fr. Manuel Pinto da Fonseca, Grão-Mestre da Ordem de Malta — Pintura a óleo sobre tela (Século XVIII) — alt. 1^m,22 x larg. 0^m,98. Comprado a um particular.

MINIATURA

Retrato de Senhora — Pintura a gouache sobre marfim, trabalho francês (?) (Século XVIII). Comprada no bricabraque.

Retrato de Senhora — Pintura a óleo sobre cobre, trabalho português (Século XVII). Comprada no bricabraque.

DESENHO

Alçados (2) e planta de uma fonte, por *José da Costa e Silva, Bolonha, 1773*. Comprados a um particular.

CERÂMICA

Fruteiro de faiança em forma de cesto encanestrado, decorado a azul, fabrico de Lisboa (Século XVIII-XIX). Comprado a um particular.

Molheira de faiança decorada em policromia, fabrico de Lisboa, possivelmente da Fábrica do Rato (fins do Século XVIII). Comprada no bricabraque.

Terrina de faiança decorada a azul com um braço de armas, fabrico de Viana

(fins do Século XVIII). Comprada no bricabraque.

Figura de faiança esmaltada a branco, representando uma mulher com uma cornucópia na mão, fabrico de Lisboa (Rato?) — alt. 0^m,63. Comprada a um particular.

TECIDOS

Colcha de linho bordado a seda, trabalho indo-português (Século XVII). Comprada a um particular.

Colcha de linho bordado a seda, trabalho indo-português (Século XVII). Comprada no bricabraque.

JOALHARIA E OURIVESARIA

Placa de ouro de forma triangular decorada a fio de ouro torcido, trabalho visigótico (?) — peso: 18 decigrs. Comprada a um particular (1).

Pendente de ouro esmaltado guarnecido de pérolas, com a figura de Orfeu, trabalho italiano (Século XVI). Comprado no bricabraque.

Estatueta de prata representando uma divindade indiana (Século XVIII?). Comprado no bricabraque.

MOBILIÁRIO

Arca de pau-santo, guarnecida de tremidos, trabalho português (Século XVII). Comprada no bricabraque.

Banco de entrada, de pau-santo, trabalho português (Século XVIII). Comprada no bricabraque.

(1) Vidé *Peça de Ourivesaria visigótica de Vila Nova de Paiva*, por Russell Cortez, in «Beira Alta», vol. IV, fasc. II, Viseu, 1945.

OFERTAS DE OBRAS DE ARTE

Durante o ano de 1945 foram oferecidos ao Museu as obras de arte que a seguir se mencionam:

Triptico Cook — Pintura sobre madeira de castanho, da Escola Portuguesa do Século XVI, assinada por *Vasco Fernandes*, tendo no painel central o *Desciamento da Cruz* e nos laterais *S. Francisco recebendo os estigmas* e *Santo António* — alt. máxima 1^m,31 × larg. 1^m,70. Oferta de Sir Francis Cook, de Londres.

Retrato de D. Amália de Sá, por *J. Ferreira Chaves* — Pintura a óleo sobre tela (Século XIX). Oferta do Sr. Dr. José António Torres Pereira, de Lisboa.

Retrato de D. Maria Amália de Sá Pereira, por *J. Ferreira Chaves* — Pintura a óleo sobre tela (Século XIX). Oferta do mesmo senhor.

Cadeira de braços com assento e costas de couro de Córdova (Século XVIII). Oferta do Sr. António Velges, de Lisboa.

Retrato de Fr. D. Emmanuel Pinto (da Fonseca) — Gravura assinada por *J. Daullé* — 1744. Oferta do Sr. Jacques Kugel, de Lisboa.

Retrato de João Baptista Minas — Gravura assinada pelo *Visconde de Meneses* (Século XIX). Oferta do Sr. Coronel Henrique de Campos Ferreira Lima, de Lisboa.

180 cartões com amostras de franjas e galões antigos. Oferta do Sr. João Filipe da Silva Nascimento, de Lisboa.

Renda branca, tipo de Alençon, da época de Luís XVI, com 0^m,45 de comprimento. Oferta do Sr. Dr. Franz Kalpern.

LEGADOS DE OBRAS DE ARTE

Por falecimento da Sr.^a D. Emília Bordalo Pinheiro, viuva de Mestre Columbano Bordalo Pinheiro, teve efectivação o legado pelo qual o insigne artista dei-

xava ao Museu, com reserva de usufruto a favor de sua esposa, agora falecida, as obras e objectos de arte que, do recheio da sua residência, a Direcção deste estabelecimento considerasse de interesse para serem incorporadas nas colecções do mesmo. Em conformidade de tal disposição testamentária e de acordo com os herdeiros, foram escolhidas no espólio de Columbano as peças abaixo indicadas, as quais já deram entrada no Museu:

S. José com o Menino Jesus — Pintura sobre cobre, trabalho português (Século XVIII) — alt. 0^m,230 × larg. 0^m,175.

Retrato de Homem — Pintura a óleo sobre tela (oval), da Escola Francesa (?) (Século XVII) — alt. 0^m,705 × larg. 0^m,570.

Natureza Morta — Pintura a óleo sobre tela, da Escola Holandesa (Século XVII) — alt. 0^m,690 × larg. 0^m,925.

Retrato de Homem — Desenho a *crayon*, da Escola Holandesa (?) — alt. 0^m,423 × larg. 0^m,325.

Retrato de Senhora — Desenho a *crayon*, da Escola Holandesa — alt. 0^m,428 × larg. 0^m,326.

2 cadeiras de braços com assento e costas de palhinha, do tipo *cabriolet*, trabalho português (Século XVIII).

2 cadeiras com assento e costas de palhinha, trabalho português (Século XVIII).

Cadeira pequena, com assento e costas estoados, de estilo D. João V.

Cadeira pequena com assento e costas de palhinha, trabalho português de influência do estilo Luís XV (Século XVIII).

Escultura de barro policromado representando um anjo rodeado de quatro querubins, trabalho português (Século XVIII).

Prato fundo de porcelana da China decorado a azul, da dinastia Ming (Século XVII).

Jarro e bacia de faiança portuguesa decorados a azul (Século XVIII).

Bacia de faiança da Fábrica do Rato, decorada a azul (Século XVIII).

Canudo de farmácia de faiança portuguesa, decorado a azul (Século XVIII).

Relógio de mesa inglês (fins do Século XVIII).

Máquina de fiar, de madeira (Século XVIII).

Retrato de Cornelius de Vos — Gravura de *L. Vosterman*, segundo a pintura de *Van Dyck* (Século XVII).

Retrato de Antonius Cornelissen — Gravura de *M. van den Enden*, segundo pintura de *Van Dyck* (Século XVII).

Retrato de Iacobus de Cachopin — Gravura de *L. Vosterman*, segundo a pintura de *Van Dyck* (Século XVII).

Retrato de Ioannes van den Wouwer — Gravura de *Paulus Pontius*, segundo a pintura de *Van Dyck* (Século XVII).

Retrato do Conde Alberto de Aremburg — Gravura de *S. Bolswert*, segundo a pintura de *Van Dyck* (Século XVII).

Retrato de Benjamin Franklin — Gravura de *Chevillet*, segundo a pintura de *Duplessis* — 1778 (Século XVIII).

Retrato de Henrique Conde van den Berghe — Gravura de *Paulus Pontius*, segundo a pintura de *Van Dyck* (Século XVII).

34 livros diversos.

INCORPORAÇÕES DE OBRAS DE ARTE

O Ministério da Educação Nacional fez cedência ao Museu, a título precário, das peças seguintes:

Secretária grande de vinhático, da época de D. Maria I, trabalho português, assinado por Domingos Duarte — 1790.

Cadeira de braços, de mogno com obra de talha, tendo no remate do espaldar o escudo real (Século XIX).

CEDÊNCIA DE OBRAS DE ARTE

As entidades e estabelecimentos abaixo indicados foram cedidos, com autorização

superior e a título precário, os objectos seguintes:

Capela de São Lázaro, de Marco de Canavezes:

1 altar com capela, de talha dourada, dos fins do Século XVIII.

Capela do Forte de Santo António da Barra:

1 pintura a óleo sobre tela representando a *Transfiguração* (Século XVIII).

1 pintura a óleo sobre tela representando *Santo António com o Menino Jesus* (Século XVIII).

Capela da Cadeia do Limoeiro:

2.000 azulejos de revestimento.

4 painéis de azulejo com figuras.

1 reposteiro de veludo vermelho.

6 peanhas.

1 sacrário de talha dourada.

Capela da Casa de São Vicente, de Marvila:

6 pinturas a óleo sobre tela, de assunto sacro (Século XVIII).

MOVIMENTO DA BIBLIOTECA

Durante o ano de 1945 deram entrada na Biblioteca do Museu 157 espécies bibliográficas, das quais 31 provenientes do legado do pintor Columbano Bordalo Pinheiro e 54 oferecidas pelas seguintes entidades: dr. Luís Silveira; F. P. Verrié; Adriano de Gusmão; Instituto para a Alta Cultura; Instituto Britânico em Portugal; The Hispanic Society of América; Joaquim Leitão; Prof. dr. João Pereira Dias; Ministério da Educação e Saúde, do Brasil; Instituto Francês em Portugal; Academia das Ciências, de Lisboa; Jacques Kugel;

Embaixada dos Estados Unidos da América; Junta da Província do Douro Litoral; D. Maria José de Mendonça; D. José Lázaro, de Madrid; Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga; dr. João Couto; Universidade de Santo Domingo; Prof. dr. Mário Tavares Chicó; Secretariado Nacional de Informação; Amigos de los Museos de Barcelona; dr. Russel Cortès; Museo de Pontevedra; Consejo Superior de Investigaciones Científicas, de Madrid; Coronel Henrique de Campos Ferreira Lima; Câmara Municipal do Porto; Coronel F. A. Garcés Teixeira; Câmara Municipal de Lisboa; Museu Nacional dos Coches; Aires de Sá; Diogo de Macedo; e Baroda State Museum (India).

Entre as obras entradas registaram-se as seguintes: *Descrição da Igreja do Espírito Santo — Paroquial da Vila de Aldeia-Galega do Ribatejo*, por José Joaquim de Ascensão Valdés, Lisboa, 1903; *A Igreja de Nossa Senhora do Pópulo das Caldas da Rainha*, por D. José Pessanha, Lisboa, 1910; *Notícia Histórica do Mosteiro da Vacariça doado à Sé de Coimbra em 1094*, por Miguel Ribeiro de Vasconcelos, Lisboa, 1854; *A Sé Velha de Coimbra*, por D. José Pessanha, Lisboa, 1918; *Sepulturas do Espinheiro*, por Anselmo Braamcamp Freire, Lisboa, 1901; *Cruzeiros de Portugal*, por Sousa Viterbo; *Dos contrastos tracentistas de aprendizagem de pintor*, por F. P. Verrier; *La Pintura Española*, por August L. Mayer (Edições Labor); *English Medieval Embroidery*, por A. G. I. Christie; *Hispanic Silverwork*, por Ada Marshall Johnson; *Lo Baroco*, por Eugénio d'Ors; *Trübner*, por J. A. Beringer; *Velasquez*, por Walter Gensel; *Signorelli*, por Luitpold Dussler; *Ceramica del Levante Español — Siglos Medievales — Loza*, por Manuel Gonzalez Matti; *Volkskunst in Europa*, por H. Th. Bossert; *El Santuario de San Miguel de Excelsis*, por S. Huici e V. Juaristi; *Histoire de la Peinture Française — Du retour de Vouet à la mort de Lebrun*, tomo I, por Louis Dimier; *O Palácio de S. Bento*, por Joaquim

Leitão; *La Arquitectura Plateresca*, por José Camón Aznar; *Contribución de la Literatura a la Historia del Arte*, por Miguel Herrero Garcia; *Las Aguilas del Renacimiento español*, por Manuel Gómez Moreno; *Datos documentales para la Historia del Arte Español*, vol. III, por José Ferrandis; *Das Antiquarbas que vio Francisco d'Ollanda*, por Elias Tormo; *Moyen-Age — Survivances et recueils*, por Henri Focillon; *Catálogo de la Exposición de Orfebreria Civil Española*, Madrid, 1925, por Pedro M. de Artiñano; *O culto de S. Cosme e S. Damião em Portugal e no Brazil*, por Augusto da Silva Carvalho; *Estilos arquitectonicos, su conocimiento y distinción*, por Vicente de Pareda; *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, por Otto von Falke; *A Escultura de Alcobaca*, por Salvador Barata Feio; *Catálogo do Museu Nacional dos Coches*, por Luís Keil; *A Escultura Portuguesa nos Séculos XVII e XVIII*, por Diogo de Macedo; *The Baroda Portraits of Queen Catherine of Braganza*, por H. Goetz; *5000 Years of Glass*, por Francis Rogers e Alice Beard; *5000 Years of Gems and Jewelry*, por Francis Rogers e Alice Beard; *Las Pinturas del Panteon de Goya — Ermita de San Antonio de la Florida*, por Hans Rothe; *Catalogue of de Engraved Portraits by Jean Marin*, por Charles Petitjean e Murray Hornibrook; *El Palacete de la Moncloa*, por Joaquin Esquerria Bayo (1929); *Exposición de Dibujos de 1750 a 1860 — Catálogo Ilustrado* (Madrid, 1922), por Felix Boix; *Exposición de Retratos de Niños — Catálogo ilustrado* (Madrid, 1925).

ABERTURA DE SALAS DE EXPOSIÇÃO E DE OUTROS SERVIÇOS

Reabriu no decurso do ano a Secção de Ourivesaria cujas salas, por motivo das obras no edificio antigo, estiveram temporariamente encerradas. A sua localiza-

ção continua a ser na parte sudoeste do palácio, tendo a planta das salas recebido modificações que vieram melhorar sensivelmente as condições de exposição das mesmas.

O acesso fica a fazer-se pela galeria que liga os dois edifícios, entrando-se para a sala que outrora era a última da Secção e que agora, reduzida na sua área, passou a constituir uma simples saleta decorada com mobiliário que dá serventia para as diferentes secções instaladas no pavimento. A colecção está dividida presentemente por cinco salas com muito melhor apresentação e iluminação do que tinha dantes. A que é agora a primeira e que antigamente tinha péssima luz em razão de ser estreita e profunda, estendendo-se em sentido perpendicular ao alinhamento da fachada, foi dividida a dois terços do comprimento, tendo-se feito na parte interior uma acolhedora saleta com iluminação superior em que se expuseram a cruz de ouro de D. Sancho, os cálices de Alcobça e outras peças românicas. Na terceira sala, que é a do meio, e a maior, em que se conserva ainda um dos tetos de estuque à italiana de estilo *rocóco*, instalou-se a colecção de pratos francesas do Século XVIII em que avulta o grande conjunto da bailxela Germain. Por trás da quarta sala — antiga primeira — construiu-se outra bastante ampla, com boas proporções e iluminada superiormente em que se colocou como peça central a Custódia de Belém.

Na última sala desta ala, que dá saída para a escadaria nobre do palácio, expôs-se a colecção de cerâmica legada pelo bene-

mérito Luís Fernandes e constituída quase exclusivamente por chúcaras; na sua apresentação procedeu-se a uma selecção rigorosa, reduzindo-se o número de peças que antigamente era excessivo com prejuízo do seu arranjo museográfico.

Também quase no fim do ano, em 29 de Dezembro, por ocasião da celebração do centenário de Sousa Viterbo, inaugurou-se oficialmente a nova sala da Biblioteca que fica agora condignamente instalada, conforme se impunha não só por conveniência do serviço interno, mas porque é cada vez maior o número de pessoas que a frequentam, tudo fazendo prever que de futuro venha a converter-se em importante centro de estudos de História da Arte. No mesmo dia inaugurou-se também a Sala de Conferências com que o Museu foi dotado segundo o plano de remodelação estabelecido. Decorada com extrema sobriedade, mas dispondo de todas as comodidades e com excelentes condições acústicas, esta sala presta-se admiravelmente ao fim a que se destina.

PUBLICAÇÕES

O Museu iniciou a publicação da colecção *Obras de Arte* destinada a divulgar as suas mais importantes séries e núcleos de pinturas e as peças capitais das suas colecções. O primeiro opúsculo da série foi consagrado a *O Apostolado de Zurbarán* e reproduz as doze telas que formam este notável conjunto de pinturas do celebrado artista espanhol.

VISITANTES (Durante o ano de 1944)

Mês	Entradas pagas	Entradas grátis	Visitas colectivas	Total
Janeiro	162	1.633	—	1.795
Fevereiro	192	1.605	77	1.874
Março	480	2.612	51	3.143
Abril	498	3.794	302	4.594
Maió	342	2.180	91	2.613
Junho	388	2.525	—	2.913
Julho	426	3.528	67	4.021
Agosto	340	2.011	—	2.351
Setembro	346	2.183	—	2.529
Outubro	354	1.962	11	2.327
Novembro	260	1.784	—	2.044
Dezembro	220	2.073	—	2.293
Soma	4.008	27.890	599	32.497 (1)

(1) Entradas pagas no ano de 1945 — 4.008 a 250 = 10.020,00.

VISITAS COLECTIVAS (Desdobramento do mapa anterior)

Mês	Designação	Quantidade
Fevereiro	Centro Universitário da Mocidade Portug. Fem.	17
»	Escola de Machado de Castro	30
»	Instituto de Odivelas	30
Março	Instituto de Odivelas	30
»	Colégio Alemão	21
Abril	Fábrica Portugal	45
»	Escola de António Arroio	93
»	Instituto de Odivelas	28
»	Grupo <i>Conheça a sua terra</i> (S. P. N.)	50
»	Liceu de D. Felipa de Lencastre	33
»	Colégio de Santa Isabel	25
»	Colégio Francês	28
Maió	Liceu de D. Felipa de Lencastre	40
»	Escola de Belas Artes	11
»	Centro Escolar Português	40
Julho	Peregrinação Espanhola a Fátima	24
»	Escola Comercial de Rodrigues Sampaio	43
Outubro	Colégio de Santa Isabel	11
	Total	599

V Á R I A

DR. JOSÉ DE ALMEIDA
EUSÉBIO

O falecimento do dr. José de Almeida Eusébio, ocorrido em 11 de Dezembro, constituiu uma perda sensível para o «Grupo dos Amigos do Museu», de que era destacado competente, e um motivo de pesar para quantos nesta casa privavam com ele, conheciam os seus altos dotes morais e sabiam do interesse que dedicava a tudo quando se prendesse com este estabelecimento. Figura de relevo do foro português, que na vida pública desempenhou com apuro e ponderação funções de responsabilidade como as de Ministro da Justiça, pasta que sobraçou dentro da actual situação política, o dr. Almeida Eusébio era também amador de Arte entusiasta e esclarecido e foi esta tendência do seu espírito que o levou a aproximar-se naturalmente do Museu e a dar-lhe valiosa colaboração através do «Grupo de Amigos», de que fazia parte e no qual ocupou durante anos o cargo de tesoureiro, tendo ultimamente passado, na vaga deixada por Henrique de Mendonça, a Presidente da Assembleia Geral. No exercício destes lugares, a acção do dr. Almeida Eusébio foi sempre orientada no sentido de bem servir o Museu que muito fica devendo à sua dedicada colaboração.

CONDE DE MONTE-REAL

Com escassos dias de intervalo da do dr. Almeida Eusébio, deu-se em 14 do mesmo mês a morte do sr. Artur Porto de Melo e Faro, Conde de Monte Real,

«amigo do Museu» dos mais antigos, Vice-presidente do Conselho-Director do Grupo durante largos anos e por fim Presidente do mesmo, cargo que dedicadamente exercia à data do seu falecimento. O Conde de Monte Real, cujo desaparecimento do número dos vivos temos a lamentar, ocupou um lugar de destaque na Sociedade portuguesa não só pelo papel que desempenhou na vida económica e financeira do País, mas também pelas suas qualidades de carácter, pelo seu trato afabilíssimo e pela sua generosidade. Coleccionador apaixonado e homem de bom gosto, reuniu nas suas casas de Lisboa e Cascais um núcleo escolhido de obras de Arte em que avultam valiosos trabalhos de artistas nacionais.

Como «amigo do Museu» o falecido titular interessou-se sempre pela vida deste estabelecimento, que frequentava assiduamente, e foi prestimoso elemento do Grupo em cujas actividades colaborou desde o início com entusiasmo e dedicação. Ainda há pouco tempo, em 1943, o Museu recebera uma importante dádiva sua, um aparelho de raios ultra-violetas e infra-vermelhos, que veio enriquecer e valorizar o apetrechamento do nosso Laboratório de Investigação Científica. E nas suas determinações finais não esqueceu o Conde de Monte Real o Museu Nacional de Arte Antiga, tendo deixado disposto que lhe fossem entregues, como última recordação sua, algumas preciosas peças da sua colecção.

Por isso, a morte do Conde de Monte Real foi profundamente sentida neste estabelecimento onde a sua memória será sempre lembrada com verdadeira saudade.

ESTÁGIO DE CONSERVADORES DO MUSEU

Em virtude de estar suspensa a admissão de novos estagiários, durante o ano lectivo de 1944-1945 o estágio prosseguiu apenas para os conservadores-tirocinantes que já o frequentavam no ano anterior.

Realizaram-se 24 sessões de estágio, tendo-se a primeira efectuado em 18 de Dezembro de 1944. O programa das matérias foi o seguinte: dr. João Couto — a) História da Pintura Portuguesa no Século XVI; b) História da Ourivesaria Portuguesa. A. Cardoso Pinto — História da Cerâmica Portuguesa. Os estagiários efectuaram também trabalhos de classificação e inventariação e provas práticas de museografia.

Por ter apresentado, com aprovação, a dissertação final do estágio foi nomeado conservador-adjunto dos museus o conservador-tirocinante, licenciado Manuel dos Santos Estevens (*D. do G.* n.º 167, 2.ª série, de 20 de Julho de 1944).

SESSÕES DE ESTUDO

Se, por motivos estranhos à vontade da Direcção, não foi possível manter para as sessões de estudo bi-mensais a regularidade do ano transacto, mesmo assim os trabalhos efectuados comprovam bem a actividade desenvolvida no campo da especulação e da investigação pelo grupo de técnicos dos museus e de estudiosos que frequenta habitualmente estas reuniões.

Nas sessões efectuadas foram apresentadas as seguintes comunicações:

Em 4 de Janeiro: O «*Apostolado*» de Zurbarán do Museu N. de Arte Antiga — *Antecedentes e estado actual do seu estudo*, pelo dr. João Couto; *As cenas da ceifa e da vindima no «Apocalipse do Lorrão»*, por A. Cardoso Pinto.

Em 18 de Janeiro: *Ainda a propósito do «Apostolado de Zurbarán*, pelo dr. João Couto.

Em 1 de Fevereiro: *Sant'Ana e a Virgem, pintura da Escola Catalã pertencente ao Museu N. de Arte Antiga*, por Adriano de Gusmão; *A pintura «Reposo durante a fuga para o Egipto», da Igreja de Santo António de A-da-Gorda (Óbidos)*, por J. M. dos Santos Simões.

Em 16 de Fevereiro: *A pintura «Retratos de Família» de Hugh Barron*, pelo dr. João Couto; *O Sacrário de Igreja de Penafirme*, por J. M. dos Santos Simões; *A propósito de Barron — Outras obras suas existentes em Portugal*, por Luís Reis Santos.

Em 2 de Março: *Fragmentos de uma pintura quinhentista provenientes de Penafirme*, pelo dr. João Couto; *A colecção de azulejos do Museu N. de Arte Antiga*, por J. M. dos Santos Simões.

Em 6 de Abril: *Goya, pintor de cartões para a Fábrica de Tapeçarias de Santa Bárbara*, por D. Valentin de Sambrício.

Em 20 de Abril: *Relações entre a Pintura Portuguesa do Século XVI e as gravuras estrangeiras da época*, por Luís Reis Santos.

Em 4 de Maio: *O tríptico de Vasco Fernandes da Colecção Cook — História do seu aparecimento e saída de Portugal*, por Luís Reis Santos.

Em 25 de Maio: *Relato de uma viagem de estudo a Alcácer do Sal*, pelo dr. João Couto; *Lamego, a sua Arte, o seu Museu e as suas tapeçarias*, pelo dr. Russel Cortês.

Em 15 de Junho: *Iconografia de Santo António*, por Luís Reis Santos; *Tetos a fresco do Palácio de Ficalbo*, por D. Julieta Ferrão.

Em 6 de Julho: *Pintura de Sequeira existente numa colecção particular*, pelo dr. João Couto.

No último trimestre do ano não se realizaram sessões de estudo.

AMIGOS DO MUSEU

Esta prestimosa instituição realizou a sua assembleia geral ordinária anual no dia 25 de Janeiro, sob a presidência do sr. dr. José de Almeida Eusébio, que foi secretário pelos srs. dr. Augusto Mendes Leal e José Lino.

Pelo Conselho-Director foram apresentados o relatório e contas da gerência relativos ao ano transacto de 1944, que foram aprovados por unanimidade. Verificou-se ter havido a receita de escudos 23.098\$94,5, englobando o saldo vindo do ano anterior, e a despesa de escudos 15.949\$32,5, com o saldo positivo de escudos 7.149\$42 que transitou para o ano seguinte.

Na 2.^a parte da sessão procedeu-se à eleição dos corpos gerentes para o quadriénio de 1945-1948, tendo sido reconduzidos os do quadriénio findo e preenchidas as vagas de vogal existentes no Conselho-Director, em resultado do que ficaram constituídos pela forma seguinte:

Conselho-Director: *Presidente*, Conde de Monte-Real; *Vice-Présidentes*, Duque de Palmela, dr. Francisco José Caeiro, Jorge Lobo de Ávila Graça, dr. Ricardo Espírito Santo Silva, Salomão Seruya e eng.º Pedro Joyce Dinis; *Tesoureiro*, José Ferreira Tomé; *1.º Secretário*, José Lino; *2.º Secretário*, Augusto Cardoso Pinto; *Vogais*, Mary Garland Jayne, eng.º António

Branco Cabral, dr. Augusto Mendes Leal, Prof. Carlos Larrouéd, Conde de Moser, João de Lacerda, dr. Carlos da Silva Lopes, José Rodrigues Simões, dr. Mário Tavares Chicó, José Veloso Salgado, Raúl Lino, José Maria Cordeiro de Sousa, dr. Domingos Ferreira Deusdado e António Montês.

Assembleia geral: *Presidente*, dr. José de Almeida Eusébio; *Vice-Présidentes*, dr. António da Costa Cabral e Prof. Fernando Emídio da Silva; *1.º Secretários*, dr. Alberto Mac-Bride Fernandes e Prof. Silvério Gomes da Costa; *2.º Secretários*, dr. António Rodrigues Cavalheiro e D. Maria José de Mendonça.

Entre os serviços prestados ao Museu pelo Grupo durante o ano de 1944 conta-se a aquisição e oferta da esplêndida edição dos *Desenhos das Antigualbas que viu Francisco d'Ollanda* publicada em 1940 pelo Ministério das Relações de Espanha com um estudo do Prof. D. Elias Tormo.

No fim do ano e com pequeno intervalo um do outro, o Grupo sofreu a perda de dois componentes dos mais prestigiosos e dedicados, os srs. Conde de Monte-Real e dr. José de Almeida Eusébio, que desempenhavam os cargos de presidente respectivamente do Conselho-Director e da mesa da Assembleia Geral e de cujo falecimento já noutra lugar demos mais larga notícia.

SUMÁRIO

N.º 2

No Centenário de Sousa Viterbo, por JOÃO COUTO, pág. 61; *Mediaeval English Alabaster-Work in Portugal*, pelo PROF. THOMAS BODKIN, pág. 70; *A Colecção de Esculturas de Nottingham do Museu Nacional de Arte Antiga*, por SALVADOR BARATA FEYO, pág. 75; *Some Silver connected with Catherine of Bragança*, por CHARLES OMAN, pág. 80; *O Tríptico de Vasco Fernandes da Colecção Cook, de Richmond*, por LUÍS REIS SANTOS, pág. 83; *Considerações sobre a Colecção de Azulejaria do Museu Nacional de Arte Antiga*, por J. M. DOS SANTOS SIMÕES, pág. 86; *A Cruz Processional de Santa Clara de Vila do Conde*, por CARLOS DA SILVA LOPES, pág. 95; *O «Tríptico Cook» foi oferecido ao Museu Nacional de Arte Antiga*, pág. 100; *Exposições*, pág. 104; *Conferências e Palestras*, pág. 106; *Serviços técnicos e administrativos*, pág. 108; *Vária*, pág. 114.

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

GRUPO DOS AMIGOS DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

SEDE: RUA DAS JANELAS VERDES — LISBOA

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



ÚLTIMAS PUBLICAÇÕES DO «GRUPO»:

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

COTA ANUAL A PARTIR DE 20 ESCUDOS

PUBLICAÇÕES DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

<i>Catálogo-Guia do Museu das Janelas Verdes</i>	Esc. 7\$50
<i>Algumas Obras de Arte do Museu das Janelas Verdes (com 120 estampas)</i>	» 10\$00
<i>Cartonado</i>	» 25\$00
<i>Catálogo da Exposição de Arte Francesa:</i>	
Vol. I (Ourivesaria)	» 7\$50
Vol. II (Pintura e Artes Decorativas)....	» 5\$00
<i>Catálogo da Exposição de Mobiliário Indo-Português</i>	» 1\$50
<i>Obras de Arte—I—O Apostolado de Zurbarán</i> ..	» 10\$00
<i>Itinerário Artístico de Lisboa (1 planta)</i>	» 10\$00
<i>Catálogo da Exposição de Pinturas Espanholas dos Séculos XIV, XV e XVI</i>	» 5\$00
<i>Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga.</i>	
Cada fascículo (N. ^{os} 5 a 10).....	» 10\$00
<i>Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga.</i>	
Cada fascículo (N. ^{os} 1 e 2)	» 20\$00
<i>Roteiro da Exposição Temporária de algumas Obras de Arte do Museu das Janelas Verdes.</i>	» 5\$00



FOTOGRAFIAS

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

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

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

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

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