

302

BOLETIM DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA



2 - DEZ 1948

VOL. I

LISBOA

N.º 3

1948

BOLETIM DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

REDACÇÃO E ADMINISTRAÇÃO: RUA 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

INTRODUÇÃO DE MANUEL DE MACEDO A UM CATÁLOGO, NÃO PUBLICADO, DA GALERIA DE PINTURA

A galeria de quadros do Museu Nacional de Belas Artes encontrou a sua verdadeira origem na lei promulgada no ano de 1833, que decretou a extinção das ordens religiosas, existentes àquela data no País e colónias respectivas, e a supressão de mosteiros e conventos, ocupados por congregações de indivíduos do sexo masculino, ficando apenas de pé os institutos adstritos a congregações de entidades do sexo feminino.

O Estado, nessa conformidade, tomou conta do espólio das casas de religião, entrando assim na posse de número considerável de quadros, retábulos e painéis, entre os quais abundavam obras de valor artístico, em maior ou menor grau.

Recolhidos com dificuldade, e transportados Deus sabe como, mais de um se extraviou, e os restantes jazeram, durante um certo prazo de tempo, amontoados em depósitos a que faleciam os requisitos indispensáveis para a sua devida conservação.

Instituída em 1836, a Academia e Escola de Belas Artes, a cuja responsabilidade foi entregue a conservação de tão valioso espólio, como consequência natural logo surgiu a ideia de se proceder a uma escolha das obras de Arte que continha, e da fundação de uma galeria nacional. Os escasos recursos de que dispunha a tão recente Academia, absorvidos, aliás, pelas despesas inerentes, tanto à organização como ao funcionamento da escola anexa, não lhe permitiam realizar imediatamente o almejado intuito, e só mais tarde, no ano de 1869, vem a instaurar-se definitivamente a galeria de quadros, ampliada já, por então, com um certo número quer de doações, quer de aquisições, e mediante vários legados.

Era mais que modesta a acomodação, e mui pouco à altura das obras que abrangia, escapando-lhe, também, as condições imprescindíveis para a boa



conservação da pintura, e como, além dos quadros, o Estado houvesse recolhido um certo número de preciosidades, incluindo alfaias de culto e outros objectos sumptuários, de valor inquestionável, assim documental como artístico, foi por esse facto assumindo vulto a ideia da fundação de um Museu Nacional.

Não era de fácil realização o cometimento, e a primeira dificuldade com que havia que lutar, e, porventura, a mais árdua de resolver era o edifício, visto as circunstâncias do Tesouro arredarem a probabilidade de se poder contar com a construção de um Museu, que, já pelas condições de espaço, já pela importância monumental e carácter artístico, fosse digno da nossa formosa capital.

A ideia permaneceu, pois, durante anos, no estado de mera aspiração, mas nem por isso a Academia desistiu do seu propósito, antes pelo contrário, foi sempre porfiando, não só em reunir elementos condignos a fim de opulenta o futuro Museu, mas ainda em solicitar dos Poderes Públicos a sua realização.

Empenharam esforços neste sentido os sucessivos vice-inspectores das Belas Artes, sobressaindo entre eles o falecido Marquês de Sousa Holstein, e mais tarde, o conde de Almedina, hoje igualmente falecido, que lograram alcançar do Estado, já autorizações para recolher, na qualidade de depósito, mais de um objecto de Arte, cuja propriedade o Estado podia reivindicar, já uma ou outra verba para custeio de aquisições, recebendo aliás, poderoso auxílio da munificência de El-Rei D. Fernando, o rei artista, que não só concorreu com a avultada quantia de 6.500\$000 réis, para compra de quadros, mas também com dádivas importantes da mesma especialidade, exemplo este que não tardou em ser seguido por El-Rei D. Luís, até que, finalmente, levado a efeito o projecto de uma exposição de Arte retrospectiva, realizada por forma tão brilhante no ano de 1882 neste mesmo edifício, pertencente por então ao actual senhor Marquês de Pombal, estava *ipso-facto*, resolvido o problema, e havendo Sua Excelência anuído a ceder ao Estado o seu sumptuoso palácio, arrendando-o por um prazo de tempo pouco menos de ilimitado para um fim tão patriótico, efectuadas no edifício as modificações indispensáveis para estabelecimento, assim da galeria de quadros como de outras especialidades artísticas, o Museu abriu definitivamente as suas salas ao público, na data de 12 de Junho de 1884.

O Museu, desde a sua instituição, não tem aliás cessado de ampliar as suas secções, hoje pouco menos de duplicadas, concorrendo principalmente para esse fim os conventos de freiras, à proporção que se foram extinguindo, e que ministraram um valioso contingente de jóias, ourivesaria religiosa, alfaias de culto, tecidos, tapeçarias, mobiliário, etc., e um ou outro quadro, recomendando-se, não só pelo valor intrínseco, mas também na qualidade de documen-

tos para o estudo da evolução da nossa pintura nacional até a sua decadência, no fim do Século XVI. Foram organizadas uma ampla colecção de desenhos, e a colecção de quadros doados pelo benemérito conde de Carvalhido, devidamente catalogadas ambas, mais que duplicadas, tanto a secção de cerâmica como as de ourivesaria e joalheria, ampliadas as secções de escultura, tecidos, mobiliário, etc.

Cooperaram na organização do Museu, além do Vice-Inspector conde de Almedina, vários académicos, sobressaindo entre estes os professores Simões de Almeida, J. Luís Monteiro, Sousa Viterbo, Prieto, Ferreira Chaves e Tomás da Fonseca, falecidos actualmente os três últimos, havendo o professor Fonseca sido nomeado director, cargo que exerceu até à data de 17 de Dezembro de 1894, em que se finou, sucedendo-lhe o académico e professor António José Nunes, e sendo investido no cargo por morte deste benemérito funcionário, falecido em 9 de Março de 1905, o académico e professor Carlos Reis, actual director, havendo exercido interinamente as respectivas funções, durante curto prazo de tempo, o professor Simões de Almeida, actual director da Academia de Belas Artes.

A um nosso compatriço, o senhor Alfredo de Andrade, inspector dos monumentos históricos no reino de Itália, exímio paisagista, e que, como arqueólogo, hoje conquistou posição eminente no estrangeiro, é o nosso Museu devedor de um valioso contingente de reproduções em moldagem de vários primores de escultura da Renascença italiana.

Eis aqui, pois, de modo sumário, e quanto no-lo consente a índole necessariamente breve desta introdução ao catálogo, o resumo da história do nosso Museu Nacional de Belas Artes; acrescentar-lhe-emos ainda algumas considerações referentes à constituição da galeria no seu estado actual.

Esta, no seu todo, pode considerar-se como que representando duas fases definidas da história da Pintura: a primeira (desde a sala A à sala F) abrangendo obras datadas dos nossos dias, estrangeiras e nacionais, e as que correspondem aos períodos que vão da era actual até aos fins do Século XVII, ou ao segundo quartel do anterior, isto é, tendo como limite o período da influência do Romanismo, ou seja da transformação porque passou a Pintura, estabelecida definitivamente a segunda Renascença italiana; a outra, restringindo-se a obras italianas, alemãs, flamengas, espanholas e, lícito é já hoje afirmá-lo, portuguesas de influxo flamengo, correspondentes aos fins do Século XV e princípios do XVI, e a um número, aliás muito diminuto, de obras anteriores ao período aludido.

Foi remodelada a colecção de quadros, por duas vezes sucessivas, e em épocas diversas; da primeira, com o intuito de nela incluir alguns legados, doações e aquisições recentes, um ou outro quadro beneficiado, fazendo parte do espólio, e um certo número de obras procedentes dos conventos de freiras,

à proporção que estes foram vagando; a segunda, efectuada dois anos depois, teve em vista um duplo fim, a saber: o reservar uma sala para exhibição de obras firmadas por artistas portuguezes, contemporâneos, e expurgar a colecção de alguns quadros de menos valor, mal restaurados ou de duvidosa autenticidade, imprimindo-lhe, a um tempo, aspecto menos confuso, e coordenando, de modo mais sistemático, as obras de artistas nacionais, correspondentes ao Século XVI ou anteriores, até onde o consentiam as restrições impostas pelo limite fatal de espaço de que se dispunha.

Convém observar que a colecção de quadros expostos ao público não representa a totalidade das obras de valor artístico de que dispõe o Museu, e que, de futuro, quando este vier a ser ampliado, visto que o edificio é já hoje propriedade da Nação, e atendendo a que, tanto em uma como na outra das suas extremidades, faculta espaço mais que sufficiente nesse sentido, poder-se-ão ainda reunir, em uma sala de arrazoadas proporções cerca de quarenta quadros da época manuelina, devidamente beneficiados, alguns deles considerados como obra de pintores nacionais, e nessa conformidade, representando outros tantos documentos para o estudo da história, aliás ainda relativamente obscura, da nossa escola de pintura do Século XVI.

Quanto aos restantes, que pejam as arrecadações do Museu, avulta ainda o seu número, conquanto hoje se ache dizimado, em virtude de haverem sido cedidos pelo Estado, alguns deles a igrejas e capelas desta capital como de outras cidades do Reino, e ainda a outras instituições; poucos há, contudo, que, já pelo valor artístico já pelo estado de conservação, se recomendam como dignos de figurar na galeria.

O encarecer o merecimento das obras expostas seria aliás redundância, visto, nas páginas do catálogo, o público encontrar mencionado quanto, aproximadamente, lhe interessa saber com respeito à procedência e à paternidade dessas mesmas obras, até onde no-lo facultaram os dados em que podemos apoiar-nos. Cumpre-nos, todavia, observar que, de modo nenhum temos a presunção de haver ultimado um trabalho cabal e completo, no que respeita a atribuição de quadros a este ou àquele pintor, — opõem-se a isso, obviamente, as condições do nosso meio, porquanto, não existindo entre nós, já galerias públicas, já colecções particulares importantes, a deficiência de termos de comparação torna difficilimas, senão impossiveis, as classificações rigorosas. Restringimo-nos, pois, a melhorar quanto possível as anteriores edições do catálogo, rectificando aqui, expungindo acolá uma ou outra atribuição duvidosa, aceitando, em muitos casos, as emendas e atribuições de autoridades de confiança, tais como directores e conservadores de museus estrangeiros de abonada competência, e a esclarecer um ou outro ponto obscuro. Perfilhando o alvitre hoje adoptado nos principais museus estrangeiros, a edição do presente catálogo abrangerá apenas um número relativamente reduzido de exem-

plares, a fim de não privar, durante excessivo prazo de tempo, o público das sucessivas emendas e rectificações que, porventura, possamos ir coligindo, com vista a futuras edições.

Resta-nos, ainda, o chamar a atenção do público para a série de painéis quinhentistas — outrora alcunhados de «góticos», que neste museu representam, sem a mínima dúvida, a secção de maior interesse, pois constituem actualmente uma página brilhante da História da Arte, e página para a qual hoje convergem as atenções de quantos se interessam pelos assuntos artísticos, visto envolver um enigma cuja solução tem estimulado a tal ponto a legítima curiosidade tanto de naturais como de estrangeiros.

Ainda não vai longe a época em que, com respeito à pintura portuguesa dos fins do Século xv e princípios do Século xvi, a opinião se achava dividida em duas correntes: atribuíam uns a paternidade dessa tão vasta quantidade de painéis, anónimos na generalidade, existentes ou tendo existido, outrora, dispersa por todo o País, a um único artista — ou mestre de outros artistas — o insigne *Gran Vasco*, ou seja, *Vasco Fernandes*, baseando-se, já numa tradição oral (tão insistente e perdurável que leva a acreditar em que, como aliás sucede em tais casos, não deixará de ter um tal qual fundamento), já num manuscrito da Biblioteca Pública do Porto, da era de 1630, já em referências encontradas em vários impressos, o mais antigo dos quais é o *Santuário Mariano*, publicado em 1716. Pretendiam outros, apoiando seus argumentos, com certa plausibilidade, no estado de atraso da Pintura entre nós, nos séculos anteriores, e na facilidade proporcionada pelas nossas relações com Flandres, pois já tínhamos uma feitoria em Bruges no ano de 1386, — serem tudo obras flamengas, já importadas, já elaboradas por pintores flamengos tendo exercido o seu mister em Portugal. Muito se debateu o assunto, de parte a parte, sem que houvesse adiantado um passo, apesar dos escritos, aliás valiosos, de Cyrillo Volkmar Machado, Tabora, do patriarca D. frei Francisco de S. Luís, do conde de Rackzinski, Feijó, Robinson, etc., visto escassearem dados positivos para sua completa elucidação, até que um nosso compatriota, o tão erudito professor Joaquim de Vasconcelos, acrescentando aos revelantíssimos serviços prestados à História, tanto da nossa Arte como das indústrias que nela se inspiram, novo serviço de não somenos valia, conseguiu descobrir, na Bélgica, nos registos da Confraria de S. Lucas, o nome de alguns pintores portugueses, os quais, mercê da régia munificência, estudaram a sua Arte em diversas oficinas de sumidades neerlandesas da Pintura.

Foi isto, como se disséssemos, o toque de alvorada, que, ecoando no estrangeiro, veio despertar a atenção dos eruditos, e mudar completamente o estado da questão.

O limite forçado deste nosso trabalho não nos consente o acompanhá-la nos seus trâmites aliás tão interessantes, e restringir-nos-emos, pois, a mencio-

nar, entre todas as sumidades que nela tomaram parte, o professor Justi, exímio crítico de Arte, o qual, vindo expressamente a Portugal estudar o assunto, não só impugnou a lenda do *Gran-Vasco*, senão ainda que, submetendo a meticoloso exame técnico a maioria dos nossos painéis quinhentistas, existentes nos principais centros do País, procedeu com singular critério ao confronto e à classificação dos mesmos, pela forma que em seguida vamos indicar.

Segundo a opinião do crítico, o exame atento dos quadros quinhentistas, expostos na galeria (estabelecida, por então, nas salas da Academia das Belas Artes de Lisboa), dos que jaziam arquivados no depósito, e dos restantes que ele teve ocasião de estudar em diversos pontos do País, revelou-lhe a existência de uns dez a doze pintores, nacionais, de mais ou menos merecimento, e levou-o a atribuir aos mais distintos um certo número de obras, distribuídas pela seguinte forma:

Os quadros recolhidos no Mosteiro de S. Bento de Lisboa, expostos com os números 330, 332, 334, 337, 346, 349, 356 (sala H) estabelecem, na sua opinião, um grupo, que ele atribui a um mesmo pintor, a quem, à falta de documentos elucidativos, designa com o qualificativo de: *Mestre de S. Bento*.

Os nove quadros vindos do convento do Paraíso, (sala H), correspondentes aos números 325, 327, 329, 333, 335, 336, e 339, e o que tem o número 341, vindo do convento de Cristo, de Tomar são, afirma o crítico, obra do mesmo pincel, e atribui-os a *Velasco*, o autor dos quadros existentes na sacristia de Santa Cruz, de Coimbra, e a quem chama o *Pintor de Coimbra*.

Dos da série de S. Tiago (sete, ao todo) acham-se expostos na galeria apenas seis, visto que um deles, cujo número no antigo catálogo da Academia era 243, se acha em deplorável estado de conservação, correspondendo os que estão patentes ao público aos números 350, 351, 352, 353, 354 e 361, considera-os Justi obra de outro pintor, e, conquanto em um deles, o número 354, se leia na bainha da espada do cavaleiro (o santo) o nome de *Marcos*, pintor que, segundo afirma D. frei Francisco de S. Luís floresceu durante o reinado de D. João III, não liga demasiada importância ao facto, antes aceita a impugnação do professor Joaquim de Vasconcelos, o qual interpreta a aludida firma como sendo a do espadeiro, circunstância esta de que aliás se conhece mais de um exemplo.

O tríptico que figura com o número 314 (sala G), e os postigos do mesmo, números 314 e 316, expostos na mesma sala, e ainda os quadros 337, 378, 380, 381, 385 e 409, considera-os como que havendo saído da mesma oficina, e atribui-os ao autor dos doze quadros que adornam a sacristia da Sé de Viseu.

A frei Carlos, que ele supõe ser flamengo de nação, atribui a paternidade dos dez quadros que figuram na galeria com os seguintes números: 287, 296, 301, 302, 305, 306, 309, 310, 320 e 324, e um que figurou na Exposição

de Arte Ornamental, na data de 1882 (sala J), com o número 97, pertencente à Casa Pia, de Lisboa, cumprindo-nos, porém, advertir que outras autoridades que têm visitado o nosso Museu encontram em alguns deles um certo sabor nacional.

Quanto à lenda do Gran-Vasco, rejeita-a em absoluto, opinando ter a sua origem no facto de haver existido um *Vasco Fernandes*, pintor já do período romanizado, e que, havendo residido em Sevilha, seu centro de actividade, era aí o único artista português conhecido, adquirindo uma certa nomeada, circunstância que lhe haverá grangeado consideração no seu país, tanto mais que, zeloso dos seus créditos, nunca se descuidava de firmar os próprios trabalhos, vindo deste modo a estabelecer-se a confusão entre este artista e *Velasco* o pintor de Coimbra.

A firma do insigne pintor, encontrada, há anos, pelo senhor António José Pereira, em Viseu, no fragmento de um painel quinhentista, achado tão importante e decisivo, não conseguiu, todavia, abalar as dúvidas no espírito do abalizado crítico alemão.

Esta atitude, por parte de um estrangeiro, que pouco se demorou em Portugal, e que, portanto, não pode acompanhar a sequência dos factos que, para nós portugueses, concorrem a arrear a convicção da existência do grande pintor quinhentista, não deve, de modo nenhum, abalar-nos essa convicção, fundada, aliás, em documentos de ordem positiva, e que hoje ninguém já se atreve a contestar. E senão vejamos:

Em data posterior a estas afirmações do exímio professor, foram, por um erudito investigador, o doutor Maximiano de Aragão, descobertos em Viseu documentos irrefragáveis que confirmam ter existido ali, efectivamente, um Vasco Fernandes, pintor, que floresceu entre 1512 e 1541, e outro investigador, não menos erudito e consciencioso, o senhor general Brito Rebelo, logrou desentranhar dos arcanos do nosso Arquivo Nacional, outro documento, da era de 1515, confirmando, não só a existência do pintor Vasco Fernandes, senão ainda o ter vindo a Lisboa, em plena época da florescência da nossa escola portuguesa, pousando em casa do pintor Jorge Afonso, casa situada algures por detrás do convento de S. Domingos.

E daí, repetimos, ainda mesmo na falta de documentos, uma tradição a tal ponto insistente e perdurável, nunca poderia, certamente, deixar de ter fundamentos, como, aliás, sucede sempre em tais casos.

Resumindo, porém, as opiniões do crítico, é, pois, facto assente o haver-mos tido uma escola, ou sub-escola, portuguesa, de inspiração flamenga, muito embora, mas que apresenta carácter próprio, cingindo-se, no entanto, às tradições e processos técnicos dos grandes flamengos quatrocentistas. Referindo-se à colecção do Museu, Justi estabelece a seguinte divisão: quadros propriamente de autores flamengos, e quadros pintados por artistas portugueses, sendo

os primeiros em número reduzido. Afirma o haver a época brilhante da nossa pintura abrangido um período que vai desde os primeiros anos do Século XVI até 1557, aproximadamente; isto é, incluindo os reinados de D. Manuel e D. João III, durando pois sessenta anos incompletos. Julga haver distinguido, na nossa pintura, duas influências dominantes, a da escola de Haarlem e da escola de Antuérpia, e opina que a técnica da pintura portuguesa, de um modo geral, se filia na técnica, já de Quentino Matzys, já na de Gerhart David. Merecem aliás, ao insigne professor, medíocre consideração as obras, anónimas, em que já se nota a influência do Romanismo, e que, na sua generalidade, forçoso é confessá-lo, pouco mais representam do que uma curiosa documentação da forma porque os processos da escola se foram diluindo, apesar dos esforços empregados em lhe manter vitalidade, enviando indivíduos tais como Gomes, Venegas, Gaspar Dias, Campelo, estudar a pintura na Itália, centro de movimento renascentista; por elas se vê como estes se mostraram inaptos em assimilar as novas teorias que transformaram a arte do pintor.

Aqui, não obstante, surge a seguinte consideração: o período de florescência do País, por motivo de causas históricas bem conhecidas, havia caducado, e estes artistas, no seu regresso, já não encontrariam incentivo idêntico àquele sob cujos auspícios com tanta rapidez se desenvolveu a pintura, no período anterior.

Conforme sucede sempre, em tais casos, a falta de procura teria feito também escassear a oferta. Pela mesma ordem de ideias, no período anterior, o entusiasmo resultante da rápida expansão de uma escola de pintura capaz de produzir obras de tamanha sedução, correspondendo tão plenamente ao sentimento religioso da época, determinaria a insistente procura, auxiliada esta, ainda, não só pelas circunstâncias prósperas, mas também pelo exemplo de um monarca tão dedicado às artes como o foi D. Manuel.

Nessa época desenvolveu-se a um ponto assombroso a arquitectura, e, em certa proporção, a escultura; as peças de ourivesaria que chegaram até nossos dias provocam ainda hoje geral admiração; que admira, pois, que a Pintura, entregue a um grupo de artistas hábeis, tais como Duarte e Simon Português, Alonso de Castro, João Velasco, Jorge Afonso, Cristóvão Lopes e — digamo-lo sem receio — o insigne Gran-Vasco, e porventura outros cujos nomes são ainda ignorados, haja medrado a par das Artes irmãs?

Devemos também considerar que a técnica da Pintura, conforme ela então se praticava, pelo facto de ser mais tímido e uniforme o processo, mais sistemático, e derivado da iluminura dos códices, era pelo relativo hieratismo, alheia às subtilezas individuais e à magia do claro-escuro das escolas posteriores e mais avançadas da Renascença e como tal, o seu ensino mais fácil de transmitir. Isto permitia, pela própria índole de processo, que trabalhassem em comum, — *de volta*, era o termo profissional — diversos pintores e

aprendizes, sobre as vistas do mestre responsável, aproveitadas deste modo as aptidões especiais de cada um; o pintor que não encontrava trabalho nesta ou naquela oficina ia procurá-lo a outra; e isto explica, não só a super-abundância de quadros, — pois quantos não destruiu o terramoto de 1755, o vandalismo e a própria acção do tempo, e quantos mais não terão levado descaminho, indo enriquecer colecções estrangeiras, desde o meado do Século XIX, pelo menos, época em que principiou a declarar-se a apreciação da nossa Arte quinhentista — mas ainda a rapidez com que desabrochou no País um número tão importante de pintores.

Sabemos, aliás, que não só Lisboa, mas também outras terras do Reino foram centros de actividade artística, concorrendo para isso, em grande parte, as tão propícias condições facultadas pelos institutos monásticos; residiam entre nós, mestres estrangeiros, desde o reinado de D. João I; pelo menos, este monarca teve ao seu serviço um florentino, por nome mestre António. Mais tarde vieram flamengos como o insigne frei Carlos, de cujo pincel o Museu possui mais de uma obra primorosa; finaram-se por cá, alguns deles, e as investigações do tão erudito académico e professor Sousa Viterbo, incansável em trazer a lume quantos documentos possam derramar luz sobre o nosso passado artístico, revelaram-nos os nomes de mais de um pintor desta época, como, ainda, de épocas anteriores. Outro investigador de indiscutível autoridade, o senhor Gabriel Pereira, digno Inspector das Bibliotecas e Arquivos Nacionais, deu a público, há anos, um documento interessantíssimo, um *estromento de empreitada*, datado do ano de 1460: o contrato celebrado entre o bispo de Évora, D. Vasco Perdigão, e um pintor por nome Álvaro Gonçalves, em que este se obriga a fornecer-lhe a pintura de um tríptico, de avultadas dimensões, para o altar-mor de Nossa Senhora do Espinheiro, nas cercanias da cidade, pela quantia de 110.000 réis, cifra que, se olharmos ao valor da moeda, naquela época, representaria hoje soma importante, o que prova que a pintura era entre nós bastante considerada, e nada mal retribuída, suposto não existisse ainda uma linha de demarcação entre a Pintura reputada artística e a Pintura de officio, e os pintores raríssimas vezes firmassem as suas obras.

Concorre, aliás, para abonar a existência de pintores em Portugal, pelo menos desde o princípio do Século XV, mais de uma circunstância: conservam-se no Museu de Viena de Áustria (transferido para ali da antiga colecção de Ambros) os retratos de el-rei D. João I e de sua neta, D. Leonor, filha de D. Duarte, imperatriz da Alemanha, mulher de Frederico III e que são presumivelmente portugueses, porquanto, sendo notáveis, não foram ainda atribuídos a nenhum dos artistas estrangeiros que se distinguiram no tempo em que foram pintados.

Vasari, nas suas biografias de artistas da Renascença, refere-se a um certo Álvaro de Pedro, que trabalhou em Volterra, na Itália, nos meados do Sé-

culo xv. Será o mesmo Álvaro de Pedro que, juntamente com Lourenço Martins, pintou os retratos das salas nos Paços de Cintra?

Desde eras remotas, desde os reinados de D. Dinis e D. Afonso IV que os nossos monarcas sustentaram na sua corte pintores estipendiados, e tudo nos induz a acreditar em que, difundida a Pintura pelas ordens monásticas, em toda a Cristandade, em época ainda anterior ao Século xi, já como complemento natural da arquitectura, já na qualidade de comentário ilustrativo dos códices, ela por esse facto não deixaria também de haver penetrado em Portugal, mantendo-se, muito embora, em estado rude e primitivo.

As produções da escola flamenga, conhecidas em Portugal, pelo menos desde a era de 1415, não deixariam de influir no progresso da Pintura no nosso país. Na época citada, e muito anterior à vinda a estes Reinos do célebre João Van Eyck (1428) com a embaixada incumbida de pedir a mão da infanta D. Isabel, para o duque de Borgonha, Filipe o Bom, e de haver aquele grande artista pintado o retrato da mesma infanta, que se supõe existir na Bélgica, já o antecessor do duque, João sem Medo, enviara a D. João I o seu retrato pintado por João Malvell.

Não haverá ainda cincoenta anos, encontravam-se pelas nossas províncias, em oratórios de antigas famílias uns retábulozinhos portáteis, de sabor arcaico e técnica bastante ingénua, derivando porém da Arte neerlandesa do Século xiv; e há talvez quinze anos, appareceu à venda em Lisboa um tríptico, cujo destino ulterior não pudemos averiguar, que pertenceu, segundo nos consta, a um antigo convento do norte do País, pintura coeva do reinado de D. Duarte, senão anterior, que assi mo manifestavam os promenores indumentários, de influência flamenga, acentuadíssima, mas que, pela ingenuidade da técnica, carácter fisionómico, e ainda por outras particularidades, denunciava de modo pronunciadíssimo origem nacional.

Infelizmente, porém, as obras são quase que invariavelmente anónimas, e isto ainda no período florescente da nossa Pintura; no estado actual, pois, dos conhecimentos a semelhante respeito, falecem-nos documentos que nos permitam estabelecer identificação entre os nomes dos pintores e as produções respectivas; o que é certo, contudo, é que actualmente, na própria Bélgica, há notícias de quadros anónimos, cuja técnica, de influência flamenga, diverge, todavia, de modo conspícuo, da técnica dos antigos mestres das escolas neerlandesas, e que os peritos mais competentes naquella país as têm classificado como sendo obras de pintores portugueses.

Dissemos mais que, os pareceres de outros abalisados entendedores confirmam, mais ou menos, o do exímio professor Justi; um ou outro julgando discernir entre os quadros portugueses, influência, já dos Van der Weyden, já de Van der Goes, sendo, porém, concordes em que, a impressão que recebem ao contemplar pela vez primeira os nossos painéis quinhestistas, é a da

existência inquestionável de uma escola derivando, assim, da flamenga, mas com inegável sabor próprio.

Os factos demonstram que, durante o reinado de D. Afonso V, a Pintura experimentou notável impulso; apreciava-a este monarca, e a prova é o haver tido a seu serviço número importante de pintores. Francisco de Holanda, o tão ferrenho e intransigente apologista do Romanismo, tão severo e desdenhoso para com os pintores portugueses, seus contemporâneos, distingue porém, entre estes, como individualidade, o insigne Nuno Gonçalves, a quem concede foros de artista exímio, dando-o como autor dos seis painéis do políptico existente no Patriarcado — obra de Arte à qual factos recentes vieram dar merecida celebridade, porquanto, além do seu valor intrínseco, ela nos vem revelar a existência, em data tão anterior ao apogeu da nossa escola quinhentista, de um pintor consumado, senhor absoluto, não só da técnica mais avançada da sua época, se não que ainda apresentando traços característicos, de todo o ponto individuais e independentes, e, digamo-lo assim, qualidades de observação e de naturalismo, as quais, mais tarde, na colectividade da futura escola, o estilo dogmático fez desandar para o maneirismo.

Esta obra mestra do insigne pintor de D. Afonso V jazeu por muitos anos esquecida, depois de haver passado por diversas vicissitudes — restaurada, ou antes, repintada e rebocada, em duas épocas sucessivas, e votada, depois ao abandono, até o último quartel do Século XIX.

Descoberta, por assim dizer, fortuitamente, em 1882 por indicações do senhor Alberto de Oliveira, cujo zelo por quanto se refere à nossa Arte é bem notório, admiraram-na com surpresa os distintos artistas Columbano Bordalo Pinheiro e sua irmã D. Maria Augusta Bordalo, cujo entusiasmo ao deffrontar-se-lhe a effigie de D. Henrique, o *grande infante*, é fácil de supor. Viram-na, sucessivamente, o senhor Visconde de Castilho, que a ela se refere na sua preciosa obra *Lisboa Antiga*, o senhor Gabriel Pereira, o senhor Ramalho Ortigão, que tão singulares serviços tem prestado na divulgação da nossa Arte Nacional, o senhor José Queirós e o professor Joaquim de Vasconcelos, e mais algumas individualidades distintas, quer nas Artes quer nas Letras, e conseguio-se que fosse instalada com mais algum resguardo, suposto que ainda não em condições de poder ser devidamente estudada e analisada.

Sem embargo deste óbice, somos devedores ao professor Joaquim de Vasconcelos de um estudo consciencioso de tão preciosa joia artística publicada no *Comércio do Porto*, frisando a importância artística e documental dos painéis de S. Vicente, e revelando-nos a identidade de vários personagens históricos neles representados, tais como, além do *grande Infante*, el-rei D. Afonso V e talvez que a rainha sua consorte, os Condes de Barcelos e de Arraiolos, etc.

Interpôs-se, contudo, um prazo de tempo assás longo, sem que tão importante achado fosse objecto de qualquer alvitre tendente a justificar-lhe o

valor, até que, em época não muito afastada, os distintos académicos e professores D. José Pessanha e Veloso Salgado chamaram a atenção dos seus colegas da Academia das Belas Artes para o estado deplorável em que se encontrava a obra-prima de Nuno Gonçalves, propondo que se lançasse mão de qualquer expediente, a fim de lhe garantir a conservação. Nada se conseguiu ainda, desta vez, e só mais tarde, no ano de 1909, coube a outro distinto académico e crítico de Arte, o senhor Dr. José de Figueiredo, a dita de encontrar ensejo mais favorável, e, coadjuvado pela munificência do senhor Conde dos Olivais e de Penha Longa, e com o auxílio da Academia das Belas Artes, conseguiu do Patriarcado licença para se proceder ao restauro dos seis painéis de Gonçalves, confiado este empreendimento ao professor e académico senhor Luciano Freire, que se desempenhou de tão difícil encargo com singular perícia e não menos dedicação e desinteresse. Desembaraçados os preciosos painéis da crosta sobreposta pelas sucessivas restaurações, a obra de Arte surgiu, esplendente em toda a sua beleza primitiva, e o que é mais, revelando-nos as próprias iniciais do seu autor, e trazendo a lume um documento de valor definitivo e terminante, que vem provar que a origem da nossa escola quinhentista se deve, pois, retrotrair ao princípio do Século XV, quando menos, visto como uma obra tão consumada e perfeita, no ponto de vista da técnica, nunca poderia nascer espontaneamente e sem se haverem dado os precedentes que incidem sempre com a constituição de toda e qualquer escola.

Não se restringiu a este serviço revelante a iniciativa do senhor Dr. José de Figueiredo, e dos dignos académicos seus colaboradores, porquanto, no acto de ser exposta a público, na galeria da Academia de Belas Artes, a rejuvenescida obra do insigne Nuno Gonçalves, o público encontrava ao seu dispor, na mesma galeria, e cotada em preço muito inferior ao valor do trabalho, uma compendiosa quanto erudita monografia, profusamente ilustrada com fotografias representando não só os seis painéis no seu conjunto, antes e depois de beneficiados, mas ainda vários fragmentos dos mesmos — retratos das entidades mais interessantes neles representadas.

É óbvio que o limite fatal desta nossa introdução ao catálogo não nos consente o acompanharmos detidamente o compendioso trabalho do senhor Dr. José de Figueiredo; diremos apenas, que o autor, tendo ensejo de observar em melhores condições os quadros de S. Vicente, aceitando, muito embora, as valiosas revelações do seu antecessor, o senhor Joaquim de Vasconcelos, lhe impugna, no entanto, algumas das suas interpretações, rectificando outras, ampliando-as a mais algumas personagens, tais como, D. João II, em tenra idade, o segundo Duque de Bragança, o Conde de Viana, o cronista Azurara, o próprio pintor Nuno Gonçalves e um irmão deste, e talvez, colaborador, alguns *homens* do grande Infante; um rabino, etc.; em suma, uma galeria de retratos de personagens da época, fazendo reviver a nossos olhos maravilhados, um

comentário iconográfico, por assim dizer, às crónicas do bom Azurara, e ampla messe de documentos para futuros artistas e escritores que pretendam occupar-se de assuntos referentes ao nosso Portugal quatrocentista. Faculta-nos, ainda, uma análise conscienciosa e documentada de todos os elementos que possam concorrer para o esclarecimento da origem da nossa escola de Pintura, e, podendo também reivindicar a vantagem de sair a campo, num momento de rara oportunidade, coube-lhe a glória de firmar um trabalho que sem dúvida, concorrerá, e não pouco, para estabelecer definitivamente, a autonomia dessa mesma escola.

Não deixará, pois, o seu livro de ser apreciadíssimo no estrangeiro, onde, as indicações que nele encontrarão os eruditos que se dedicam à solução dos problemas da História da Arte, não deixarão de lhes ministrar incentivo para colaborar com os seus colegas portugueses na investigação desse número, aliás ainda importante, de quadros do período *gótico*, espalhados por alguns lugares remotos do nosso País.

Cumprе também, não esquecer, que o êxito alcançado pelo restauro dos painéis de S. Vicente deu ainda, como resultado importante, o antevermos a possibilidade de se poder salvar da ruina, sem demasiado sacrifício para o Tesouro, desse número avultado de obras de Arte que sem embargo do seu estado decadente representam um legítimo padrão de glória nacional.

Ousamos esperar que assim sucederá.

Em época posterior à visita do professor Justi, foi enriquecida a colecção do Museu com dois quadros valiosíssimos, o primeiro, exposto na sala G com o número 279, que fez parte do espólio dos extintos conventos, que consta ter vindo de Setúbal, e que várias autoridades opinaram ser obra, já de pincel de Roger Van de Weyden, já de algum seu discípulo português ou flamengo; o segundo, representando o *Virgem e o Menino*, expostos na sala J com o número 393, que em data mais recente foi recolhido no espólio do extinto convento de Jesus, da mesma cidade, e que apresenta todos os característicos do estilo de Memling.

Recentemente, houve ensejo de enriquecer ainda a colecção com um quadro interessantíssimo — o *Ecce Homo* — que figura na sala J com o n.º 419. Este notabilíssimo trabalho anterior, inquestionavelmente, ao período áureo da nossa pintura, que, se não for coevo da obra-prima de Nuno Gonçalves, não poderá datar de uma época muito mais recente, e que as autoridades mais competentes não duvidam em atribuir a um pintor português, constituiu para mim um documento tendente a provar que a Pintura não sofreu entre nós solução de continuidade, concorrendo, a confirmar esta hipótese a notícia que chegou até nossos dias da existência de um pintor de certa nomeada, e que dizem ser português, um tal mestre Miguel, havendo exercido a sua arte nos fins do

Século xv, na corte de Margarida de Áustria, onde pintou os retratos desta princesa e do marido. Atribuem ainda a este artista o retrato da princesa D. Isabel, viuva de D. Afonso, filho de D. João II, de Portugal, assim como os de várias personagens da corte de Isabel a Católica.

Ultimamente, e quando esta notícia preliminar se achava pouco menos de concluída, a conveniência de aproveitar espaço a fim de exhibir a público mais uma secção de Arte aplicada, incluindo reproduções galvanoplásticas de objectos de ourivesaria, e um número importante de espécimes artísticos de bronze, cobre, latão e outros metais, deu motivo à remoção da colecção cerâmica para a sala 8, que se achava devoluta no pavimento inferior do edifício do Museu, facultando-nos a inclusão da sala J na galeria de Pintura, e dando azo, não só a desafogar algum tanto os quadros da escola portuguesa colocados nas salas que a antecedem, mas também o expor a público, mais dez quadros da mesma escola.

Acrescentaremos, ainda, que a sala H foi recentemente enriquecida com um retrato de el-rei D. Sebastião, devido à munificência do Ex.^{mo} senhor Conde dos Olivais e de Penha Longa.

A secção mais sacrificada, no estado actual da nossa galeria, é sem dúvida, a da pintura portuguesa contemporânea, aquela, também, que de futuro deverá obviamente vir a adquirir maior expansão, e que, nessa conformidade, torna mais urgente a ampliação do nosso Museu Nacional.

Em conclusão, diremos que o inventário dos quadros existentes no Museu acusa o algarismo 847, ascendendo apenas a 437 os que se acham patentes ao público, na galeria.

UMA ÁGUA FORTE DE VIEIRA LUSITANO

POR

ERNESTO SOARES

DEPOIS do notável trabalho sobre este artista, como *Poeta e abridor de águas fortes*, saído em duas edições nos anos de 1925 e 1929, aproveitado e ampliado anos depois, na nossa *História da Gravura Artística*, ainda fomos encontrar uma outra produção que tinha escapado a todas as investigações. A sua existência fora já assinalada por Nagler no seu *Lexicon* e no *Manuel de l'Amateur d'Estampes* por Le Blanc, mas nem o erudito investigador dr. Xavier da Costa, nem nós, por maiores esforços que empregásemos, logramos descortinar-lhe o rasto.

Uma estada no Porto, num daqueles dias em que o nevoeiro se colhe às mãos cheias, proporcionou-nos o encontro, em um antiquário, da preciosa estampa agora reproduzida.

Trata-se da figuração do martírio de Santa Úrsula e das suas companheiras. O assunto prestava-se a efeitos picturais e tem sido inúmeras vezes tratado por artistas da maior nomeada. Concerne ao nosso país o nome do pintor Gregório Lopes que o tratou hábilmente no seu quadro da Madre de Deus que formava o peinel central da Capala de Santa Auta, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga.

Os pormenores do martírio é que não foram tratados pela mesma forma; Lopes localizou a acção do seu quadro junto do mar; Vieira faz-nos assistir ao acto tirânico praticado em terra; no primeiro a virgem sofre a decapitação, no segundo a morte lenta por transfixão de uma seta.

Qual dos dois artistas estava na verdade? Ambos ou talvez nenhum. O martírio das Onze Mil Virgens que, como é tradição, se dirigiam por mar para a Bretanha, após a hecatombe provocada pelo assalto à Armóricia dos Britânicos, que trucidavam todas as mulheres daquela província, é caso tão controvertido pelos agiólogos que nos faz crer na sua inexistência. Como na maioria das legendas dos santos a tradição assenta sobre um facto histórico, singular, talvez o da morte violenta de uma donzela que preferiu a pureza do seu corpo à contaminação do soldado violento e sensual. Neste ponto são concordes todos os tratadistas.

Todavia, aquela multidão de virgens não a querem crer os próprios autores sagrados. Até o nosso dominicano Diogo do Rosário, dá como duvidoso o acontecimento, embora, sob suspeita, o localize no tempo e no espaço.

Refere o bom do frade que no tempo do imperador Graciano, filho de Valentiano, o capitão Máximo, da Bretanha se rebelara e fora aclamado chefe pelo exército. Por esta forma entrou nas Gálias, apoderou-se da Armórica, então pertencente aos britânicos, assolou-a e passou à espada os seus habitantes. Encontraram-se por esta razão os vencedores sem mulheres que heróicamente haviam perecido no assalto.

Reeditando as providências tomadas por Rómulo no rapto das Sabinas, Máximo ordena a ida de jovens irlandesas e escocesas, afim de se ligarem aos seus soldados. Entre o bando imbele salientava-se pela sua elevada jerarquia e pela sua beleza, Úrsula, filha do rei de Cornualha, a qual foi requestada, durante a viagem, pelo capitão Canano, figura de grande relevo e de elevada estirpe.

Quem não podia conformar-se com a vitória revolucionária de seu subordinado, era Graciano que resolveu pedir auxílio aos hunos e aos pictões, povos ferozes comandados por Melgo e Gauno, já a esse tempo dispostos a invadir a Inglaterra. É nesta ocasião que às costas de Bretanha chegam os navios com a preciosa carga das donzelas e logo se trava épica luta entre a lascívia da soldadesca desenfreada e a candidez das jovens heróicamente defendida. Tanta pertinácia enche de furor os verdugos que acabam por passar à espada esse exército imbele comandado por Úrsula a quem cegamente obedeciam.

Os agiólogos conservam-nos os nomes de algumas dessas heroínas como símbolos da castidade e da pureza: Sentia, Gregória, Saturnina, Paládia são nomes que perduram no martiriológico da Polónia onde se fundou o primeiro convento das Ursulinas. E caso miraculoso foi o de até o próprio solo sob que jaziam os restos sagrados das virgens repelir de si, como projectado por hercúleo braço, qualquer outro corpo que aí se enterrasse.

Passava-se isto no ano de 383 a 21 de Outubro, dia em que a Igreja comemora o martírio de Úrsula e das suas excelsas companheiras. Não deixaremos, todavia, de registar uma opinião que tem de ser considerada, mesmo pelos crentes escrupulosos em matéria de agiologia, visto que ela provém de um autor católico e agiólogo francês de nomeada. Explica ele que as Onze Mil Virgens não são mais do que a adulteração de um nome latino, Undecimilla, de uso vulgar e em perfeita correspondência com os de Septimilo, Sextille, Quintille, etc.

O que é facto incontestado é que o martírio de Úrsula entrou nos agiólogos da Igreja Católica e que os fiéis nunca mais deixaram de prestar culto reverente às extraordinárias virtudes da casta Úrsula e das de suas companheiras, representem elas seres reais ou simples símbolos da pureza e da virgindade.

Gregório Lopes localizou o martírio na ocasião do desembarque das virgens; Vieira Lusitano põe em relevo a figura de Úrsula, coroada, como princesa



VIEIRA LUSITANO
Martirio das Onze Mil Virgens
Água forte

que era, envolta num magestoso peplo romano, empunhando enorme e característico pendão, no momento em que uma frecha emplumada a fere no colo. O seu algós, representado num dos chefes bárbaros, possivelmente um huno, em trajos gauleses, está sentado sobre um elevado pedestal, empunhando ainda o arco de onde foi disferida a seta. Salienta-se a heróica donzela da multidão de mártires num formoso conjunto que se vai esbatendo pela distância, empunhando as bem merecidas palmas de mártires.

A subscrição e data deste espectacularo quadro *Franc. Vieira inuentor fecit Romae supe. per. Anno 1717* mostra-nos tratar-se de uma das primeiras produções do aguafortista, perfeitamente integrado nos processos italianos de traço vigoroso, largo e profundo pelas violentas mordeduras do ácido, hábilmente aproveitadas para tirar efeitos de claro-escuro. Foi este o processo de que o nosso artista se socorreu em todas as suas águas fortes, e que mais nenhum, nem mesmo os seus discípulos, Padrão e O. Cor, conseguiram imitar.

E tornou-se nele tão característico este tracejado, largo, irregular e profundo, mas equilibrado que os incisores que lhe aproveitaram os desenhos, como Rochefort, Harreyn e Padrão, não o perceberam ou não quiseram seguir-lhe os vãos arriscados e belos da espontaneidade do seu lápis ou buril. Repare-se na forma de tratar um mesmo delineamento sobre chapa de cobre por três artistas, todos gravadores de nome, e ver-se-á a diferença flagrante que distancia o Lusitano muito para além dos outros dois. Refiro-me àquela estampa, bastante vulgar que serve de portada a muitas obras da Academia de História e entre elas à História Genealógica, conhecida pela designação de *Adoração do Sol Nascente*, complicada alegoria magistralmente descrita por Julio de Castilho. Concepção e desenho de Vieira, foi tratada no cobre por todos três, mas a beleza da água-forte do primeiro contrasta profundamente com a moleza e amaneirado das outras duas.

É ainda do maior interesse aproximar a gravura do martírio de Santa Úrsula de outras duas existentes nos preciosos albuns da Biblioteca de Évora de onde se poderá ver que o artista seguiu muito de perto a influência de um modelo ou lhe faltou inspiração para variar a disposição das cenas dos seus martírios.

Este arranjo do tirano colocado sobre alto pedestal, a ordenar o suplício das suas vítimas, repete-se com frequência na obra de Vieira. Encontramo-lo pelo menos mais duas vezes no martírio de S. Lourenço colocado já na grelha encandescente e no castigo infligido por Phálaris ao inventor do touro ardente de bronze em cujo interior deviam ser lançados os condenados à morte e onde ele próprio veio a morrer. Este relevamento da figura principal, foi adoptado até nas complicadas alegorias em que se salienta a figura de D. João V, ora como rei, ora como símbolo da soberania régia.

FONTES MÍSTICAS DOS PINTORES
QUINHENTISTAS(*)

POR

J. DA COSTA LIMA

COM a exposição dos pintores quinhentistas de Portugal, no ano áureo do duplo centenário, em 1940, ficou bem provado, em conjunto e em particular, que a pintura religiosa daqueles mestres não foi fogacho, e corresponde a mentalidade nutrida. E, sucedendo, com nova técnica e novo estilo, à arte do fresco, a sua linguagem não se desviou do seu carácter espiritual, superiormente acentuado, em modalidades novas, julgadas liberdades artísticas, sendo, afinal, com mais ou menos variantes, versões do mesmo fundo inspirativo.

Pela análise comparativa entre as tábuas do século XVI e as provas existentes do fresco, delicado e erudito, rude e popular, sóbrio e tradicional, da Senhora da Rosa, em S. Francisco, do Porto, da Senhora da Azinheira, no Outeiro Seco, junto de Chaves, na Senhora de Travanca, nos da Matriz de Barcos, do Tabuaço, nos exemplares do Museu de Arte Antiga, de Lisboa, mais se corrobora a asserção que estimaríamos confirmada com os frescos mencionados por Frei Agostinho de Santa Maria, como o da Senhora do Guardão (1), e com outros aparecidos nos restauros de monumentos nacionais.

Ao espírito e à piedade estética de artistas e doadores, no embelezamento figurativo de igrejas, conventos e ermidas, quer nos frescos, quer nas tábuas conhecidas, devemos formosuras de alta espiritualidade, cuja história criticamente se vai apurando à luz da documentação exumada dos arquivos, à das verificações radiográficas e à de outros estudos de identificação para se concluírem capítulos definitivos. Mas com as conclusões somadas dos Dr. Maximiano Pereira de Aragão, Dr. Joaquim de Vasconcelos, Dr. Virgílio Correia, Dr. Reinaldo dos Santos, Dr. José de Figueiredo, Dr. João Couto, Dr. M.

(*) Este ensaio foi já publicado na revista *Brotéria*, vol. XLIII, fasc. 1, e se reedita com notas originais de interesse para os cultores da História da Pintura Quinhentista.

(1) Cfr. Fr. Agostinho de Santa Maria, *Santuário Mariano*, Lisboa, 1716, tomo V, pág. 375.

Alvelos, Reis Santos, Ten. Manuel Joaquim e outros, ainda estamos longe da sistematização completa e absoluta relativamente às autorias e às procedências, por falta de documentação escrita a autenticar atribuições simpáticas, e sem menoscabo, dos agrupamentos logicamente fundamentados com a demonstração dos imprópriamente chamados Primitivos.

Também não está cientificamente feito o estudo iconográfico dos temas tratados, apenas vistos através das formas plásticas, escolas e aspectos imaginários, mas cujas realizações traem influências literárias de fontes místicas, repetidas com toda a poesia, imaginação e considerações piedosas, com palavra formosa, de «Mistérios» e «Lendas», passados aos frescos, às tábuas, às vidragens e aos baixos relevos. Ponderaram-se, e bem, as causas relacionais que, na metade quatrocentista e em Quinhentos, influíram nos nossos artistas da paleta, com a vinda a Portugal de Quintino de Metsys, Gérard David, van der Goes, Bening, com os ajudantes flamengos de Francisco Henriques e outros, com o intercâmbio dos nossos pintores e neerlandeses, na própria Flandres, que teve nos portugueses o melhor cliente da sua pintura, também conhecida pela remessa, não escassa, de quadros enviados pela filha de D. João I, D. Isabel de Portugal, duquesa de Borgonha. A estas causas de ordem técnica, material e exemplar, juntam-se, ainda, os desenhos e estampas da *Bíblia dos Pobres* — (*Bíblia Pauperum*) — do *Speculum humanae Salvationis*, manuais nas grandes oficinas, sem omissão das duas mil figuras bíblicas, agiológicas e histórias da *Crónica de Nuremberg*, de Hartman Schedel, aparecida em 1493, espalhadíssima pela Europa.

Com os elementos destas causas eclêticamente aproveitados e combinados com cenários, paisagens, usanças, trajos, utensílios, interiores e acessórios, pitoresco, luz de Portugal e de tantos dos seus curiosos pormenores, os nossos mestres quinhentistas deram à sua pintura a «precisão, a verdade, a côr forte e a plenitude» das mais belas manifestações de Van Eyck, nimbadas «exclusivamente de uma suavidade, talvez um tanto italiana que as escolas primitivas do Norte não poderão nunca exprimir e nem sequer conhecerão» (1).

Impressiona, realmente, a singularidade deste encanto de doçura, não só característica do temperamento lírico do lusíada, mas também fruto da mesma seiva espiritual de livro célebre, de extraordinária influência, incontestavelmente avaliada pelos historiadores da espiritualidade católica. As páginas manuscritas deste livro, que alimentou a piedade cristã, são as do precioso opúsculo *Meditationes Vitae Christi*, colectânea de considerações sobre a Vida de Jesus e também sobre a Virgem Mãe, apócrifas, atribuídas a S. Boaventura. Foram conhecidas, igualmente, sob os títulos *Liber aureus de Vita Christi*, *Vita*

(1) Henri Ghéon, em *Revue Catholique des Idées et des Faits*, Bruxelas, 20 de Novembro de 1931. *Portugal ressuscitado*, em *Brotéria*, Lisboa, 1932, vol. XIV, págs. 51-53.

Christi, e ainda, sob a epígrafe, *Speculum Vitae Christi*, entre os manuscritos de origem inglesa.

Estas meditações medievais, escritas para uma religiosa clarista, que podemos apreciar, no latim, da colecção das obras de S. Boaventura, editada, em Roma, de 1588, incluem, na sua originalidade, abundância de reflexões piedosas, tiradas de S. Bernardo, que iluminou o autor, havido por S. Boaventura, pelo modo eminentemente afectivo do seu estilo. Da Inglaterra partiu esta atribuição que o franciscano Bartolomeu de Pisa contraria, dizendo no *Liber confirmatum*, composto entre 1385 e 1390, que a João des Choux — Joannes de Caulibus —, portuguêsmente, João das Couves, oriundo de S. Geminiano, na Toscana, se devem as belas meditações, por ele compostas sobre o Evangelho. No século XVIII, outro frade menor, Bento Bonelli, depois seguido por L. Oligier, mantém a autoria do grande orador e devoto Joannes de Caulibus — o pseudo-Boaventura — estribado talvez, na afirmação de Bartolomeu de Pisa. Mas, na opinião de Columbano Fischer, O. F. M., as provas são insuficientes (1). P. Pourrat afirma que as apreciadas «Meditações» são seguramente de autor franciscano do século XIII, e se nommerait Joannes de Caulibus d'après quelques manuscrits (2). Esta ideia repete Emile Mâle, citando a edição dos franciscanos de Quaracchi, insistentes na autoria de Joannes de Caulibus, nome estampado nalguns manuscritos (3).

Originariamente, as famosas páginas deste frade toscano foram redigidas em italiano, no começo do século XIV, antes de 1335, e acrescentadas com as autênticas «Meditações da Paixão», de S. Boaventura, traduzidas pelo mesmo compilador. Cedo se divulgaram pelas versões, em várias línguas, predominando a francesa, sendo a mais antiga a de Jehan Galopes ou Galoys, capelão de Henrique V, de Inglaterra, conhecida pelo título *Le livre doré des Méditations de la vie de Notre Seigneur Jésus Christ selon Bonneaventure*, do qual existem cópias em Cambridge e na Biblioteca Nacional de Paris.

Não interessa ao nosso caso a crítica interna do texto nem outras questões versadas pelos historiadores da espiritualidade, dada a importância da orientação que a piedade dos fiéis recebeu com as gestas de Cristo, colhidas nas narrações evangélicas com representações imaginárias, com pormenores inéditos da vida do Salvador, verosímeis, mas não documentados. A falta de informações o autor supriu-as com a sua imaginação ardente, intercalando divagações piedosas e minúcias pueris, ao sabor da psicologia feminina, pois escreveu para uma filha espiritual, a quem advertiu no próêmio: *non autem credas, quod*

(1) Cfr. Marcel Viller, S. J., F. Cavallera e J. de Guibert, S. J., *Dictionnaire de Spiritualité Ascétique et Mystique*, Paris, 1937, tomo II, col. 1851 e cols. 1848-1856.

(2) Cfr. P. Pourrat, *La Spiritualité Chrétienne*, Paris, 1928, tomo II, pág. 278.

(3) Emile Mâle, *L'Art Religieux à la fin du Moyen-Âge*, Paris, 1925, pág. 28 e nota.

omnia quae per ipsum dixisse, vel fecisse constat, meditari possimus, vel quod omnia scripta sint: ego vero ad majorem impressionem, ea sic, ac si ita fuissent narrabo, prout contingere vel contigisse credi possunt, secundum quasdam imaginarias repraesentationes, quas animus diversimode percipit (1).

É artista a escrever, bem sienês pela imaginativa, pintor de quadros literários que, aos fresquistas dos séculos XIV e XV, forneceu matéria para encherem os muros da fantasia e de côr. Foi até seguido literalmente por Ludolfo Cartasiano (✕ 1378), que utilizou o texto reduzido de de Caulibus, ampliando-o com glossas e citações dos Santos Padres, incluindo-o na sua *Vita Christi*. Frei João influíu em Nicolau Love, em Ricardo Rolle de Hampole, na Inglaterra, em João Mombaer, em Florent Radewijns, em Martim Cochem, em Garcia de Cisneros (2). O pseudo-Boaventura, se conhecia a pintura de Colle e Poggi Bonzi e é tributário da iconografia medieval, ainda é mais fonte da iconografia inspirada por ele. A arte da Idade Média, literária e plástica, foi influenciada pelas suas «Meditações» criadoras que, pelo pitoresco e dramático, motivaram originalidades nas representações dos «Mistérios», antes, alimentados pela lição da «Lenda dourada», outra fonte literária dos artistas, com histórias fabulosas, julgadas severamente pelos Bolandistas. Vidrais e baixos-relevos das catedrais francesas repetiram, em plástica, a prosa do domínico Tiago da Voragine, nascido por 1230 e falecido bispo de Génova em 1298 (3). Com as suas descrições cheias de delicadeza, de ternura e de patético, João de Caulibus podia comover até às lágrimas a alma seráfica de uma clarista, como os espectadores dos «Mistérios» com as cenas da Paixão de Cristo (4), que, por ele, invadiu a arte (5). Historicamente é certo que, desde o começo do século XIV, directa ou indirectamente, as «Meditações da Vida de Cristo» entraram na pintura e na escultura. A afirmação é unânime.

Vejamo-lo, no que respeita à pintura dos quinzentistas, seguindo Emile Mâle (6), verificando, no texto, do pseudo-Boaventura (7), como os artistas, realizando a prosa deste frade menor da Toscana e valendo-se de outras fontes inspirativas, alcançaram a espiritualidade, que os distingue.

(1) Cfr. Sancti Bonaventurae, *Opera omnia*, 1.ª ed., Roma, 1588-1596, p. II, *Proemium*, pág. 350.

(2) Cfr. C. Fischer, O. F. M., no cit. *Dictionnaire de Spiritualité Ascétique et Mystique*, col. 1852. *De Vita Christi*, impressa em pergaminho. Cfr. Inventário dos Códices Alcobacences. B. N. de Lisboa, mans. 1445-1446. A *Vita Christi* não é originária da pena de Ludolfo de Saxónia, o Cartusiano, como assevera o comentador da *Bibliografia Geral Portuguesa*, Lisboa, 1941, vol. I, Século xv, pág. 121.

(3) Cfr. Emile Mâle, *ob. cit.*, pág. 36. Emile Mâle, *L'Art Religieux du XIII.º siècle en France*. Paris, 1925, págs. 274-333.

(4) Cfr. P. Pourrat, *ob. cit.*, págs. 179-281.

(5) Cfr. C. Fischer, O. F. M., no cit. *Dictionnaire de Spiritualité Ascétique et Mystique*, col. 1853. Emile Mâle, *ob. cit.*, págs. 27-84.

(6) Cfr. Emile Mâle, *ib.*

(7) Cfr. Sancti Bonaventurae, *Opera omnia*, 1.ª ed., Roma, 1588-1596, p. II.

O compilador das «Meditações» propõe a matéria pela ordem histórica ou pelos diversos períodos da vida de Jesus Cristo, disseminada por capítulos, divisão extrínseca variável ao gosto dos copistas. Na espiritualidade Cristo-cêntrica de de Caulibus, a Mãe de Deus entra com a beleza dos seus mistérios, e cuja vida traça, através das suas palavras, considerada nos seus actos, principalmente durante a Paixão de seu Filho, pois ela anda-lhe intimamente ligada na vida e na sua missão de Co-Redentora.

*

* * *

Preparada a alma contemplativa para seguir as «Meditações», João de Caulibus põe-na diante da relação do casamento da Virgem-Mãe com S. José, sem circunstâncias de cortejo nupcial, sem poesia de lendas (1). O Mestre do Paraíso, com obra conhecida até 1530, imaginou-o realizado ao modo cristão, com a formosura de composição figurativa de varões e de donzelas, contra o fundo de capela-mor, de arquitectura quinhentista, com o admirável conjunto de contrastes plásticos e estéticos, no ambiente de interioridade, que reflectem as expressões. Repare-se em que a personificação idosa do casto Esposo de Maria é constante na ideia do bom frade toscano. Hoje, depois do trabalho histórico de José Ricciotti, não lhe chamaria «o velho José».

A primeira manifestação iconográfica, nascida das «Meditações» do pseudo-Boaventura, verifica-se na Encarnação do Verbo. Foi ele quem primeiro apresentou, em atitudes novas, as personagens da Anunciação, pondo o Arcanjo Gabriel, genuflectido diante da Senhora, em oração, também ajoelhada, no quarto do seu tálamo (2), cena com sumptuária de interior, mais rica ou mais pobre, reproduzida pelos nossos primitivos influenciados ou pela leitura do mistério narrado pelo franciscano, ou por causa de pintura, desenho como o da xilogravura da Bíblia dos Pobres, de 1470 e de 1480, ou iluminura de livros de horas, porque foi tema desses pergaminhos de devoção, como no «Livro de Horas» do rei D. Manuel I. Prova do aserto é a «Anunciação» de Grão Vasco, do Paço Episcopal de Viseu, de cuja procedência guarda segredo D. José da Cruz Moreira Pinto. Do mesmo mestre viseense é a bellíssima prova do políptico de Lamego, executado entre 1506 e 1511, para o bispo D. João Camelo ou Madureira comemorar a sua conversão, devida à frase imperiosa «muda de vida, homem!» de D. João II. Anterior a esta pintura, é a do mesmo assunto do políptico da Sé viseense, a que alude Vasco Fernandes no seu con-

(1) Cfr. Sancti Bonaventurae, *ob. cit.*, cap. III, pág. 352.

(2) Cfr. Sancti Bonaventurae, *ob. cit.*, cap. IV, pág. 352.

trato de Lamego, cuja autoria sucessivamente se atribuiu ao mesmo artista, com a tradição mantida por Botelho Pereira e Maximiano de Aragão, dubitativamente a Jorge Afonso, afirmativamente, sem prova concreta, quatro ou cinco anos depois, ao mesmo Jorge Afonso, e, por último, ao Mestre Viseense. E sempre dará que falar, enquanto do Arquivo da Sé se não remexer toda a documentação, completando ou refutando o juízo de Aragão a quem devemos provada a existência histórica do pintor de S. Pedro, contra a ideia do mitológico Vasco, aventada pelo Conde de Raczinsky.

Para confirmar a existência literária e estética do pseudo-Boaventura, na interpretação pictórica do mesmo mistério, temos ainda a «Anunciação» dos Mestres do retábulo de S. Francisco, de Évora, dos primeiros decénios do século XVI, actualmente em Alpiarça, atribuída nomeadamente a Francisco Henriques; a do Mestre do Paraíso, com a leveza e graciosidade pura do pincel do Beato Angélico de Fiesole. Contamos ainda a de Santos-o-Novo, com o cenário de renascimento e as notas populares do cântaro de água e do cesto da costura, trabalho de entre 1525 e 1530. A «Anunciação» do retábulo da Madre de Deus é a linda página do frade toscano. Admiramos a galantíssima de S. João de Tarouca, e notamos que frei Carlos do Espinheiro, na sua «Anunciação», de grande estilo, recatou o leito, mas sem fugir à narrativa do frei João, embora pintasse Gabriel de pé. Com fundo de igual inspiração literária, outras táboas quincentistas, com poucas variantes de atitude, só reforçavam a afirmação.

Para a representação da visita da Mãe de Deus à sua prima Santa Isabel, além do facto histórico, narrado documentalmente no Evangelho, de Caulibus forneceu circunstâncias de figuras e de carinho que o Mestre de S. Francisco, de Lisboa (?), aproveitou, parecendo ter lido ou ouvido a meditação desta passagem do contemplativo artista. Narra como a Virgem Maria partiu sem companhia de honras, sem cavalgada, sem corte de donzelas, indo com a pobreza, a humildade, a vercúndia e a honestidade de toda a virtude, notando como ela e a sua prima se abraçaram terníssimamente (1). Neste tema, tratado pelo Mestre de S. Francisco, temos precisamente personificadas as três primeiras virtudes da descrição, estando, no primeiro plano, a última, a que chama castidade, seguida da pobreza e da humildade, definidas no latim das legendas dos nimbos.

É encantadora a iluminura do «Livro de Horas» do rei D. Manuel I, com a versão do mesmo tema, sem o acompanhamento figurador da tábua da gentilíssima aristocracia do Mestre de S. Francisco, de Lisboa (?), mas admirável pela combinação ornamental flamenga e portuguesa do casario, desde as aze-

(1) Cfr. Sancti Bonaventurae, *ob. cit.*, cap. V, pág. 353.

nhas das nossas levadas ao escalonado ático da Flandres, que, durante seis anos, vimos, nos Países Baixos, conservado na arquitectura belga.

O Mestre de Viseu dá espécies de pintura do mesmo mistério, na célebre tábu do retábulo lamecense, onde, atrás da Virgem, se erguem duas figuras femininas, possivelmente alusivas à formosura da castidade, na personagem ricamente vestida, e à humildade, verificando-se a cena ao ar livre, com a afirmação do extraordinário talento paisagista do génio granvasquesiano. O Mestre de Abrantes repete a ternura do abraço e dá a Mãe de Deus acompanhada, também, só de duas figuras femininas. A «visitação» do Mestre do Paraíso tem a modalidade da companhia dos Anjos, mas o gesto de saudação das duas santas primas continua com o carinho apreendido nas considerações e colóquios do frade menor de Toscana.

Na encenação da gruta de Belém, pertence-lhe a prioridade de imaginar o Natal de Cristo em casa aberta aos ventos, à meia noite, de um domingo, havido o nascimento, não em leito, como iluminuras e baixos relevos medievais representaram, mas sobre palha, deposta por S. José ante a Mãe de Deus, que teve o seu Unigénito, depois de se ter apoiado a uma coluna do local (1), circunstância arquitectónica nunca omitida por Rogier Van der Weyden, Hugo van der Goes, Memling, e mestres alemães, com Frederico Herlin. Nas atitudes das figuras introduziu modificações que os artistas da Flandres e os nossos pintores quinhentistas aproveitaram para efeitos cénicos. De Caulibus descreveu Maria Santíssima ajoelhada a adorar seu Filho recém-nascido, pôs, do mesmo modo, S. José, e, com nota de maravilhoso pitoresco, fez ajoelhar o boi e o burro, de focinhos sobre o presépio para aquecer o divino Infante com «o bafo das narinas, por ser tempo de tanto frio e Ele precisar de aquecimento» (2). Anjos, pastores e, depois, os Magos vindo com longo cortejo, viu-os igualmente ajoelhados diante do Menino Deus.

De 1380 a 1450, a representação da natividade de Cristo, tem acentuada liberdade de figurações com os pastores e os seus dons. E, se aos «livros de horas» devem os pintores as faustuosas indumentárias e riqueza dos reis medos, e aos «Mistérios», como o de Ruão, se liga a particularidade de S. José com a vela na mão, no presépio, por de noite se passar o Natal do Homem-Deus e não por ser a vela símbolo da fé, imaginação pintada pelos Mestres de S. Francisco, de Évora, ao pseudo-Boaventura está ligada a iconografia dos mesmos Magos, pois das suas narrações nasceu. Conta como vieram ao tugúrio de Belém, com enorme e honorífica multidão, que genuflectiu e adorou. Ouviu falar os Magos com Maria, e tendo estendido um tapete aos pés do Menino Jesus, sobre ele ofereceram os três presentes, em grande quantidade, princi-

(1) Cfr. Sancti Bonaventurae, *ob. cit.*, cap. VII, págs. 354-355.

(2) Cfr. Sancti Bonaventurae, *ob. cit.*, cap. VII, págs. 354-355.



MESTRES DE FERREIRIM
Adoração do Menino



MESTRES DE FERREIRIM
Morte da Virgem



Atribuído a GASPAR VAZ
Adoração dos Magos



MESTRE DO RETÁBULO DE S. FRANCISCO
A Virgem e Santa Isabel

palmente de ouro. Na descrição do quadro, não falta a devoção do beijo dos reis medos aos pés do Menino, que os abençoou (1). Isto, em resumo, e sem aduzir o latino do original que andou pelos claustros e compreendia soldadinho da Índia...

É variada a transcrição pictural dos factos betlemíticos evangélicos, fantasiadamente acrescentados pelo autor das «Meditações», que foram fonte onde beberam os pintores quinhentistas, até para serem poetas com a narrativa dos seus pincéis. Mencionamos o «presépio», de Frei Carlos, com a interioridade de quem meditou este capítulo do pseudo-Boaventura, contentando pela beleza do assunto, tratado com largueza e espírito sobrenatural. Temos os trabalhos do Mestre de Viseu, e, com a tal coluna intencionalmente colocada, apontamos a do Paço Episcopal viseense, provando Grão Vasco ter sido instruído por de Caulibus, em leitura pelo mesmo paleótipo ou lição recebida dos fradinhos de Orgéns, da versão portuguesa da *Vita Christi*, feita por Fr. Bernardo de Alcobça e Fr. Nicolau Vieira, impressa, em Lisboa em 14 de Maio de 1495 (2). O «presépio» do Mestre de Abrantes, do 2.º quartel do século XVI, oferece a poesia dos Anjos músicos, e, em vez do jumento e do boi, dois espíritos angélicos aquecem os paninhos, ao popular fogareiro de barro da nossa terra.

Realiza a meditação do frade toscano o Mestre de S. Francisco, de Lisboa (?), com o cortejo que acompanha os reis medos, e não desmerece do motivo a tábuia do Mestre de Santos-o-Novo, com multidão do séquito, nos últimos planos, e a do Mestre de Torres, que a meteu dentro do Presépio.

Na série das «Meditações da Vida de Cristo», ainda antes da Epifania, vem narrada a legal «Circuncisão», a que Jesus Menino se sujeitou. Que sabemos, ainda nenhum historiador dos primitivos disse a razão iconográfica, a causa influencial por que Vasco Fernandes pintou a belíssima Virgem-Mãe levando aos olhos o extremo da toalha. A estupenda figura do bispo D. João Camelo, S. José e a personagem, colocada entre o prelado convertido e Maria, têm os olhos caídos, de modéstia. Só a Mãe de Deus está figurada a chorar, sem o Evangelista S. Lucas o referir. De Caulibus, ou por consideração piedosa ou por suposta e verosímil consideração, fala das lágrimas do Menino-Deus e da sua Mãe, neste passo das primeiras dores do Deus-Humanado e da Virgem Senhora, dando motivo a Grão Vasco para a expressão de amargura pintada na tábuia magnífica do bispo Madureira (3).

O Mestre de Viseu exaltou o mesmo mistério, no retábulo da Sé, sem a particularidade anterior, mas sem esquecer a Velha Ana profetisa que, na

(1) Cfr. Sancti Bonaventurae, *ob. cit.*, cap. IX, págs. 356-357.

(2) Cfr. *Bibliografia Geral Portuguesa*, cit., págs. 96-117, 117-125, 133 e segs. O exemplar que vimos era das Concepcionistas, de Beja.

(3) Cfr. Sancti Bonaventurae, *ob. cit.*, cap. X, pág. 356.

Purificação, saíu ao encontro de Maria, como descreve o mesmo frade menor toscano que movimenta o cortejo com o velho Simão, de mãos dadas com S. José (1). O pintor do retábulo da Sé viseense pintou a «Purificação» da Virgem-Mãe, sem esquecer as rolas da lei mosaica e, por sinal, que meteu três no cesto da aparatosa figura do primeiro plano, em vez de duas.

É possível que, sobre este mesmo tema da «Circuncisão» e da «Purificação» existam outros trabalhos dos nossos pintores quinhentistas e andem ignorados por algum forro de casa ou sacristia... Bem recentemente, tivemos a surpresa de admirar a dupla rótula de perdido tríptico de Grão Vasco, em S. Tiago de Besteiros, que mãos fidalgas desenterraram do olvido e do entulho, para maior e acrescido louvor do Mestre Vasco, havido na tradição como daquelas paragens lindas, ou da Póvoa de Vasco! O S. João Baptista e o impressionante Santo António destas duas tábuas suscitaram certamente no ânimo do Dr. João Couto e de Reis Santos curiosos problemas, possivelmente conhecidos dos cônegos de outras eras viseenses. A revisão dos papéis do cabido é imperiosa, necessidade de cultura.

Venhamos às «Meditações» do pseudo-Boaventura, e, resumindo, para continuarmos na análise das suas influências espirituais, nos pintores quinhentistas.

Dos feitos da infância de Jesus Cristo e ligados com a Mãe de Deus; da fugida para o Egipto, de que o Mestre de Viseu compôs a simplicidade da sua versão; da estadia da Sagrada Família, no desterro de Heliópolis, com Maria a fiar, a coser, a tecer, a orar, e José a ganhar o pão, com a sua arte de carpinteiro; do regresso a Israel, com a despedida afectuosa das egípcias, de manhã; do encontro com João Baptista, no termo do deserto, conta o compilador toscano variedade de coisas da sua fértil imaginação, sem, contudo, deturpar os factos históricos, dando pontos para oração e para os pintores conceberem obras-primas de pintura (2). A ele se deve o aparecimento de João Baptista nas pictóricas relações com o Messias, como a descrição do convívio de Maria e de José com a prima Santa Isabel. Nada escapou ao imaginoso franciscano que, falando do encontro do Menino Jesus, entre os doutores, o viu sentado, reverente, plácido, sapiente, nas discussões com os rábulas do Templo, e ouviu as carinhosas falas dos angustiados pais, que o procuravam (3). Como Quintino de Metsys, nas Dores de Maria, também os nossos primitivos relatam o facto, em narrativas plásticas, vincadas, até, no comentário da pincelada, os perfis dos rabinos, ansiosos e espantados.

Nestas simples notas, não podemos abarcar quando o pseudo-Boaventura

(1) Cfr. Sancti Bonaventurae, *ob. cit.*, cap. X, pág. 357.

(2) Cfr. Sancti Bonaventurae, *ob. cit.*, cap. XII, págs. 358, 360.

(3) Cfr. Sancti Bonaventurae, *ob. cit.*, cap. XIII, pág. 361.

considera sobre a vida escondida e apostólica de Cristo, os seus milagres e as suas relações com os discípulos e amigos, dando matéria para os temas iconográficos da pintura, desde o século XIV aos quinhentistas. Iríamos além do limite, que nos propusemos, deixando, para outro ensejo, exemplificá-lo. Mas do ciclo da Paixão e dos Mistérios seguintes não podemos abstrair, neste estudo, pois ele, com o complexo de ideias, descrições, sentimentos de ternura, piedade franciscana, sensibilidade oriental e viva, impregnou a iconografia medievá, desde a cena da despedida de Cristo à sua Mãe, que Dürer exaltou (1). Com de Caulibus, o Calvário tomou novas perspectivas pelas figuras, como as das Santas Mulheres, pelo descritivo minucioso, como o da escada, pelas interpolações, por contrariar o Evangelho e a tradição oriental, representando a Mãe Dolorosa esmagada pela agonia do sofrimento, caída semi-morta nos braços de Madalena (2). Desta concepção, contudo, concluída por Nicolau Pisano, é a figuração do púlpito de Pisa, datada de 1230, anterior ao aparecimento das «Meditações» de João de Caulibus, pelo que acima referimos.

Da tragédia do Calvário à lição inspirativa do pseudo-Boaventura, é frizante o painel de Grão Vasco, síntese da sua personalidade artística espiritualmente dirigida. A Virgem Imaculada cai desfalecida entre os braços de Madalena e de outra Maria. No quadro central da predela, vemos a tal escada, na descida da cruz, e no da direita, o pintor traduziu a ida de Cristo ao Limbo, pintando na idealização do mesmo autor das «Meditações» (3). Com a modalidade do desfalecimento, mas entre os braços de João, é a obra do Mestre de Setúbal, que o pintor Mardel fez ressuscitar, levantando as camadas de tintas, lançadas posteriormente para dar à Dolorosa a atitude do *Stabat*, do Evangelho, arranjada com outra figura do grupo das Santas Mulheres, como se pode verificar nas fotografias anteriores ao restauro. Com a Virgem desfalecida entre Madalena e João é a obra de Cristóvão de Figueiredo, em Santa Cruz, de Coimbra. E com o desfalecimento da Virgem-Mãe, ante seu filho morto, dá o quadro do Mestre de Santa Clara de Coimbra, do fim do século XV, espécie apreciável pela posição de Madalena aos pés de Cristo.

O valor iconográfico destes e de outros exemplares, executados sob a influência literária do pseudo-Boaventura, sobressai na comparação com o «Calvário», do Mestre de Abrantes e com o atribuído a Cristóvão de Figueiredo, do tríptico do Museu das Janelas Verdes.

Passemos rapidamente sobre o «enterro do Senhor», do Mestre de Santos-o-Novo, e sobre a «deposição no túmulo» das tábuas de Castelo Branco, e do Museu de Arte Antiga, de Lisboa, atribuídas a Cristóvão de Figueiredo. O

(1) Cfr. Sancti Bonaventurae, *ob. cit.*, cap. XVI, págs. 363-364.

(2) Cfr. Sancti Bonaventurae, *ob. cit.*, cap. LXXVIII, págs. 405-407.

(3) Cfr. Sancti Bonaventurae, *ob. cit.*, cap. LXXXIV, pág. 409.

mesmo frei João deixou minúcias na descrição destas cenas, como posição marcada das figuras no cortejo fúnebre (1), que esperamos encontrar, à letra, flagrantemente passada às tábuas quinhentistas. Mas não fiquem omissos alguns dos «Mistérios gloriosos» da pena do frade toscano. Depois do lovaniense teólogo Molano ter mandado queimar pinturas, que historicamente não correspondiam à resumida história dos Evangelhos, têm valor singular as tábuas dedicadas ao aparecimento de Cristo à sua Mãe, logo após a Ressurreição, contada como a primeira, na meditação respectiva do pseudo-Boaventura, que alimentou, com as suas considerações, a bem entendida piedade e poesia medieval, e consagrada ainda por Santo Inácio numa contemplação do seu livro de «Exercícios» (2), que soube desta meditação de de Caulibus pelo Cartusiano.

Descreve como o Senhor lhe apareceu, estando ela, em casa, a orar, e se pôs de joelhos diante do Filho, que lhe contou como livrou as almas dos que, no Limbo, o esperaram (3).

O Mestre do retábulo da Madre de Deus datou de 1515 a belíssima tábua deste mistério, na que não falta o cortejo das almas livres do Limbo, tendo à frente o Baptista que diz a Adão, apontando a Cristo, que Ele é o Cordeiro de Deus.

De Frei Carlos é a realização do mesmo tema, de 1529, não faltando ao fundo o séquito dos resgatados. É atribuída a Garcia Fernandes a tábua da igreja da Lapa, em Vila Viçosa, de 1536, com a mesma narrativa, que podemos fixar ainda no tríptico português do primeiro terço do século XVI, exposto no Museu Machado de Castro, de Coimbra, mas este, sem a comitiva ideada pelos artistas anteriores.

No período dos mistérios gloriosos, temos ainda o da Ascensão e o de Pentecostes. Deles trata, com não menos affecto e colorido, o famoso João de Caulibus que verificamos ter dominado mais os pintores quinhentistas que trabalharam para a Ordem franciscana, em Évora, Setúbal e, em Lisboa, na Madre de Deus, em Santa Clara, de Coimbra, e, por comunicação de espiritualidade, no Espinheiro, o nosso simpático frei Carlos.

Discreteando sobre a admirável Ascensão de Jesus Cristo regista a ida da Mãe divina, dos discípulos e de Madalena para o Monte Olivete, e feitas as despedidas, todos, ao ver o Senhor subir aos céus, por virtude própria, se ajoelharam. É à letra a belíssima tábua de frei Carlos, com toda a riqueza de expressões, de composição panorâmica e elegância, na distribuição dos elementos do painel, prova de como o Monge do Espinheiro meditara as

(1) Cfr. Sancti Bonaventurae, *ob. cit.*, cap. LXXXII, págs. 407-408.

(2) Cfr. J. da Costa Lima, *Valores de Beleza e História. Valorização iconográfica*, em *Brotéria*, Lisboa, 1939, vol. XXIX, págs. 308-312.

(3) Cfr. Sancti Bonaventurae, *ob. cit.*, cap. LXXXVII, págs. 411-412.

«Meditações» do fradinho menor da Toscana, que nunca sonhou com a transcendência dos seus escritos (1).

Do Pentecostes, sobre os 120 discípulos, reunidos por de Caulibus, variadas composições se expuseram ao culto, pelo País, com a tábua de Velascus, de Santa Cruz de Coimbra, com a do políptico de Viseu, com a do Mestre de S. Francisco, de Évora, o melhor dos esfumados de pintura que sabemos entre os quinhentistas de Portugal, para ufanía do talento, que a concebeu e executou. Podíamos até ver como a tradição continua na retábulo do Espírito Santo, actualmente na Matriz de Veiros, a suscitar dificuldades, de ordem de filiação artística. Cremos, porém, que só o Mestre de Ferreirim, no seu movimentado «Pentecostes», foi quem pintou mais personagens, na vinda do Espírito Santo, orientado pelas considerações do pseudo-Boaventura (2). Os outros artistas limitaram-se a contar os doze apóstolos presididos pela Virgem Maria, no Cenáculo.

*
* *

Do relatado se deduz a conclusão. É certamente incompleto o rol das pinturas quinhentistas de Portugal, directa ou indirectamente, influenciadas pela espiritualidade do pseudo-Boaventura e seus confrades, que depressa espalharam pela Europa as terníssimas «Meditações da Vida de Cristo», de tanta influência na arte de grandes temas como nos da intimidade do aleitamento do Menino Jesus e carícias mútuas de Maria Santíssima e de seu filho (3), dando-nos frei Carlos maravilhoso quadro na «Senhora do Leite», do Museu das Janelas Verdes.

O nosso trabalho só seria completo, se pudéssemos identificar e avaliar iconograficamente as obras dos 39 pintores maiores, nomeados por Virgílio Correia e acrescidos com vários outros, exumados dos Arquivos.

O que dissemos não passará de sugestão que encontraria em João Molano a irredutível inimizade votada às margens da devoção franciscana, por combater toda a iconografia alheia à letra da história.

Ao espírito inquisitorial de Molano, escaparam felizmente as maravilhas faladas e outras que da *Lenda dourada* receberam igualmente influência. E para concluir, na história da Virgem Maria, não será descabido citar ainda o «passamento» da Mãe de Deus, do Mestre do Paraíso, o da Misericórdia de Viseu, atribuído a Grão Vasco, na esteira da tradição mantida por Maximiano de Aragão ou julgada por Reis Santos, do Mestre de Tomar. Outra variante é a tábua de Ferreirim, com o anacronismo de Pedro paramentado de pluvial

(1) Cfr. Sancti Bonaventurae, *ob. cit.*, cap. XCVIII, pág. 415 e segs.

(2) Cfr. Sancti Bonaventurae, *ob. cit.*, cap. XCIX, pág. 418.

(3) Cfr. Sancti Bonaventurae, *ob. cit.*, cap. VIII, pág. 356 e cap. X, pág. 367.

do século XVI. E na mesma ordem de pensamento da «Lenda Dourada» temos a gloriosa «Assunção» de Frei Carlos, a do Mestre do Sardoal cuja identificação se deve ao Dr. João Couto, e a belíssima da tábua granvasquesiana, cuja procedência regista Amadeu Ferraz de Carvalho, seguindo frei Agostinho de Santa Maria, que a descreve na Senhora, do Guardão, e por privativa informação. Apesar de oferecer pontos de reparo, por a descrição do autor do «Santuário Mariano» não corresponder ao corpo de pintura, relativamente à posição dos braços, acentuamos que esta tábua é grande para a história da evolução pictural de Vasco Fernandes. Notamos ainda que tem pormenores que recordam a pintura do mesmo motivo da «Assunção» de Lordosa, da Beira Alta.

Pode-se ufanar Portugal de ter guardado a poesia encantadora de sonho e lenda da espiritualidade dos seus pintores quinhentistas, prova da fecunda cultura de antanho que criou obras-primas de arte e nutriu a piedade dos nossos maiores. A «Lenda Dourada» repugnou a Molano, por serem apócrifos os seus argumentos (1), mas, o seu historicismo erudito esterilizou a espontaneidade da arte cristã, relativamente a Cristo, à Mãe de Deus, às figuras do sanctoral, lendárias, certamente, algumas, mas cujo maravilhoso criou beleza e piedade estética. De lendário de Santoral podíamos rever as tábuas de S. Roque, e as dedicadas a Santiago, na luta com o mágico Hermóneges, do Mestre de Sant'Iago.

*

* *

Com razão podemos asseverar que não só técnica, mas iconograficamente, a pintura quinhentista de Portugal se immortalizou.

Henri Ghéon só fez justiça confessando que as escolas dos primitivos do Norte, nunca exprimiram com tanta suavidade as belezas da nossa pintura do século XVI.

Conhecidos historiadores e críticos de arte desta centúria verificaram o nobre humanismo e espiritualidade dos nossos pintores quinhentistas, mas não focaram nem historiaram as causas de onde derivaram os predicados da sua excelência artística, alimentada fundamentalmente pelo período católico. À sombra e no convívio das catedrais, dos mosteiros e das mais sertanejas ermidas cresceram, se apuraram os velhos mestres e parcerias de pintores, só ali se podendo apreciar na sua dupla finalidade: a do embelezamento da casa da oração e a cultura espiritual dos fiéis. Cada quadro ou painel, tríptico ou retábulo era livro aberto para a alma, sendo os temas versados lições do Evangelho, panegíricos de virtude, fantasias de lenda também, que não foram malefício para a arte nem para a fé.

(1) Cfr. Émile Mâle, *ob. cit.*, pág. 492.

UMA CARTA INÉDITA
DE VIEIRA PORTUENSE

POR

FRANCISCO CORDEIRO BLANCO

ENQUANTO ordenávamos alguns elementos de estudo para um trabalho de anotação acerca de uma preciosa colecção de desenhos inéditos de Sequeira, que muito brevemente traremos a público, pôde o Senhor Conde de Linhares, a solicitações nossas, fornecer-nos algumas muito úteis informações não só respeitantes às relações do artista com D. Rodrigo de Sousa Coutinho, como alusivas também a certos passos das biografias deste estadista e de D. Gabriela Azinari di San Marzano, sua mulher. Mas para melhor completar os seus informes quis o Senhor Conde de Linhares retirar do seu arquivo um curioso documento que muito obsequiosamente nos confiou e a cuja publicação ficámos desde logo autorizados.

Trata-se de uma carta inédita dirigida por Francisco Vieira Portuense a D. Rodrigo de Sousa Coutinho, ao tempo em que este era Ministro da Marinha e dos Negócios Ultramarinos, e cuja divulgação não queremos demorar, embora não nos seja possível fazer desde já, sobre ela, os comentários que parte da matéria versada bem merece.

A carta é extensa mas têm interesse todos os assuntos tratados, sendo bem conhecidos e até afamados alguns dos nomes nela referidos como sejam os de Bodoni, Bartolozzi e de Schiavonetti, do Príncipe de Ligne e de Lord Spencer. Mas também se fazem alusões ao nosso embaixador em Londres D. João de Almeida, em cuja casa o artista então se hospedava, e a D. Lourenço de Lima, o infeliz diplomata que depois de ser nosso embaixador em Viena de Áustria, teve a desgraça de ser transferido para Paris e de ali permanecer em funções até à assinatura do tratado de Fontainebleau.

O propósito que ditou a carta, como se deprende da sua leitura, não era outro senão interessar D. Rodrigo em dois importantes negócios de arte que o artista pretendia, com a sua ajuda, realizar: uma dupla edição ilustrada dos «Lusiadas», em português e inglês e a venda à corte portuguesa da sua biblioteca bodoniana (1) e da sua colecção de pintura antiga, preciosidades estas que

(1) A preciosa colecção está hoje na Biblioteca Nacional. A operação de venda realizou-se em 1802 sendo adquirente a antiga Biblioteca Pública. Vid. *As Belas-Artes Plástica em Portugal durante O Século XVIII*, pág. 169, Lisboa, 1935, por Luís Xavier da Costa.

Vieira tivera de deixar confiadas em depósito a um amigo quando os acontecimentos políticos de então o forçaram a abandonar a Itália.

Muito de passagem notaremos que a ideia do artista, pelo menos quanto à edição portuguesa da obra ilustrada do épico, vinha ao encontro, como a própria carta o reconhece, de um projecto que D. Rodrigo já havia tempo acarinhava e que, cinco anos depois da data em que a carta lhe era dirigida, tentaria realizar.

Com efeito, D. Rodrigo, narra Cirilo, ao tempo em que exercia a inspecção da Oficina Régia, «quiz fazer uma magnífica edição dos *Lusiadas* de Camões e para êsse fim atraiu a Lisboa o nosso Bartolozzi em 1802, com 600\$000 reis de pensão, casas e obras pagas» (1). Como não é inverosímil que fossem as elogiosas referências de Vieira a Bartolozzi que levaram D. Rodrigo a reter desde logo o nome do grande abridor, em certo modo se pode dizer que se deve, em grande parte, a Vieira Portuense a vinda de Bartolozzi para Portugal.

José da Cunha Taborda atribue, no entanto, exclusivamente a Vieira o mérito dessa iniciativa e afirma ainda que foi do Portuense, também, a ideia da edição ilustrada dos «*Lusiadas*» (2).

É o próprio Vieira quem, na carta, dá um desmentido formal a esta última afirmação, citando até o testemunho de Bodoni para esclarecer ter já da boca deste ouvido, tempos antes, em Parma, que D. Rodrigo «pensava de ilustrar Camoens». E o mesmo Bodoni o confirma, também, na carta de Março de 1796, presumivelmente dirigida ao abade Ceni, quando escreve: «... e para merecer sempre mais a benevolência de vários competentíssimos diplomatas de S. M. F. que me honram com seus particulares favores e protegem as minhas edições, fazendo-me S. E. o Snr. D. Rodrigo de Sousa, ministro em Turim, executar quanto antes uma magnífica edição do Camões em língua portugueza, e impressa em grande formato, como o meu Orácio» (3). Desta sorte fica assim limitada a interferência de Vieira à sugestão, aliás proveitosa, do nome de Bartolozzi como sendo o de um artista que, segundo ele, estava então à cabeça dos mais famosos estampadores, em condições, portanto, de realizar com êxito o projecto de D. Rodrigo e à possível apresentação posterior, em nome deste, do convite para vir para Portugal o florentino.

É certo que a ideia podia ter acudido simultaneamente a D. Rodrigo e a Vieira. No entanto, nem este afirma ou sugere que tal se tenha dado, nem muito menos reivindicava para si a iniciativa. E os termos dubitativos que

(1) Cirilo Wolkmar Machado — *Colecção de Memórias* — Lisboa, 1823, pág. 290.

(2) José da Cunha Taborda — *Regras da Arte da Pintura* — Lisboa, 1815, págs. 247 e 248.

(3) *Documentos Relativos aos Alunos que de Portugal foram para o Estrangeiro Estudar Belas-Artes e Cirurgia, com Protecção Official, nos Decênios Finaes do Século XVIII*, Coligidos e publicados por Luís Xavier da Costa. I — Documentos, pág. 52. Lisboa, 1938.

emprega ao referir-se aos trabalhos preparatórios da obra... «e pois estando já principiada (*sic*) em Parma ou de principiar-se...» levam a supor que o projecto da execução daqueles trabalhos lhe surgiu, por certo, só depois de Bodoni lhe ter falado na ideia de D. Rodrigo.

Não se compadece com o comentário breve que desde já lhes poderíamos dispensar a importância de alguns dos outros assuntos de que a carta se ocupa — a vasta obra de desenho trabalhada em Itália pelo artista, a sua biblioteca e os seus quadros. Apenas por agora nos é possível referir, servindo-nos de informações inteiramente inéditas que muito obsequiosamente nos facultou o Sr. Prof. Ernesto Soares, e que aqui agradecemos como nos cumpre, estar hoje identificada parte daquela produção de desenhos, graças aos frutuozos trabalhos feitos nesse sentido por aquele infatigável investigador e historiador de Arte. É-nos grato revelar assim, reportando-nos à mesma fonte, que durante a permanência de Vieira em Londres foram abertos a buril, por Bartolozzi, cerca de vinte daqueles desenhos, destacando-se entre todas as gravuras pela beleza rara da composição e pela pureza do trabalho do abridor a que representa Bonaparte perante o Corpo Legislativo. Esta tão discutida gravura, da qual foi encontrada a reprodução em sete estados, está incorporada na maior colecção de modelos de Bartolozzi que fica existindo em Portugal, pois conta aproximadamente 600 peças. Um tal tesouro, destinado a causar natural sensação quando vier a público, pertence à Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, onde foi encontrado.

É bem de ver que não é por acaso que Vieira se dirige a D. Rodrigo numa carta cujo objecto é constituído exclusivamente por assuntos de Arte. Muito bem sabia ele que na sociedade portuguesa de então só D. Rodrigo, com o seu comprovado gosto pelas coisas do espírito e o indiscutível prestígio e valimento de que gosava na corte, poderia compreendê-lo e secundá-lo. Justo é reconhecer, por isso, mais uma vez, a propósito da publicação deste inédito, que bem merecida é a estima ganha no mundo artístico por esse esclarecido e culto benemérito que foi D. Rodrigo de Sousa Coutinho «em todos os tempos tam propenso a proteger as Artes como as Ciências» como muito bem lembra o insigne e malogrado pintor.

Não queremos terminar esta nótula sem aqui deixarmos expresso ao Senhor Conde de Linhares o nosso mais vivo agradecimento pela publicação que nos facultou de tão valioso documento.

Eis a carta:

Ill.^{mo} e Ex.^{mo} S.^r D. Rodrigo de Souza Coutinho

Vou acomunicar a V. Ex.^a q̄ depois q̄ tive a honra de o ver em Parma na companhia do meu gr.^{do} am.^o Bodoni logo passei a Alemanha donde me demo-

rei hum anno observando os gr^{tes} Mestres da quella Escolla q̄ sobre tudo abundao emgr^{de} gosto e dellicadeza de collorido oposto a Ittallia sempre superior no bom metodo de compor e executora de dezenho de modo q̄ agora aqui meacho onde serei obrigado a demorar me algum tempo p^a publicar a mayor parte dos dezenhos q̄ trouxe da Itallia tirados das obras mais classicas e q̄ não se conhecem na Europa publicadas e q̄ fazem a serie de 20 etantos volumes, edeq̄ já aqui tive ordem da Corte de demorarme p^a tal oggetto visto facillitar este Paiz oq̄ não pode fazer outro qualquer em materia de abridores e expeculadores de bellas Artes desorte q̄ parte serão abertas por mim a agoa forte doq̄ tenho pratica e outras repartidas pellos diferentes abridores deste Paiz unindo huma piquena descrição do metodo maximo, e gosto dos respetivos autores.

Porem pensando eu q̄ no meyo desta empreza posso servir a introduzir alguma obra mais digna de fazer honra, tanto amim como a minha Patria, pensei de emprender e ilustrar o nosso gr^{te} Poetta Camoins, com huma magnifica edição a acompanhada em todos os 10 cantos de estampas dos fattos mais celebres e honrozos da nação abertos pellos mais famosos abridores deste Paiz tanto na figura como na paizage deq̄ ha aqui Inglezes muito celebres.

Eu não só já me acho com todos os pensam^{tos} já deleniados e compostos mas já estou pintando o 3º Canto, porem lembrando-me q̄ omeu gr^{de} amº Bodoni em Parma me dizia q̄ V. Ex^a pensava de ilustrar Camoins como ainda mo comonicou na Alemanha creyo da minha obrigação de comonicar a V. Ex^a tal projectto e pois estando já principiada em Parma ou de principiar-se eu não terei defficultdade de entprehender aminha custa as 10 estampas contentandome e sendo assegurado q̄ a Corte ou V. Ex^a me receba 100 cópias ou coiza semilhante, pois do m^{mo} Bodoni receberia outro tal numero ou mais de copias de aqui unir as d^{as} estampas. Diversam^{te} eu farei estampalla pello mais famoso stampador deste Paiz iguaem^{te} à minha custa tendo acerteza q̄ a Corte me receba o dº numero de copias pois não tiraria mais q̄ 300 em Portugues e depois publicaria igualm^{te} *in foglio* om^{mo} Poema em Ingles havendo aqui huma tam soberba tradução q̄ já se acha em 4ª edição e q̄ agora com as estampas faria furor neste Paiz onde se estimão sobre tudo as edicoins q̄ unem estampas dos mais classicos abridores como he Bartolozzi, Schiavonetti e outros mais e depois me ficarião ainda stampas quais em Portugal terião sahida p^a ornamento das cazas não contendo senão os fattos mais honrozos da Nação eq̄ athe agora infellism^{te} não se conhece huma edição magnifica só alguma em 8º de Paris com stampas não só mal abertas, mas fora dojusto custume e carater da Nação.

Spero q̄ V. Ex^a me fara a honra de dar me alguma segura decizão neste ponto pois q̄ m^{tos} abridores já dezejarião dar principio atal obra pello pintu-

resco ã ha não só no nosso vistuario mas Paizes da costa de Africa e Asia onde a nação aborou.

No m^{mo} tempo tendo reconhecido a V. Ex^a em todos os tempos tam penso a proteger as Artes como as Ciencias devo comonicar-lhe sabendo q de algum tempo a hi se acha huma Biblioteca publica de participar-lhe ter eu toda a colleção Bodoniana tam completa ã om^{mo} Bodoni não haver companha e só me dizia ser a de Lord Spencer nesta corte (1) porem confrontando a minha he mais rica de duas obras classicas e m^{to} raras alem de 3 volumes de varios sonettos e piquenas coizas ambulantes ã he difficil aparser por não ser indicadas nos cattalogos.

Eu sendo obrigado a deixar a Lombardia no meyo de huma gr^{de} confuzão fui obrigado a fazer emediatam^{te} esconder e deixar não só a d^a colleção mas varios quadros antigos e classicos na mão de amigo ã athe agora sei ã existe porem lembrome q se a Corte quizesse fazer tal a quizição eu não teria difficulad^e recebendo a metade da soma na entrega da m^{ma} colleção e passado hum anno ou dois receber oresto pois o meu gosto seria já ã tive em Itallia tanto trabalho a formar tal colleção de aver estreada no meu Pais e ainda m^{mo} com preço mais comodo doq aqui me asseverao de ter pois por toda aparte se reconhece como monomentos de emular o ingenho Tipografico o q não servirá senão de emulação como aqui tem sido depois q se veem tais obras.

Nos quadros igualm^{te} faria a m^{ma} coiza sperando algum tempo como sei fes o Principe de Lines (2) dos Países baixos ã tendo em Vienna a sua colleção de Pinturas por via do Ex^{mo} Sr D. Lourenço de Lima cedeu a S. M. F^a ad^a Calleria por 30 mil cruzados recebendo por spaço de 10 anos a soma de 5000 cruzados muito mais achando-se ad^a colleção rica dos flamengo e necessaria de ser guarnecida dos gr^{des} mestres itallianos como justam^{te} são os meos pois he um suberbo *Guido Albani Tiarini Schidoni*.

entanto fico sperando as determinacoins de V. Ex^a p^a poder mostrar, qualle sou, e serei sempre

Londres 17 de Julho de 1798

De V. Ex^a
o mais obrigd^{mo} e attento Ven^{or}

Francisco Vieira

P. S. — V. Ex^a poderá fazer dirigir as suas cartas ao Ex^{mo} S^r D. João de Almeida em caza deq^m estou.

(1) Corrigindo as omissões da redacção, manifestamente truncada em dois pontos, afigura-se-nos que este passo se poderá ler assim: «... q om^{mo} Bodoni [afirmava] não haver companha e só me dizia ser [como] a de Lord Spencer nesta corte...»

(2) As indicações que rodeiam a palavra convencem que Vieira quis escrever «Ligne».

UMA ESTÁTUA DESAPARECIDA DE JOAQUIM MACHADO DE CASTRO

POR

MARIA JOSÉ DE MENDONÇA

NA memorável carta escrita a 3 de Fevereiro de 1817 em defesa própria e dos seus colaboradores, Joaquim Machado de Castro menciona as numerosas obras executadas sob a sua direcção na Casa da Escultura das Obras Públicas (1).

Nessa carta, entre as referências às esculturas destinadas para a Basílica da Estrela, Quintas Reais de Caxias, Queluz e Belém, Palácio da Ajuda e Palácio de Oeiras, Estátua Equestre e Estátua da Rainha D. Maria I, etc., lê-se a seguinte passagem, relativa a uma estátua feita para o Palácio da Inquisição instalada no local do velho Paço dos Estaus, no Rossio e onde, desde 1517, funcionava o Tribunal do Santo Offício: «Quem fez a Estatua da Fé que se está vendo no Tympano do Frontespicio do Palacio da Inquisição (hoje do Governo;) a qual hé de doze palmos de altura; pizando a figura da Hirezia (cuja circumstancia faz serem duas figuras em hum só Gruppo) se não estes infelizes Calumniados?»

Segundo Cirilo, a estátua da Fé foi executada em 1773 por João José Elveni, Alexandre Gomes, Francisco Leal Garcia e José Joaquim Leitão, os colaboradores de Machado de Castro no monumento ao Rei D. José e em outras obras do mesmo artista (2).

A estátua feita em mármore e medindo 2^m,70 de altura, sobrepujava o novo Palácio da Inquisição construído depois do Terramoto de 1755, segundo risco de Carlos Mardel.

A *Mnémosine Lusitana* descreve o edifício nos seguintes termos: «O frontispicio tem no centro uma especie de pavilhão com seu portico rustico, que serve de entrada ao palacio; e sobre este portico está collocada uma espaçosa

(1) Ferreira Lima — *Joaquim Machado de Castro*, Coimbra, 1925, pág. 324.

(2) Cyrillo Volkmar Machado — *Collecção de Memórias*, Lisboa, 1823, pág. 266.



*La Superbe revûe des Protecteurs en Lisbonne
dans la Place de la Parade.*

«LA SUPERBE REVÛE DES PROTECTEURS EN LISBONNE
DANS LA PLACE DE LA PARADE»

Desenho de Luis António Xavier



Pormenor da estampa anterior

janella com sua balastrada de pedra de cantaria, coroada de uma empena, em cujo tympano se vêem esculpidas as Armas Reaes Portuguezas. No vertice da empena a estatua da Fé calcando aos pés a figura da Heresia, esculpida em marmore, com dois grandes vasos de cantaria sobre os pilares dos lados que formam o pavilhão, ennobrece muito este edificio. Para que fosse regular a frontaria d'este palacio com os quarteirões das casas fronteiras entre as ruas Augusta e Aurea, lembrou-se Carlos Mardel, architecto, de quem é o desenho d'este palacio, e praça do Rocio, formar um corpo reintrante, seguindo a mesma architectura, o que contribue para parecer destacado o palacio da sua propria continuação lateral» (1).

Castilho diz que, por ocasião da revolução de 1820, quando foi proclamado o decreto que abolia a Inquisição, o povo de Lisboa apeou e destruiu a escultura de Machado de Castro (2). Pereira da Silva, ao descrever o mesmo factó, refere-se não à estátua que ornamentava o exterior do edificio mas sim a outra que se encontrava no alto da escadaria interior e que o povo arrastou do seu pedestal «ao som de gritos estrepitosos e atribuladas voserias» (3).

A ser verídica a notícia dada por Castilho, Machado de Castro assistiu ainda à demolição da sua obra, pois o artista viveu até ao ano de 1822.

Francisco de Assis Rodrigues, no artigo sobre Machado de Castro, publicado em 1842 na *Revista Universal Lisbonense*, menciona a estátua da Fé, entre as obras do grande mestre e amigo e seu pai — «A estatua da Fé suplantando a heresia: todos ahi se lembram de a ter visto sobre o palacio da extincta inquisição» — mas nada acrescenta sobre o destino que teve a escultura depois de desaparecer do local para onde fora feita (4).

Em 1836, estando nele instalado o Tesouro, o antigo Palácio da Inquisição ardeu completamente. Há uma estampa da fachada do edificio, depois do incêndio, em que se vê sobre o frontispício os óculo da estátua, não restando desta outro vestígio (5).

Castilho, ao citar a *Mnémosine Lusitana*, acrescenta que existem estampas do edificio como não pode deixar de ser visto tratar-se do principal monumento que havia na grande praça lisboeta na 2.ª metade do século XVIII, princípios do século XIX.

Entre centenas de espécies que a Senhora D. Maria Antónia de Melo Breyner, conservadora dos Serviços Culturais da Câmara, escolheu para figurarem na Exposição de Documentos e Obras de Arte relativos à História de

(1) *Jornal de Bellas Artes ou Mnémósine Lusitana*, n.º I, 1816, pág. 430.

(2) Julio de Castilho — *Lisboa Antiga*, Bairros Orientais, 2.ª ed., vol. X, Lisboa, 1937, págs. 65 e 66.

(3) Manuel Pinheiro Chagas — *História de Portugal*, vol. XII, págs. 98 e 99.

(4) Ferreira Lima, op. cit., pág. XXXII.

(5) *Portugal* — Dicionário, vol. III, pág. 979.

Lisboa, realizada no Museu Nacional de Arte Antiga, contam-se algumas obras de pintura e desenho representando o Rossio, em que se vê o Palácio da Inquisição encimado pela estátua da Fé.

Na sala da Lisboa Pombalina, expunha-se um alçado do projecto do Palácio da Inquisição que deve ser o próprio risco de Carlos Mardel. É um desenho a traço com o título *Projecto do Edifício da Inquisição da Praça do Rocio*, tendo no canto superior esquerdo a assinatura do Conde de Oeiras. Pertence ao Ministério das Obras Públicas.

Neste projecto aparece já a estátua da Fé sobre o frontispício da construção. A figura representada de pé segura na mão esquerda um livro e na mão direita o cálice com a hóstia.

Na sala dedicada às Invasões Francesas e Lutas Civis, figuravam duas pinturas a óleo e um desenho representando revistas a tropas passadas pelo Príncipe D. João e por Junot, na Praça do Rossio. Enquanto que nos quadros (1) a estátua da Fé é apenas reduzido pormenor no conjunto da composição, o desenho intitulado — *La superbe révue des Protecteurs en Lisbonne dans la Place de la Parade* — e assinado com as iniciais L. A. X. (Luís António Xavier), permite fazer uma ideia do que teria sido a escultura de Machado de Castro (2).

Como no projecto de Carlos Mardel, a figura está representada de pé mas sustenta no braço esquerdo as Tábuas da Lei e levanta na mão direita o cálice com um coração em chamas.

As dobras do manto cobrem-lhe a cabeça e parece que o mesmo manto lhe cinge o corpo e é apanhado em amplo panejamento, sobre o qual assentam as duas tábuas do Decálogo. O braço erguido está desnudado até ao cotovelo e em posição idêntica à do mesmo pormenor da imagem de Santo Elias que se encontra no cruzeiro da Basílica da Estrela e cujo esboço, original da oficina de Machado de Castro, existe no Museu Nacional de Arte Antiga.

Da figura da Heresia vêem-se apenas os contornos e parece estar representada por um espírito maligno que se contorciona, calcado e dominado pela Fé.

O grupo é espectacular e teatral, de uma qualidade plástica muito superior à do esboço ideado por Carlos Mardel, e na verdade enobrece o edifício conforme se lê na passagem da *Mnemosine Lusitana*, acima transcrita.

Quando alguns anos depois Machado de Castro criou o modelo da estátua da Fé para a Basílica da Estrela, interpretou o mesmo tema de forma mais

(1) *Catálogo da Exposição de Documentos e Obras de Arte Relativos à História de Lisboa*, Junho de 1947, n.ºs 436 e 438.

(2) O desenho pertence ao Ex.º Senhor Eng.º Augusta Vieira da Silva, que muito amavelmente permitiu que esta obra da sua colecção fosse estudada e publicada.

serena e recolhida, o que de resto é natural porque a estátua do Palácio da Inquisição representava a Igreja triunfante enquanto que as quatro esculturas que ornamentam a frontaria da Basílica da Estrela simbolizam as virtudes da rainha fundadora do templo.

É provável que entre as espécies iconográficas do Rossio se encontrem outras que melhor permitam avaliar deste trabalho de Machado de Castro e é também possível que um dia se conheça o esboço original dessa obra, como acontece com tantas outras saídas da Casa da Escultura das Obras Públicas. De qualquer modo porém o desenho pertencente à colecção do Senhor Eng.º Augusto Vieira da Silva constitui, por agora, um documento valioso para o estudo desta estátua desconhecida de Joaquim Machado de Castro.

SANT'ANA E A VIRGEM, DE JOAQUIM MACHADO DE CASTRO

POR

MANUEL SANTOS ESTEVENS

JOAQUIM Machado de Castro pode, sem contestação, ser considerado como o mais operoso escultor português de todos os tempos. A sua obra, assim como as obras saídas da sua Oficina, encontram-se, porém, dispersas e se não fôra a exposição de Fevereiro de 1817, em que enumera a maioria da sua produção artística, pouca haveria identificada.

São, por isso bemvindos os documentos que nos ajudam a esclarecer este aspecto da história da arte portuguesa; estes, e os que já publicámos sobre outras esculturas de Machado de Castro (1) permitem-nos a identificação *segura* de valiosas obras saídas da mão do Mestre e da sua oficina.

No decurso das pesquisas que realizámos no cartório da Casa Real, integrado no Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, deparámos com os documentos II e III que se referem à execução na Casa da Escultura de uma imagem de Santa Ana com a Menina, encomendada pela rainha D. Maria I para o convento de Nossa Senhora da Conceição de Arroios, em Lisboa. No mesmo cartório havíamos já encontrado a conta de uma cadeira, peanha e banquetta, obra executada pelo marceneiro José de Abreu do Ó para o mesmo convento (Doc. I).

Aquela escultura aparece-nos ainda no inventário de 1891 (2), mas a

(1) *O sítulo da Rainha D. Mariana Vitória em S. Francisco de Paula e algumas outras obras de Machado de Castro in Subsídios para a História de Lisboa*. Estudos e Documentos. Associação dos Arqueólogos Portugueses, 1947.

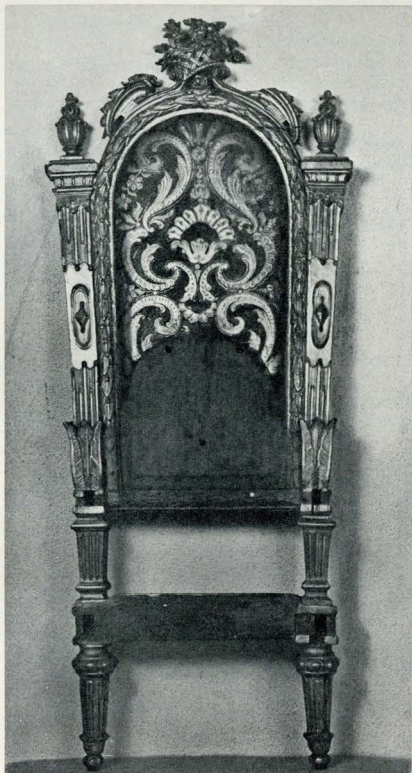
(2) Verba 30 (10 J) «Nossa Senhora Sant'Anna com Menina — de madeira pintada — avaliada em doze mil reis — 12\$000». Foi seu avaliador António Marques, santeiro, estabelecido no largo do Convento da Encarnação. É de notar que, tendo um século antes custado 276\$440, nos apareça em 1891 avaliada naquela insignificante quantia; o facto da avaliação se referir exclusivamente à escultura não justifica de qualquer modo o grosseiro erro. No mesmo inventário aparecem descritos, sob o número 363 um diadema pesando 273 gramas e sob o 364 um resplendor com 217 gramas. Dada a sequência destes números no inventário, os pesos e a natureza das peças, cremos tratar-se das pertencentes àquela imagem. Desconhecemos o seu destino, não tendo ingressado no Museu. (Arquivo Histórico do Ministério das Finanças; inventários dos Conventos de Freiras, n.º 77, Convento de Nossa Senhora da Luz de Arroios).



MACHADO DE CASTRO
St.^a Ana ensinando a Virgem a ler



MACHADO DE CASTRO
St.ª Ana ensinando a Virgem a ler
Reverso da escultura



A cadeira de St.^a Ana

partir dessa época perde-se-lhe o rasto. E foram infrutíferas todas as pesquisas que fizemos para documentar o seu destino.

Ora, nas colecções do Museu Nacional de Arte Antiga encontra-se, com o n.º 584 de Inventário, uma escultura representando Sant'Ana ensinando a Virgem a ler, em madeira policromada, medindo 0^m,94 de altura. Dos registos do Museu só consta ser proveniente do Hospital de S. José, tendo sido incorporada em 1928. E nada mais (1).

É incontestável a identidade da escultura assinalada nos documentos com a do Museu e a solução de continuidade existente pode preencher-se, sabido que o convento de Arroios foi extinto ainda antes da República e o edifício aplicado a hospital, mantendo-se a igreja aberta ao culto.

Ou com a implantação da República, ou com a separação da Igreja do Estado, foi aquele templo secularizado e os objectos do culto recolheram, como succedeu noutros casos idênticos, ao Hospital de S. José, de onde transitaram para o Museu. E entre eles veio a imagem de Sant'Ana com a Virgem.

A escultura, que se apresenta muito bem conservada — figs. 1, 2 e 3 — está falta do diadema de Sant'Ana e do resplendor da Menina, conservando porém os encaixes; igualmente se desconhece o paradeiro da banquetta e peanha, obras do marceneiro José de Abreu do Ó e do pintor Tomás Lopes; a avaliar pela excelência do trabalho que deixaram não se pode considerar a perda de pouca monta.

As figs. 2 e 3 mostram-nos pormenores da primorosa obra da cadeira, construída isoladamente para receber a escultura; nas cabeças das imagens vêem-se os encaixes do resplendor e do diadema.

Dos artífices da obra pouco há a dizer: de Machado de Castro desnecessário é falar; dos escultores que com ele trabalharam não nos ficou o nome; do entalhador José de Abreu do Ó e do pintor Tomás Lopes nada mais sabemos além do que consta desta documentação. Só do ourives Joaquim Filipe Duarte sabemos que executou para a Casa Real, em 1795, por incumbência do ourives da prata António José Gonçalves, um candeeiro de velas, um pratinho e uma tesoura de espevitar, o que tudo importou, sem a prata, na quantia de 44.700, incluindo-se ainda nessa importância o fornecimento de uma bandeira de leque de setim verde (2).

(1) Museu Nacional de Arte Antiga. *Livro n.º 1 de Entradas*. Objectos Provenientes dos Extintos Conventos, pág. 304.

(2) Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, Casa Real, 1.ª parte, caixa 59. Academia Nacional de Belas Artes, *Documentos*, vol. V, doc. CXC.

DOCUMENTO I

Despeza da obra que fis do meu officio de entalhador para o convento de N. S.^{ta} da Comceição do sitio de Arroyos a saber:

Huma cadeira, huma pianha, e hum suplimento para a dita pianha,
que fes tudo de despeza a quantia de corenta e quatro mil reis 44\$000

Lisboa 24 de Dezembro de 1783.

José de Abreu do Ó
Joaquim Machado de Castro

Recebi do Snr. João António Pinto da Silva a importancia da conta acima declarada, para pagar ao entalhador José de Abreu do Ó, a obra mencionada nesta folha.

Lisboa 17 de Janeiro de 1784.

Joaquim Machado de Castro

(C. R., 1.^a parte, cx.^o 22, 1784, Janeiro, n.^o 26)

DOCUMENTO II

Conta da despeza que se fêz com a imagem de S.^{ta} Anna, que a Rainha Nossa Snr.^a mandou fazer para as religiosas do convento de Arroyos. A saber,

Madeira de pinho de Flandres	2\$400
Grude, e pregos	\$240
Trabalho de carpinteiro	12\$600
Trabalho de escultores	76\$600
Ao ourives, pela prata que fez para ésta Imagem, como se vê no documento junto	20\$600
<i>Somma</i>	112\$440

Lisboa 24 de Julho de 1784.

Joaquim Machado de Castro

Recebi do Snr. João António Pinto da Silva, cento e doze mil quatro centos e quarenta reis, importancia da conta assima. Nossa Senhora da Ajuda em 27 de Julho de 1784.

Joaquim Machado de Castro

Declaração da despeza na obra de prata que fiz para a imagem de S. Anna, que S. Magestade mandou fazer para as religiosas de Arroyos.

Por hum diadema de prata de patacas feito á maneira de pedras abrilhantadas	11\$000
Por hum resplandor da dita prata, para a Menina da mesma santa	9\$600
	<hr/>
Soma	20\$600
	<hr/>

Lisboa 3 de Março de 1784.

Joaquim Machado de Castro

Joaquim Fellipe Duarte

(C. R. — 1.ª parte, caixa 24, Julbo, n.º 30)

DOCUMENTO III

1785 — Junho

N.º 29 — A Joanna Baptista, viuva de Thomaz Lopes, da pintura, e dourado, da imagem de Santa Anna do Convento das religiosas de Arroyos 120\$000

Joaquim Machado de Castro, professo na Ordem de Christo, escultor da Casa Real, attesto que por Ordem de S. Magestade incumbida ao Sñr. João Antonio Pinto da Silva, se fez nesta Casa da Escultura huma imagem de Santa Anna, que eu ideei, retoquei, e dirigi, para o convento das religiosas de Arroyos: e como tambem mandei fazer o diadema da Santa e resplandor da Menina, recebi do dito Sñr. João António Pinto da Silva, o pagamento pertencente á escultura, e ao ourives; de que lhe passei recibo.

Tambem recebi o pagamento pertencente ao entalhador; de cuja quantia não passei recibo, mas sim o mesmo entalhador; e pelo que tocca á pintura da dita Imagem, assim como o dourado da peanha e banquetta &.ª não recebi cousa alguma, e ouço dizer não se ter pago ainda esta importancia.

Foi incumbida a dita pintura, e dourado da mencionada Imagem, e mais pessos adjacentes ao defunto Thomaz Loppes, homem de probidade notoria, e me consta que pertendia levar por esta obra, cento e vinte mil reis; preço que com effeito me parece racionavel, combinando este facto com outros da mesma natureza: porem para mais me segurar neste voto, indaguei de sугeito que o ajudou naquelle trabalho o vallor delle, e me segura que algumas pessos daquella profissão que viram a obra a julgarão digna de mayor premio do que o mesmo Artista a reputára; o que bem mostra ser elle de boa conciencia. E por ser verdade o referido, e se me pedir ésta attestação, a passo, affirmando tudo, se necessario for, com o juramento do Habito que professo. Lisboa 29 de Junho de 1785.

Joaquim Machado de Castro

Recebi do Sñr. João Antonio Pinto da Silva, cento e vinte mil reis, da obra de pintura, e dourado, declarada na attes[ta]çam retro, que o defunto meu marido Thomaz Lopes havia feito, como na mesma se expressa; e por não saber ler, nem escrever roguey a Mathias Antonio de Azevedo que este por mim fizesse, e como testemunha assignasse; o que tambem fez com huma cruz. Nossa Senhora da Ajuda em 30 de Junho de 1785.

São — 120\$000

De
Joanna + Baptista

Como testemunha
Manoel Jozé Machado

A rogo e como testemunha
Mathias António de Azevedo

(Casa Real, 1.ª p. cx. 27, 1785, Junho, n.º 29)

EXPOSIÇÕES

EXPOSIÇÃO DA MEDALHA FRANCESA

POR iniciativa da Casa da Moeda, de Paris, inaugurou-se no Museu, no dia 16 de Fevereiro de 1946, uma exposição de medalhas artísticas.

Em duas salas dispuzeram-se mais de mil exemplares, entre os quais se distinguem as do século XVII, em especial as do reinado de Luís XIV. Medalhas dos reinados de Luís XV, de Luís XVI, do Império, do reinado de Napoleão III, da Terceira República e dos mestres actuais deram a conhecer ao público português a evolução desta arte opulenta e de muitas obras preciosas subscritas pelos melhores artistas do género. O Senhor Moeneclay, director da Administração das Moedas e Medalhas de França foi a pessoa encarregada pelo seu Governo de trazer a Portugal esta exposição. No dia da abertura, além de S. Ex.^a o Ministro de França, visitaram o certame S. Ex.^a o Ministro dos Negócios Estrangeiros e Subsecretários dos Estrangeiros e da Educação Nacional e os Srs. Cónego Pinto de Mesquita, em representação de S. Eminência o Cardeal Patriarca, Pierre Hourcade, etc.

EXPOSIÇÃO COMEMORATIVA DO V CENTENÁRIO
DO DESCOBRIMENTO DA GUINÉ

Para o Museu se associar às festas do V Centenário do Descobrimento da Guiné, organizou-se, numa pequena sala, uma exposição das obras de arte africanas e indianas que se guardam neste estabelecimento do Estado. Pela primeira vez foi exposto ao público o «Retrato de um Preto», por José António Benedito Soares da Gama Faria e Barros, o Morgado de Setúbal. (Nasceu em Mafra no ano de 1752 e morreu em Setúbal no ano de 1809).

EXPOSIÇÃO DA MARINHA FRANCESA

No dia 18 de Novembro de 1946, ao mesmo tempo que se encontrava no Tejo o couraçado francês «Richelieu», abriu no Museu uma exposição de pinturas dos actuais mestres marinhistas franceses. A exposição foi organizada pelo tenente de marinha e pintor Luc Marie Bayle e pelos artistas Guy Arnoux,

André Nivard e Martin Sauvaigo. Além das telas, em número de 92, executadas por 32 pintores, figuraram no certame medalhas e algumas esculturas representando assuntos relacionados com o mar e a vida a bordo das embarcações.

EXPOSIÇÃO DA CRUZ DE VILA VIÇOSA

Por amável cedência da Junta da Fundação da Casa de Bragança e até ser colocada no Palácio Ducal de Vila Viçosa, foi exposta no Museu de Arte Antiga a magnífica cruz de ouro e pedras preciosas, mandada fazer por D. João IV em 1655, terminada pelo ourives Filipe Valejo em 1666. Esta cruz, que esteve durante muitos anos arrecadada no Tesouro do Palácio das Necessidades, figurou na Exposição de Ourivesaria realizada em Coimbra no ano de 1940, por ocasião da Comemoração do Centenário da Fundação de Nacionalidade.

CONFERÊNCIAS E PALESTRAS

No dia 25 de Abril de 1946, Sir Kenneth Clark, antigo director da Galeria Nacional de Pintura, de Londres, na sua passagem para os Estados Unidos, realizou no Museu uma conferência acerca do pintor Constable. A biografia do mestre, o valor da sua pintura, a evolução do seu estilo foram apresentadas com a maior erudição e o mais fino espírito crítico. Fez-se alusão às tendências naturalistas do mestre, ao contraste dramático entre os tons claros e escuros, básico nas suas composições, ao seu profundo conhecimento da tradição clássica. Notou-se o maneirismo dos seus últimos trabalhos, mas exaltou-se o merecimento dos seus esboços audaciosos e comovedores. O orador terminou a sua erudita lição comparando a pintura de Constable à poesia de Wordsworth.

No dia 21 de Junho o Rev.º Dr. Costa Lima realizou uma conferência com projecções tendo por assunto «Fontes literárias de inspiração nas pinturas portuguesas dos séculos XV e XVI». Esta lição, que foi ouvida com muito interesse, versou o mesmo tema do importante artigo que o Rev.º Dr. Costa Lima publica no presente número do Boletim e por isso nos abtemos de lhe dedicar maior comentário.

O Senhor Prof. Myron Malkiel Jirmounsky proferiu no dia 9 de Julho de 1946 uma lição subordinada ao seguinte tema: «Comment doit-on regarder les oeuvres d'art?» Partindo do problema de saber se os artistas históricos, se as interpretações das ideias que inspiram as obras de arte e se a análise dos elementos que as compõem podem ou não aumentar o prazer espontâneo que proporcionam, o conferencista pretendeu demonstrar que de facto as emoções de arte dependem e são inseparáveis dos conhecimentos históricos, técnicos e sobretudo ideológicos que condicionam o carácter das produções artísticas.

Patrocinado pelo Instituto para a Alta Cultura, o mesmo Professor iniciou no dia 10 de Dezembro de 1946 uma série de lições subordinadas ao título geral «As formas da expressão artística através das idades», com o seguinte programa:

1.ª lição — (10 de Dezembro de 1946). Os objectos e as realizações artísticas na história da arte. 1) Quais são as intenções dos artistas e como podemos conhecê-las? 2) A arte denominada «realista» e a arte denominada «conceptualista» ou «simbólica». 3) Alguns exemplos.

2.ª lição — (13 de Dezembro de 1946). Os princípios da arte moderna na Itália nos séculos XIII e XIV. 1) Fontes e elementos da formação desta arte. 2) O papel das ordens religiosas de S. Bento e de S. Francisco. 3) A escola

florentina (Cimabue e Giotto) e a escola vienesa (Duccio e Simone Martini); seus abstractos estéticos.

3.^a lição — (17 de Dezembro de 1946). A arte denominada realista, na Itália do século xv. 1) O que é o «realismo» como arte? O problema das formas e das cores. 2) Masaccio e a estética de L. B. Alberti. 3) Piero della Francesca (para lá do «realismo»).

4.^a lição — (20 de Dezembro de 1946). Botticelli e a Renascença florentina. 1) A época de Lorenzo de Medici e a «Primavera» de Botticelli. 2) Os elementos pagãos e os elementos cristãos e o seu conflito na arte de Botticelli. 3) A «linha» de Botticelli.

5.^a lição — (3 de Janeiro de 1947). Leonardo de Vinci. 1) O humanismo triunfante. 2) O grande precursor e o pioneiro das formas e dos caminhos novos. 3) Criação do género «retrato psicológico». 4) O claro-escuro.

6.^a lição — (7 de Janeiro de 1947). Rafael. 1) O génio do ecletismo e do academismo latente. 2) A perfeição decorativa (refúgio para lá da actualidade).

7.^a lição — (10 de Janeiro de 1947). Miguel-Ângelo. 1) Da arte «realista» à arte «simbólica». 2) A actualidade transfigurada. 3) Miguel Ângelo e Corregio.

Estas eruditas lições foram seguidas atentamente por grande número de ouvintes, entre os quais se viam muitos estudantes. Ainda em Dezembro de 1946 o Prof. Jirmounsky iniciou o seu novo ciclo de lições, ao qual o número seguinte do Boletim se referirá pormenorizadamente.

No dia 30 de Outubro, com grande assistência, o Conservador-adjunto dos Museus, Sr. Luís Reis Santos, realizou uma conferência subordinada ao título «O Pintor Vasco Fernandes». Foram tratados os seguintes pontos: A) A escola da pintura quinhentista de Viseu e a sua bibliografia. 1) Da vida do pintor Vasco Fernandes. 2) Da sua obra. a) 1.^a época: de c. 1500 a 1506; b) 2.^a época: de 1506 a c. 1520; c) 3.^a época: de c. de 1520 a 1535; d) 4.^a época: de 1534 a c. 1542. 3) Da sua personalidade artística. B) Projecções.

Enquanto estavam expostas no Museu as obras dos pintores da marinha francesa, o Senhor Martin Sauvaigo, pintor do Departamento da Marinha, proferiu na noite de 5 de Novembro uma palestra acerca de «A pintura francesa contemporânea e a pintura de marinha». O Sr. Sauvaigo passou em revista a obra dos artistas que tiveram por principal motivo o mar, e referiu-se em especial aos marinheiros franceses, sobretudo a partir do ano de 1828 em que o Duque de Angoulême, grande almirante da França, criou, a favor do artista Garneray, o título oficial de Pintor da Marinha. Descreveu depois a organização do departamento de que faz parte e comentou a obra dos seus parceiros, ilustrando-a com projecções.

SERVIÇOS TÉCNICOS E ADMINISTRATIVOS

AQUISIÇÕES DE OBRAS DE ARTE

Durante o ano de 1946 o Museu adquiriu as seguintes obras de arte:

DESENHO

Castelo de Alegrete — Desenho aguarelado — Alt. 450 × larg. 575 mm. Comprado a um particular.

ESCULTURA

A Virgem e o Menino — Escultura de madeira policromada. Séc. XIV. Alt. 760 mm. Comprada a um particular.

A Virgem e o Menino — Escultura de granito. Proveniente da igreja duentista de Longos Vales. Alt. 900 mm. Comprada a um particular.

Sant'Ana e a Virgem — Escultura de barro policromado. Séc. XVIII. Alt. 700 mm. Comprada a um particular.

CERÂMICA

Prato de porcelana, desenho em policromia, da fábrica da Vista Alegre (Séc. XIX).

PARAMENTOS

Casula, estola e manípulo de seda branca e veludo vermelho com bordados de seda de cores e ouro. Trabalho oriental de influência portuguesa (Sécs. XVI-XVII). Comprado no bricabraque.

TAPEÇARIA

Tapeçaria com brasão de famílias portuguesas, tendo no centro o brasão dos

Mascarenhas. Fabrico flamengo (fins do Séc. XVII). Comp. 2250 × Larg. 3070 mm. Comprada a um particular.

TECIDOS

Colcha de damasco verde com franja e borlas de seda amarela torrada (Séc. XVIII). Comp. 2000 × Larg. 1600 mm. Comprada a um particular.

Colcha de seda cor de salmão, lavrada a cores (Séc. XVIII). Comp. 2090 × Larg. 2200 mm. Comprada a um particular.

OFERTAS DE OBRAS DE ARTE

Durante o ano de 1946 foram oferecidas ao Museu as obras de arte que a seguir se mencionam:

Painel de azulejos, policromo. Composição humorística de macacarias (*singeries*), proveniente da antiga Quinta de Santo António de Cadriceira (Turcifal, Torres Vedras). (Séc. XVII). Alt. 1370 × Comp. 3100 mm. Oferta das Ex.^{mas} Sr.^{as} D. Celeste Cinatti Batalha Reis, D. Maria Cinatti Batalha Reis Burell e do Ex.^{mo} Sr. Vítor Cinatti Batalha Reis.

Dois anjos de barro cozido policromado. Escola de Alcobaça (Séc. XVII). Alt. 400 mm. Oferta do Ex.^{mo} Sr. Salvador Barata Feio.

Relógio de algibeira, guarnecido de esmalte azul e pedraria. Ass. «Fz. G.^{ves} Chaves, de Lisboa». (Séc. XVIII). Oferta do Grupo dos Amigos do Museu.

Fuga para o Egipto — Pintura a óleo sobre tela, por João Baptista Tiepolo. (Séc. XVIII). Alt. 565 × Larg. 435 mm. Oferta da Ex.^{ma} Sr.^a D. Maria Helena Garcez Ferreira Pinto Basto. Esta notabi-

líssima obra de arte fazia parte de uma série de quatro esboços do Tiepolo, pertencentes ao marido da ofertante, Sr. Eduardo Pinto Basto, que os guardava na sua quinta da Fonteira (1).

Colcha oriental de seda bordada. Comp. 2100×Larg. 1600 mm. Oferta do Ex.^{mo} Sr. Henrique de Barros Gomes.

Colcha de tafetá rosa, lavrada a seda e prata (1.^a metade do Séc. XIX). Comp. 2180×Larg. 1500 mm. Oferta da Ex.^{ma} Sr.^a D. Maria Clementina Carneiro de Moura Manta.

LEGADOS DE OBRAS DE ARTE

Legado do Ex.^{mo} Sr. Conde de Monte Real:

Sete miniaturas encerradas numa maquieta de talha dourada. (Séc. XVIII-XIX), representando:

- 1) — Retrato de Senhora — Séc. XVIII — Oval — 52×40 mm.
- 2) — Retrato de homem — Séc. XIX — Oval — 42×30 mm.

(1) O Sr. Eduardo Pinto Basto comunicou a existência destas pinturas ao Sub-Director do Museu do Prado, Sr. D. Francisco Xavier Sanchez Canton, que no n.º 14 (Maio-Agosto de 1929) do *Archivo Espanhol de Arte e Arqueologia* os publicava, com o seguinte comentário a respeito daquele que agora pertence ao Museu de Lisboa:

«*La Huida a Egipto* — Lienzo 0,57×0,44. Es una de las más bellas y originales composiciones de Tiepolo. La barca, conducida por ángeles, va a zarpar, llevando a la Virgen, el Niño, San José y el asno; en el agua dos cisnes; detrás, rocas escarpadas.

«No conozco el cuadro pintado por este boceto, pero si no menos que siete dibujos en relación con el tema: en dos aparece la Sagrada Familia en la barca; pero, ninguno fué seguido literalmente en el boceto; el más próximo es el que se reproduce: fué de la Colección Orloff (pág. 90 del Cat. cit.), ejecutado con lápiz de sepia.

«Con los mismos elementos, incluso los dos cisnes, grabó Giovan Domenico Tiepolo la es-

3) — Retrato de homem — Séc. XIX — Circular — 48 mm.

4) — Retrato de menina — Séc. XIX — Oval — 51×41 mm.

5) — Auto-retrato de José de Almeida Furtado — Séc. XIX — Oval — 51×41 mm.

6) — Retrato de D. Maria do Loreto Amesquita, por José de Almeida Furtado — Séc. XIX — Oval — 51×41 mm.

7) — Retrato de Senhora — Séc. XIX — Rectangular — 78×61 mm.

Cadeira, de nogueira; trabalho francês (?) do Séc. XVIII.

CEDÊNCIA DE OBRAS DE ARTE

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

Mosteiro de Odivelas:

Um órgão completo que a este Mosteiro pertencia e esteve durante muitos anos depositado nas arrecadações do Museu.

Convento das Trinas:

- 38 caixotes com azulejos.
- 2 relógios.
- 1 cadeira de couro.
- 1 frontal de talha dourada com figuras.
- 1 sineta de bronze.
- 2 armários, de castanho.
- 2 painéis de azulejos com vistas de Lisboa.

Todos estes objectos pertenciam àquele Convento, agora Arquivo Central das Secretarias de Estado.

tampa n.º 17 de sus *Idee pittoresche sopra la fugga in Egipto* (1753) la composición es, sin embargo, muy diferente.»

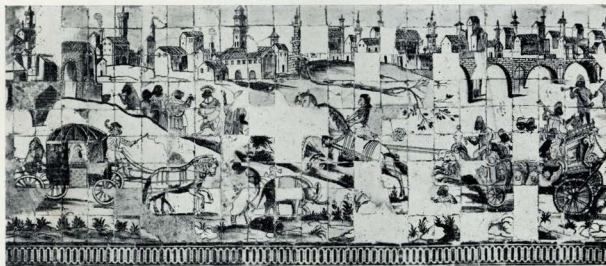
No seu recente e eruditíssimo livro — *Nascimento e infância de Cristo* —, o prof. Sanchez Canton, reproduz de novo a pintura, que qualifica de «vibrante boceto», (pág. 158).



JOÃO BAPTISTA TIEPOLO
Fuga para o Egipto



VIRGEM E O MENINO
Escultura de madeira policromada



«MACACARIA»

Painel de azulejos policromos do Século XVII



D. MARIA DO LORETO AMESQUITA
Miniatura por José de Almeida Furtado.

JOSÉ DE ALMEIDA FURTADO
Auto-retrato, em miniatura.

Capela da Cadeia do Limoeiro:

- 1 frontal de talha dourada.
- 1 teia de madeira.
- 1 lâmpada de latão.
- Diversos fragmentos de talha dourada.

Museu da Cidade (Palácio da Mitra):

- 1 modelo (reprodução da estátua equestre de D. José, de madeira pintada.
- 1 estatueta de bronze «Varina», da autoria do escultor Anjos Teixeira.

Museu Regional de Évora:

- Pilar, base e capitel de mármore, que pertenceram ao antigo Convento do Paraíso, de Évora. (Séc. XVI).

Museu Nacional de Soares dos Reis:

- 1 modelo da estátua equestre de D. Pedro IV, em gesso.
- 1 busto da atriz Emília das Neves, em gesso, por Soares dos Reis.
- 5 pares de brincos.
- 1 crucifixo de ouro esmaltado.
- 2 rosiclères de ouro com diamantes.
- 2 anéis de filigrana de ouro.
- 1 medalha de ouro com a imagem da Virgem.
- 1 imagem de N.ª S.ª da Conceição, de ouro.
- 1 coração de prata com pedras vermelhas.

Freguesia de Sant'Ana do Mato:

- 1 coroa grande de prata.
- 1 imagem de Cristo de marfim.

Palácio das Necessidades:

- 1 pintura moderna, sobre tela, representando D. Inês de Castro implorando a clemência de D. Afonso IV.
- 2 jarras de louça da China.
- 1 talha de louça da China.
- 2 cães de Fó, de porcelana branca oriental.

Casa de S. Vicente:

- 1 lâmpada de metal.
- 1 mísula de talha.

MOVIMENTO DA BIBLIOTECA

Durante o ano de 1946 deram entrada na Biblioteca do Museu 214 espécies bibliográficas, das quais 87 adquiridas pelo Estado e 127 oferecidas pelos seguintes senhores e entidades: Dr. Carlos de Passos; Dr. João Ceuto; Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro; Dr. Manuel Esteves; Prof. Myron Malkiel Jirmounsky; The National Gallery, de Londres; Grupo dos Amigos do Museu; Marcel Dany; Câmara Municipal de Sintra; Instituto para a Alta Cultura; Academia das Ciências de Lisboa; Coronel Henrique de Campos Ferreira Lima; Prof. Ernesto Soares; Junta do Douro-Litoral; Associação dos Arqueólogos Portugueses; Rijksmuseum, de Amsterdam; Museu Nacional de Arte Contemporânea; Victoria and Albert Museum, de Londres; Emanuel Ribeiro; Fundação da Casa de Bragança; Comissão de Turismo da Figueira da Foz; Museu Nacional de Escultura, de Valladolid; Instituto Francês, de Lisboa; Instituto Francês, de Madrid; Pintor Abel de Moura; Paço Archiepiscopal de Braga; Kunstindustrimuseet, de Oslo; Carlos Cudell Goetz; «Musées Royaux des Beaux-Arts», da Bélgica; Les Cayers Ciba; Dr. Vasco Valente; Junta dos Museus de Barcelona; Mário de Sampaio Ribeiro; Museu Regional de Évora; P.º Avelino de Jesus Costa; arquitecto Raul Lino; Museu Nacional de Soares dos Reis; Nationalmusei Utställing, de Stocolmo; The Art Institute, de Chicago; Museu de Pontevedra; D. Maria Madalena Cagil e Silva; Academia de Belas Artes, de Buenos Aires; Worcester Art Museum; Augusto Cardoso Pinto; Eng.º J. M. Santos Simões; Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

Como nos anos anteriores foi impor-

tante o movimento da entrada de livros na Biblioteca privativa do Museu. Apesar do preço exorbitante que tais espécies atingiram, empregaram-se todos os esforços para adquirir as obras de que o pessoal e os estudiosos necessitam para seus trabalhos. Assim compramos, entre outras: *Jean Vermeer van Delft*, por A. B. de Vries; *Vida de Jesu Cristo*, por Giuseppe Ricciotti; *Encajes Antiguos — Su Estilo e su Técnica*, por Alfredo de Henneberg; *Perlmutter*, por Gustav E. Pazaurek; *Der Goldschmiede Merkzeichen*, por Marc Rosenberg; *Splendeur de Paris*, por Laure Albin Guillot; *Jean Fouquet*, por Paul Wesher; *Exposición de Códices Miniados Españoles*, por J. Dominguez Bordona; *Azulejos Sevillanos del Siglo XIII*, por G. J. de Osma; *El meuble en la História*, por Miguel de Asúa; *Enciclopédia Gráfica del Meuble y la Decoración*, por J. Aronson; *Manuel del Joyero*, por J. Casabó; *The Ceramic Art of China*, por William B. Honey; *Breve História de la Pintura Española*, 3.ª edição, por Enrique Lafuente Ferrari; *Masterpieces of Persian Art*, por Arthur Upham Pope; *Dismembered Masterpieces*, por Thomas Bodkin.

Incorporaram-se alguns catálogos de vendas que vieram enriquecer esta já muito importante secção da nossa Biblioteca.

Pessoas e instituições, como pelo exame da lista supra se verifica, contribuíram também com valiosas dádivas, quer pelo número de espécies, quer pela qualidade.

De estudiosos portugueses já falecidos, tais como os Professores Joaquim de Vasconcelos, Leite de Vasconcelos, Afonso de Dornelas e Pedro Vitorino, incorporou-se número apreciável de trabalhos.

ABERTURA DAS SALAS DE EXPOSIÇÃO E DE OUTROS SERVIÇOS

No dia 2 de Fevereiro ultimou-se a colocação dos livros nas estantes da nova Biblioteca que passou assim a servir o

pessoal do Museu e pessoas estranhas aos nossos serviços. Qualquer leitor, mediante a apresentação de um cartão passado pelo Director do Museu, pode consultar o catálogo e os livros desta Biblioteca que se encontra aberta todos os dias, excepto domingos e segundas-feiras, das 11 às 17 horas.

Durante o ano continuou o arranjo das arrecadações no edificio novo do Museu, trabalho moroso que, quando terminado, permitirá facultá-las aos estudiosos.

MOVIMENTO DO PESSOAL

José Catarino, servente contratado, exonerado a seu pedido.

Júlio dos Santos, guarda de 2.ª classe contratado, pediu a demissão em 10 de Julho de 1946.

António Carlos Pinto Machado, guarda de 2.ª classe contratado, preencheu a vaga de Júlio dos Santos.

Joaquim Francisco dos Santos, servente contratado; preencheu a vaga deixada pelo servente contratado José Catarino.

António Coelho, promovido a porteiro.

Albano da Silva Pestana, nomeado guarda de 1.ª classe na vaga deixada pelo guarda António Coelho.

Arnaldo Curto Gonçalves Ferreira, guarda de 2.ª classe, contratado para a vaga de Albano da Silva Pestana.

CONSERVADORES ADJUNTOS

A título informativo publica-se a lista das pessoas que, tendo concluído o estágio previsto pelo Decreto n.º 22.110, obtiveram o título de Conservadores Adjuntos dos Museus:

Augusto Cardoso Pinto — Conservador tirocinante: 7 de Março de 1933; *Diário do Governo* n.º 47, 2.ª série, de 25 de Fevereiro de 1933. Apresentação da tese: 21 de Março de 1938. Nomeado

conservador-adjunto em 25 de Março de 1938. Actual Director do Museu Nacional dos Coches.

Carlos Manuel da Silva Lopes — Conservador tirocinante: 7 de Março de 1933; *Diário do Governo* n.º 47, 2.ª série, de 25 de Fevereiro de 1933. Apresentação da tese: 23 de Setembro de 1937. Nomeado Conservador-adjunto em 7 de Janeiro de 1938; *Diário do Governo* n.º 11, 2.ª série, de 14 de Janeiro de 1938. Foi Conservador do Palácio Nacional de Mafra.

Manuel Carlos de Almeida Zagalo — Conservador tirocinante: 7 de Março de 1933; *Diário do Governo* n.º 47, 2.ª série, de 25 de Fevereiro de 1933. Apresentação da tese: 26 de Fevereiro de 1938. Nomeado Conservador-adjunto em 3 de Março de 1938; *Diário do Governo* n.º 52, 2.ª série, de 5 de Março de 1938. Actual Conservador do Palácio Nacional da Ajuda.

Maria José de Mendonça — Conservador tirocinante: 30 de Dezembro de 1933; *Diário do Governo* n.º 299, 2.ª série, de 23 de Dezembro de 1933. Apresentação da tese: 2 de Abril de 1938. Nomeado Conservador-adjunto em 20 de Abril de 1938; *Diário do Governo* n.º 96, 2.ª série, de 27 de Abril de 1938. Actual Conservador do Museu Nacional de Arte Antiga.

Mário Tavares Chicó — Conservador tirocinante: 29 de Novembro de 1934;

Diário do Governo n.º 276, 2.ª série, de 23 de Novembro de 1934. Apresentação da tese: 21 de Fevereiro de 1940. Nomeado Conservador-adjunto em 29 de Março de 1940; *Diário do Governo* n.º 81, 2.ª série, de 8 de Abril de 1940. Actual Director do Museu de Évora e Professor de História da Arte, na Universidade de Lisboa.

José da Silva Figueiredo — Conservador tirocinante: 16 de Janeiro de 1936; *Diário do Governo* n.º 7, 2.ª série, de 9 de Janeiro de 1936. Apresentação da tese: 8 de Janeiro de 1941. Nomeado Conservador-adjunto em 5 de Março de 1941. *Diário do Governo* n.º 93, 2.ª série, de 23 de Abril de 1941. Faleceu.

Manuel Santos Esteves — Conservador tirocinante: 25 de Janeiro de 1938; *Diário do Governo* n.º 20, 2.ª série. Apresentação da tese: 28 de Junho de 1934. Nomeado Conservador-adjunto em 14 de Julho de 1934; *Diário do Governo* n.º 167, 2.ª série, de 20 de Julho de 1944. Actual bibliotecário-arquivista do Ministério das Obras Públicas.

Luís Reis Santos — Conservador tirocinante: Despacho de 18 de Junho de 1940. *Diário do Governo* n.º 144, 2.ª série, de 24 de Junho de 1940. Nomeado Conservador-adjunto por despacho de 14 de Julho de 1944; *Diário do Governo* n.º 167, 2.ª série, de 20 de Julho de 1944.

VISITANTES

Durante o ano de 1946 registaram-se 29.253 entradas de visitantes no Museu conforme consta dos mapas seguintes:

VISITANTES (Durante o ano de 1946)				
Mês	Entradas pagas	Entradas grátis	Visitas colectivas	Total
Janeiro	290	2.128	30	2.448
Fevereiro	320	2.857	151	3.328
Março	310	3.018	10	3.338
Abril	430	1.624	32	2.086
Maio	344	1.622	50	2.016
Junho	296	1.393	53	1.742
Julho	306	976	13	1.295
Agosto	384	1.687	—	2.071
Setembro	410	2.065	—	2.475
Outubro	470	2.604	30	2.564
Novembro	420	3.454	82	3.956
Dezembro	348	1.501	85	1.934
<i>Soma</i>	4.328	24.389	536	29.253 (1)

(1) Entradas pagas no ano de 1946 — 4.328 a 250 = 10.820.000.

VISITAS COLECTIVAS (Desdobramento do mapa anterior)

Mês	Designação	Quantidade
Janeiro	Escola Ferreira Borges	10
»	Faculdade de Letras de Lisboa	20
Fevereiro	Faculdade de Letras de Lisboa	40
»	Curso do Instituto de Alcantara	20
»	Escola José Maria Rodrigues	8
»	Grupo Esperantista Laboro	83
Março	Liceu Camões	10
Abril	Instituto Feminino de Odivelas	32
Maio	Voz do Operário	50
Junho	Antigas alunas do Liceu Maria Amália Vaz de Carvalho	53
Julho	Colégio João de Deus	13
Outubro	Instituto da Sagrada Família	30
Novembro	Escola de António Arroio	32
»	Faculdade de Letras de Lisboa	50
Dezembro	Liceu de Pedro Nunes	35
»	Faculdade de Letras de Lisboa	50
	<i>Total</i>	536

VÁRIA

DR. AFONSO LOPES
VIEIRA

O Dr. Afonso Lopes Vieira faleceu no dia 25 de Janeiro de 1946. Amigo íntimo do Dr. José de Figueiredo, ao qual sempre prestou dedicada colaboração e apoio, o Dr. Lopes Vieira deu ele próprio uma larga contribuição para o estudo e para a justificação da existência de uma escola de pintura nacional nos séculos XV e XVI, tarefa gloriosa que, mais do que qualquer outra, contribuiu para o enobrecimento da arte portuguesa. O Dr. Afonso Lopes Vieira ocupou-se várias vezes dos painéis de S. Vicente e da sua reintegração, acerca da qual deixou um estudo publicado pelos Amigos do Museu. No decorrer da sua brilhante campanha vicentina também por mais de uma vez lhe coube exaltar, na figura do prateiro Gil Vicente, a obra dos artistas portugueses.

Depois da morte do Dr. José de Figueiredo o Dr. Afonso Lopes Vieira continuou a ser prestável amigo do Museu de Lisboa, que lhe ficou a dever altos e involvidáveis serviços.

CORONEL
GARCEZ TEIXEIRA

No dia 29 de Dezembro de 1946 faleceu o coronel Garcez Teixeira, figura de relevo no campo da investigação artística, à qual dedicou, com o maior zelo e comprovada seriedade e competência, muitos anos da sua actividade. Foram sobretudo os temas relacionados com a cidade de Tomar e com a história do Convento de Cristo que ocuparam a sua atenção.

O problema da pintura e dos pintores que trabalharam para aquela casa levou-o a dedicar-se ao estudo deste complexo capítulo da arte portuguesa. Dentro dele, atraído a sua curiosidade a matéria, ainda tão cheia de interrogações, do Políptico de S. Vicente. No *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga* e na revista *Museu*, do Porto, o Coronel Garcez Teixeira publicou alguns artigos nos quais são expostas sugestões para melhor interpretação do assunto representado nos painéis e bem assim para explicar a história das suas sucessivas deslocações. O Coronel Garcez Teixeira contava entre o pessoal do Museu das Janelas Verdes verdadeiros amigos que muito sentiram o seu desaparecimento.

SESSÕES DE ESTUDO

Por motivos de ordem vária, as sessões de estudo dos conservadores não tiveram durante o ano de 1946 a continuidade das épocas anteriores. Na sessão de 5 de Abril o Director explicou o motivo porque isso sucedera. Discutiu-se o problema pedagógico dos Museus e foram apresentadas as seguintes comunicações:

A colecção de gravuras de Bartolozzi, da Faculdade de Ciências do Porto, pelo Sr. Ernesto Soares.

Três pinturas quincentistas da Misericórdia de Viseu, pelo Sr. Luís Reis Santos.

OFICINA DE RESTAURO

No dia 23 de Janeiro, a Oficina de restauro que desde o seu início estivera instalada numa dependência do Convento de S. Francisco da Cidade, mudou-se para a sua sede definitiva no edifício especial-

mente construído na cêrca do Museu de Arte Antiga.

Para manifestar ao Sr. Fernando Mardel e aos seus colaboradores a satisfação do pessoal superior do Museu de Arte Antiga pela sua vinda para o novo edificio, o Director organizou uma pequena festa na qual se trocaram amistosas saudações.

REUNIÕES MUSICAIS

No dia 30 de Maio, Poliphonia, dirigida pelo seu organizador Sr. Mário de Sampayo Ribeiro, deu um notável concerto em que se cantaram seis canções palacianas do século XVI (do *Cancioneiro* de Manuel Joaquim); dois Vilancicos Latinos do Natal, do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e várias obras-primas da literatura musical portuguesa da autoria de D. Pedro de Castro, Filipe de Magalhães, Estêvão Lopes Morago, Francisco Martins e Diogo Dias Melgaz.

A abrir o programa e para justificar esta nova modalidade das actividades do Museu, o Dr. João Couto pronunciou a alocação que se transcreve:

«Direi poucas palavras, apenas para justificar a iniciativa desta noite e para agradecer a Mário de Sampayo Ribeiro e aos colaboradores de *Polyphonia* o favor que fizeram à Direcção do Museu Nacional de Arte Antiga vindo inaugurar os concertos que, no futuro, tentaremos levar aqui a efeito.

«A iniciativa não é extraordinária e no estrangeiro tais realizações não têm sombra de novidade. Concertos nos Museus ouvem-se há muito e com a maior regularidade nos Estados Unidos da América do Norte e ouviam-se na Alemanha. Iniciaram-se há pouco na Inglaterra, com as tardes musicais da «National Gallery» e, neste próprio Museu, já Sampayo Ribeiro, com um grupo para o intento organizado, deu uma memorável audição na Capela das Albertas, quando ali se exhibia a Exposição dos Presépios Portugueses.

O Museu de Lisboa quer agora passar

do campo das tentativas para uma obra com possível continuidade, tão convencido está do alto valor estético e educativo daquilo que empreende. Após as férias grandes, com a colaboração de artistas isolados e de agrupamentos vários, esperamos fazer executar de tarde, e nas várias salas, audições que se harmonizem com a época, a nacionalidade e o estilo das obras plásticas nelas expostas. Suponho que um ensaio desta natureza agradará a todos.

«O exemplo do cometimento que teve lugar, com tanto sucesso, no Museu de Castro Guimarães, de Cascais, quando o grande Francisco de Lacerda ali dirigia magníficos concertos nos quais, em especial, o órgão se fazia ouvir, obra da qual fui apagado colaborador por ser ao tempo o conservador daquela acolhedora instituição, não pode deixar de me animar a prosseguir nesta cativante iniciativa.

«O Grupo *Polyphonia* não carece de elogios nem de apresentação. Impõe-se pelo seu alto merecimento, pela sua unidade, pela sua disciplina. A obra de resurgir um mundo esquecido de beleza e de o oferecer generosamente a quantos o quiserem conhecer, na realização impecável que é seu timbre, dá-lhe no meio musical português, posição sem par, de incontável primazia.

«A impressão do concerto que V. Ex.^{as} vão ter a felicidade de escutar perdurará de certo na vossa memória e, por muito tempo, ecoará nesta grande sala do Museu de Arte Antiga, ambiente excepcional onde a arte dos sons e as artes plásticas vão agora encontrar-se em harmoniosa companhia.»

VELADA DE POESIA ESPANHOLA

Por iniciativa de S. Ex.^a o Embaixador de Espanha, teve lugar na noite de 26 de Outubro de 1946 e na sala das conferências do Museu, uma Velada de poesia espanhola que teve grande sucesso e larga concorrência de convidados. Depois de

uma palestra pelo Sr. D. Eugénio Montes, os Srs. D. José Garcia Nieto, D. Gerardo Diego e D. Adriano del Valle disseram poesias de sua autoria, e o pianista D. António Lucas Moreno executou trechos de Granados, Turina e Albeniz.

EXPOSIÇÃO DE ARTE SACRA EM ÉVORA

Em Julho do ano corrente, por iniciativa de S. Ex.^{sa} Reverendíssima o Arcebispo de Évora, D. Manuel Mendes de Carneiro Santos, teve lugar na Igreja de Santo António uma notável Exposição de Arte Sacra. Foram seus organizadores os Srs. Cónego José Filipe Mendeiros, Dr. Mário Tavares Chicó e Eng.^o Henrique da Fonseca Chaves. O Museu de Lisboa colaborou no certame emprestando algum material de exposição. O Director do Museu de Lisboa, Dr. João Couto, publicou na revista *Panorama*, n.º 31, vol. 6.º, ano de 1947, um comentário ilustrado acerca deste magnífico empreendimento.

AMIGOS DO MUSEU

No ano de 1946 não diminuiu nem foi de menos alcance o esforço do Grupo dos Amigos do Museu em benefício deste estabelecimento do Estado.

Para conhecimento dos nossos leitores, transcreve-se o relatório do Conselho Director relativo às actividades de 1946:

«Mais um ano de actividade do nosso Grupo durante o qual foram por ele prestados ao Museu auxílios e satisfeitos por esse modo os seus fins estatutários.

«Só em livros comprados para a biblioteca do Museu dispendeu o grupo 16.456\$00, tendo também adquirido um relógio de bolso, esmaltado e cravejado de pérolas na importância de 2.145\$00.

«Na modéstia dos seus recursos o Grupo já pode oferecer ao Museu no período que vai de 1912 a 1946, em:

Livros para a biblioteca ...	34.861\$45
Clichés fotográficos	34.734\$21
Donativos diversos	25.604\$05
Fotografias para o arquivo do Museu	2.551\$30
Instalações	384\$80
Obras de arte	38.611\$18

Ao todo 136.746\$99 o que não deixará de considerar-se uma ajuda apreciável.

«Tem também o Grupo feito frequentes empréstimos monetários ao Museu destinados à aquisição de objectos que de momento não poderiam ser pagos tão facilmente, garantindo assim oportunidades que de outro modo poderiam escapar.

«É certo que o Museu, resolvidos os necessários tramites de contabilidade, reembolsa o Grupo, que mais tarde renova auxílios ou faz aquisições, conforme é considerado mais útil pela Ex.^{ma} Direcção do Museu; mas com isso não deixa o Grupo, em todo o caso, de prestar colaboração e ajuda nos limites das suas forças e pela forma que é tida como mais conveniente.

«O movimento de entradas de sócios pode ser observado em um gráfico junto. Depois de se ter conservado estacionário por bastante tempo, aumentou muito sensivelmente no último ano, mercê da generosa dedicação de alguns dos nossos consócios; esperemos que se possa ir desenvolvendo do mesmo modo, e que isso nos permita prestar auxílios cada vez mais importantes ao Museu.

«Pelos mapas juntos podem V.^{as} Ex.^{as} avaliar da prosperidade do nosso Grupo e verificar que o saldo em dinheiro para 1947 é de 24.352\$67,5.

«Entre os consócios que faleceram em 1946, temos o dever de destacar o Dr. Afonso Lopes Vieira, membro de honra do Grupo, que tanto o ajudou e prestigiou fazendo conferências sobre assuntos

de arte com a maior competência e elevação, e desenvolvendo por todos os modos uma acção extremamente simpática em proveito da nossa sociedade. Os outros consócios que faleceram, o Prof. Dr. Mark Athias, o pintor Jayme Verde, o Dr. Carlos Amaro e Vergílio Leitão Vieira dos Santos mostraram sempre muito interesse pelo nosso Grupo, que decerto lamenta sinceramente o seu passamento.

«Terminamos, renovando os nossos desejos de que, com a actualiação benemerente de todos os consócios que queiram desenvolvê-la, venhamos a ter ainda este ano muitos mais sócios, novos colaboradores que permitam aumento de interesse pela realização dos fins tão louváveis do Grupo e as receitas bastantes para conseguir efeitos ainda mais importantes e melhores.»

O número de sócios do Grupo em 31 de Dezembro de 1946 era de 352. Entre os livros oferecidos ao Museu neste ano conta-se a monumental *História da Arte Labor*.

MANUEL DE MACEDO

Manuel de Macedo, artista insigne, foi nomeado conservador-secretário do Museu Nacional de Arte Antiga por portaria de

1 de Julho de 1884, tendo-se conservado nas Janelas Verdes até 1913.

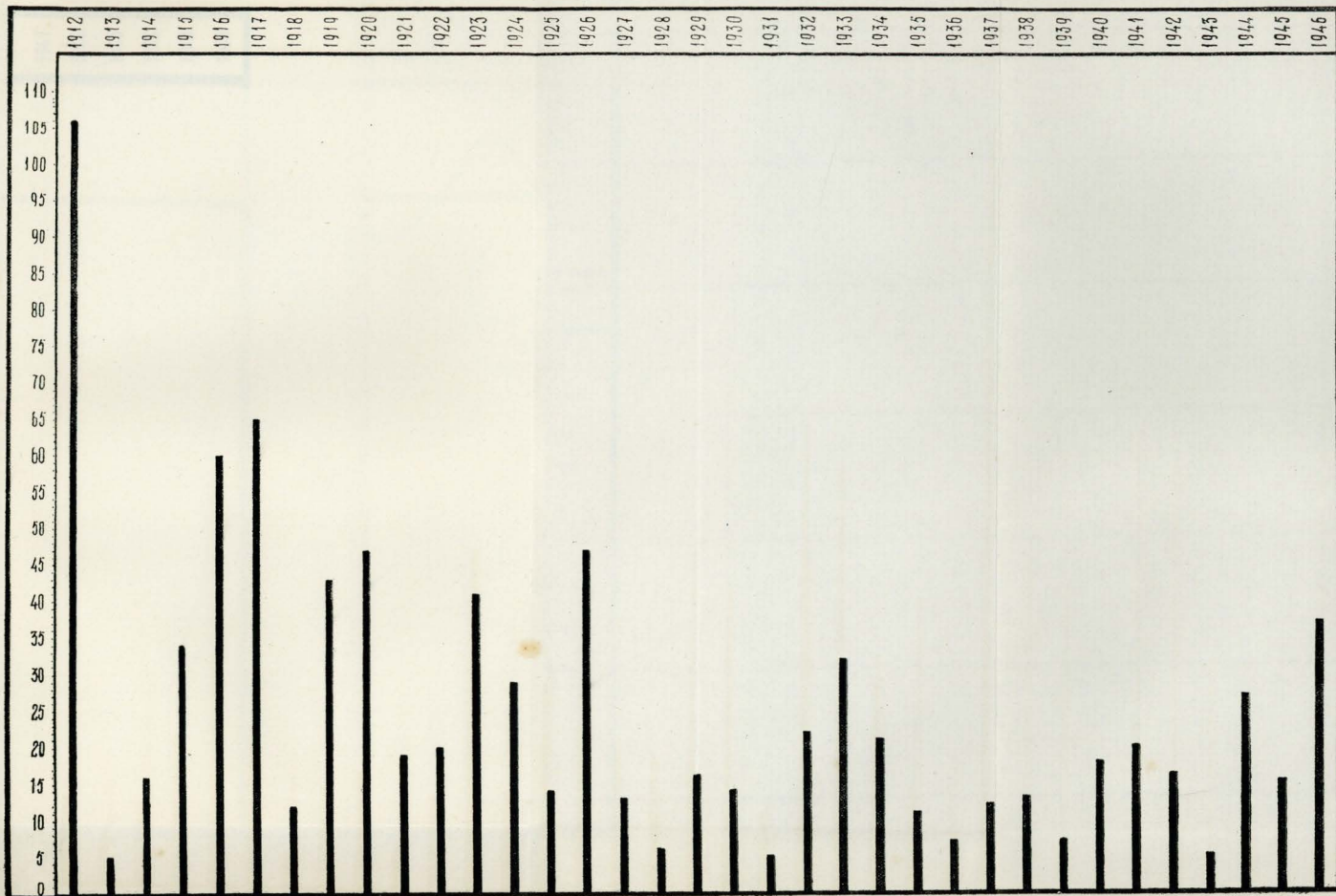
Muitos serviços o Museu ficou a dever a este honesto, sapiente e aplicado funcionário. A sua actividade, particularmente no que diz respeito ao inventário das espécies, se refere o conservador Augusto Cardoso Pinto no seu *Relatório* de 1939 (1).

Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga publica neste número o prefácio que Manuel de Macedo escreveu para um catálogo da secção de pintura, que não chegou a ser impresso.

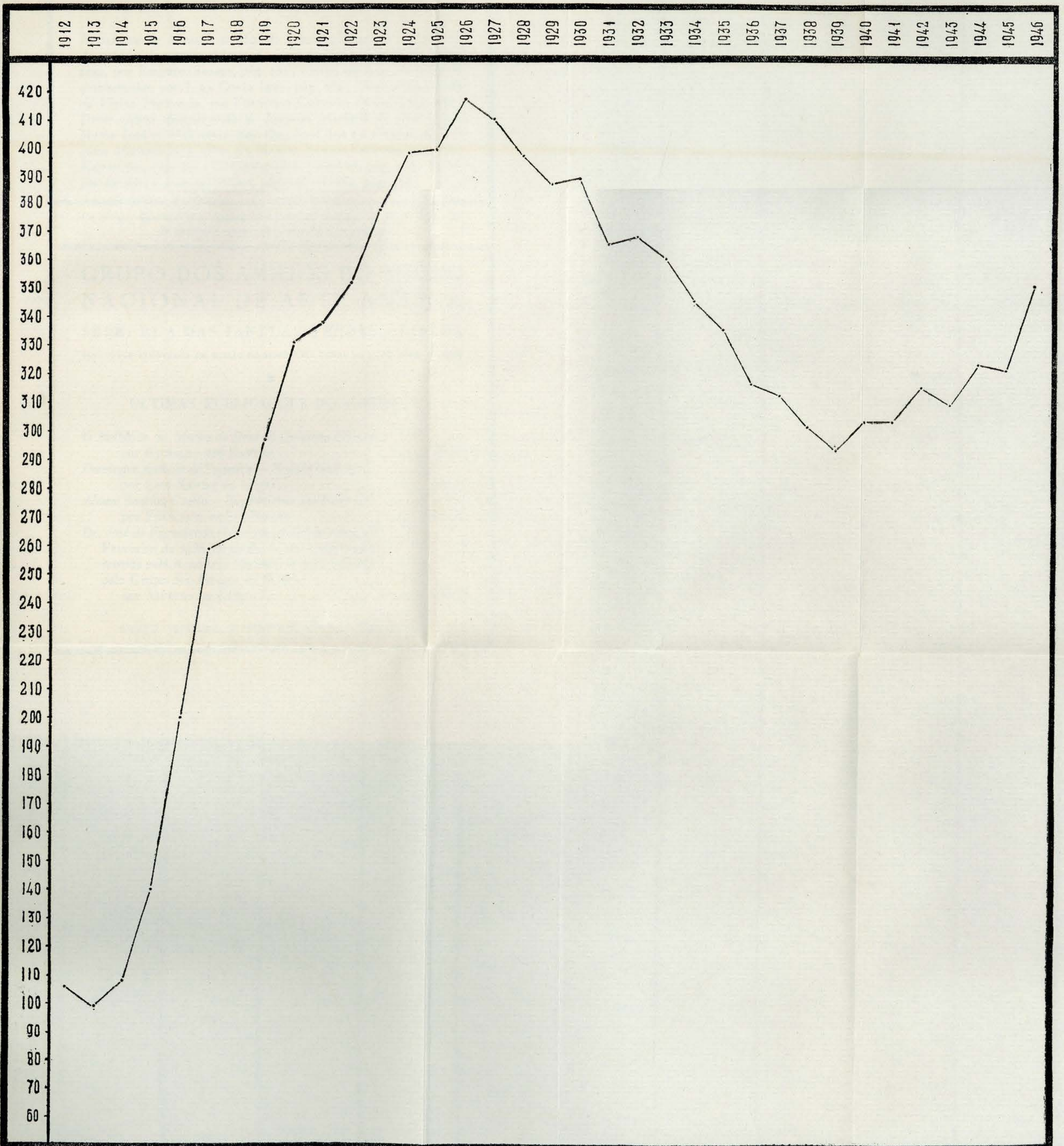
Se considerarmos que esse estudo foi realizado há cerca de 36 anos, não podemos deixar de lhe atribuir o maior mérito, quer pelo perfeito conhecimento da história da pintura em Portugal na época em que foi elaborado, quer pela sua apresentação concisa e objectiva. Vale a pena meditar o trabalho de Manuel de Macedo e avaliar em seguida os progressos obtidos na matéria pela historiografia e pela crítica da arte no alongado período de um terço de século, aliás não isento de descobertas e de acesos debates.

(1) «Relatório acerca dos inventários do Museu das Janelas Verdes (1939)» in *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, n.º 9 e 10, pág. 46

GRÁFICO DO MOVIMENTO DE SÓCIOS
DO «GRUPO DOS AMIGOS DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA». — 1912 A 1946



EXISTÊNCIA ANUAL DOS SÓCIOS
DO «GRUPO DOS AMIGOS DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA»



SUMÁRIO

N.º 3

Introdução de Manuel de Macedo a um catálogo, não publicado, da galeria de pintura, pág. 117; *Uma água-forte de Vieira Lusitano*, por ERNESTO SOARES, pág. 131; *Fontes místicas dos pintores quinhentistas*, por J. DA COSTA LIMA, pág. 134; *Uma carta inédita de Vieira Portuense*, por FRANCISCO CORDEIRO BLANCO, pág. 147; *Uma estátua desaparecida de Joaquim Machado de Castro*, por MARIA JOSÉ DE MENDONÇA, pág. 152; *Sant'Ana e a Virgem, de Joaquim Machado de Castro*, por MANUEL SANTOS ESTEVENS, pág. 156; *Exposições*, pág. 161; *Conferências e Palestras*, pág. 163; *Serviços técnicos e administrativos*, pág. 165; *Vária*, pág. 171.

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.	5000
<i>Domingos António de Sequeira — Notícia biográfica,</i> por LUÍS XAVIER DA COSTA.....	»	10000
<i>Alonso Sanchez Coello — Ilustraciones a su biografia,</i> por FRANCISCO DE SAN-ROMÁN.....	»	10000
<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	»	5000

COTA ANUAL A PARTIR DE 20 ESCUDOS

PUBLICAÇÕES DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

<i>Catálogo-Guia do Museu das Janelas Verdes</i>	Esc. 7\$50
<i>Algumas Obras de Arte do Museu das Janelas Verdes (com 120 estampas)</i>	» 10\$00
Cartonado.....	» 25\$00
<i>Catálogo da Exposição de Arte Francesa:</i>	
Vol. I (Ourivesaria)	» 7\$50
Vol. II (Pintura e Artes Decorativas)....	» 5\$00
<i>Catálogo da Exposição de Mobiliário Indo-Português</i>	» 1\$50
<i>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.