

349

BOLETIM DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA



DEPOSITO LEGAL

30 NOV. 1949

VOL. I

LISBOA

N.º 4

1949

BOLETIM DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

REDACÇÃO E ADMINISTRAÇÃO: RUA DAS JANELAS VERDES

LISBOA — PORTUGAL

Preço de cada Fascículo — 20,500

Museu Nacional de Arte Antiga

RUA DAS JANELAS VERDES — LISBOA

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

=====
Director : Dr. João Rodrigues da Silva Couto

Conservadores : Dr.^a Maria José de Mendonça

Vago.

=====
O Museu Nacional de Arte Antiga está aberto todos os domingos e dias úteis, excepto às 2.^{as} feiras, das 10,30 ás 16,30 horas durante os meses de Novembro a Fevereiro e das 11 ás 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 2⁰⁰50.

BOLETIM DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

LUÍS KEIL

UM desastre inesperado e estúpido ocorrido ao fim da tarde de 17 de Outubro de 1947, tirou num instante a vida a Luís Keil, a sua Esposa e a sua Filha. A morte de Luís Keil, num momento em que da sua actividade se esperavam algumas obras importantes para a história da arte, foi dos mais lamentáveis sucessos que, nos últimos anos sofreu a pequena família dos que se dedicam neste país à investigação artística e aos problemas da museologia.

A actividade de Luís Keil nos museus começou em 1915, pois foi nomeado conservador adjunto das Janelas Verdes por portaria de 11 de Janeiro daquele ano. Nos dias 21, 23 e 24 de Junho de 1916 tiveram lugar as provas de concurso para conservador efectivo e a elas se apresentou Luís Keil com os trabalhos que correm impressos sob o título «Faianças e Tapeçarias» (Elvas, 1919). Aprovado em mérito absoluto, foi provido no cargo durante dois anos por decreto de 29 de Julho de 1916, nomeação tornada efectiva em 30 de Novembro de 1918. Por despacho de 26 de Maio de 1938, Luís Keil foi colocado no Museu dos Coches como conservador adstrito aos serviços técnicos do mesmo museu, vindo a ser nomeado seu director por portaria de 21 de Dezembro de 1943.

Como conservador e director, foram inestimáveis os serviços prestados por Luís Keil aos estabelecimentos onde trabalhou, dada a sua vasta erudição nas matérias de que se occupava, servida também por profundos conhecimentos práticos e uma intuição pouco vulgar.

Visitante de todos os cantos da terra portuguesa que esmiuçadamente rebuscara, quer na altura em que se incorporaram nos museus os objectos arrecadados por virtude da execução da lei da separação da Igreja do Estado, quer muito mais tarde, quando a Academia das Belas Artes o encarregou de elaborar o seu monumental inventário artístico; viajante incansável dos países

da Europa e estudioso aplicado dos museus por ela espalhados, onde seus merecimentos eram tidos na maior conta; descendente ainda de famílias de artistas, formados no apreço das obras da arte antiga, Luís Keil possuía todos os requisitos para ser um museólogo notável, dotado dos conhecimentos e do sentido crítico que exige o exercício de tal função.

Levaria longe enumerar os serviços que durante os trinta e dois anos da sua actividade prestou aos estabelecimentos que o tiveram por funcionário.

No Museu de Arte Antiga occupou-se da elaboração e da revisão de alguns inventários, publicando estudos referentes a peças neles descritas. Algumas exposições, especialmente a das pratas francesas, que teve lugar em 1943, encontraram em Luís Keil dedicado e esclarecido organizador.

No curto tempo que serviu como conservador e director do Museu dos Coches dedicou-se à difícil tarefa de orientar o restauro de vários carros, trabalho em que pôs toda a sua meticolosa e experimentada sabedoria.

Não podemos por agora fazer especial referência aos livros, opúsculos e artigos que deixou, alguns dos quais são muito estimados no país e no estrangeiro. Colhem-se neste momento os elementos necessários para que um dia este Boletim possa publicar uma lista tão completa quanto possível de seus escritos. Não queremos entretanto deixar de mencionar o amplo conhecimento que possuía da nossa produção artística existente fora de Portugal e também das obras de arte estrangeiras que com a história do nosso país têm maior ou menor relação. No Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, Luís Keil começava agora a publicar os resultados dessas antigas, aturadas e longas peregrinações e pena foi que, como tantas vezes lhe sugerimos, não tivesse mais cedo iniciado esse excelente e utilíssimo trabalho.

Os museus portugueses, especialmente aqueles em que Luís Keil serviu, não podem deixar de lamentar o desaparecimento, em tão trágicas circunstâncias, de alguém que a eles tão devotadamente se dedicara.

JOÃO COUTO

ACERCA DE UMA TAPEÇARIA

POR

JORGE DE MOSER

EM 3 de Dezembro de 1947, por honroso convite do Dr. João Couto, illustre Director do Museu Nacional de Arte Antiga, tive ocasião de ler, numa das reuniões periódicas dos Conservadores dos Museus, uma improvisada comunicação acerca da identificação heráldica de uma tapeçaria existente no mesmo museu.

Este pano conhecido, até então, como havendo pertencido a D. José Mascarenhas, último Duque de Aveiro, foi adquirido pelo museu, ao Ex.^{mo} Snr. Eng. António Tovar de Lemos, em 1946, e havia sido comprado pelo vendedor, anos antes, num antiquário de Paris. Presume-se que seja de fabrico francês, mas nada de concreto se pode afirmar, nem serei eu quem discuta o problema sob este aspecto, por inteiramente alheio à especialidade. Quanto à época que se lhe assina, segunda metade do século XVII, talvez possa contribuir para circunscrever mais de perto a data da sua execução, como se verá mais adiante.

Talvez o único exemplar em que figurem armas de famílias particulares portuguesas, esta tapeçaria tem, como elementos principais de decoração, as armas dos Mascarenhas rodeadas por dezasseis braços de outras linhagens. Figurações desta natureza são assaz vulgares, tanto em tecidos, como em pintura, em escultura e, ainda, em outras artes menores. Quase sempre, representam os braços dos costados de determinada personagem. (1) Ora, admitindo que esse seja o caso que enfrentamos, somos imediatamente levados a excluir, como pessoa para quem tenha sido tecida a tapeçaria, o tristemente célebre D. José Mascarenhas, Duque de Aveiro. Em primeiro lugar, os apelidos figurados nos braços não se ajustam, por forma alguma, aos apelidos dos seus antepassados; em seguida, além de outras não menos importantes, ressaltaria, em primeira plana, a omissão das armas dos Lencastrés, o que seria inadmissível tratando-se do mais illustre dos costados de D. José Mascarenhas.

(1) D. L. Galbreath, «Manuel du Blason», Lausanne, s/d., págs. 274 a 276, onde se referem as disposições mais usuais.

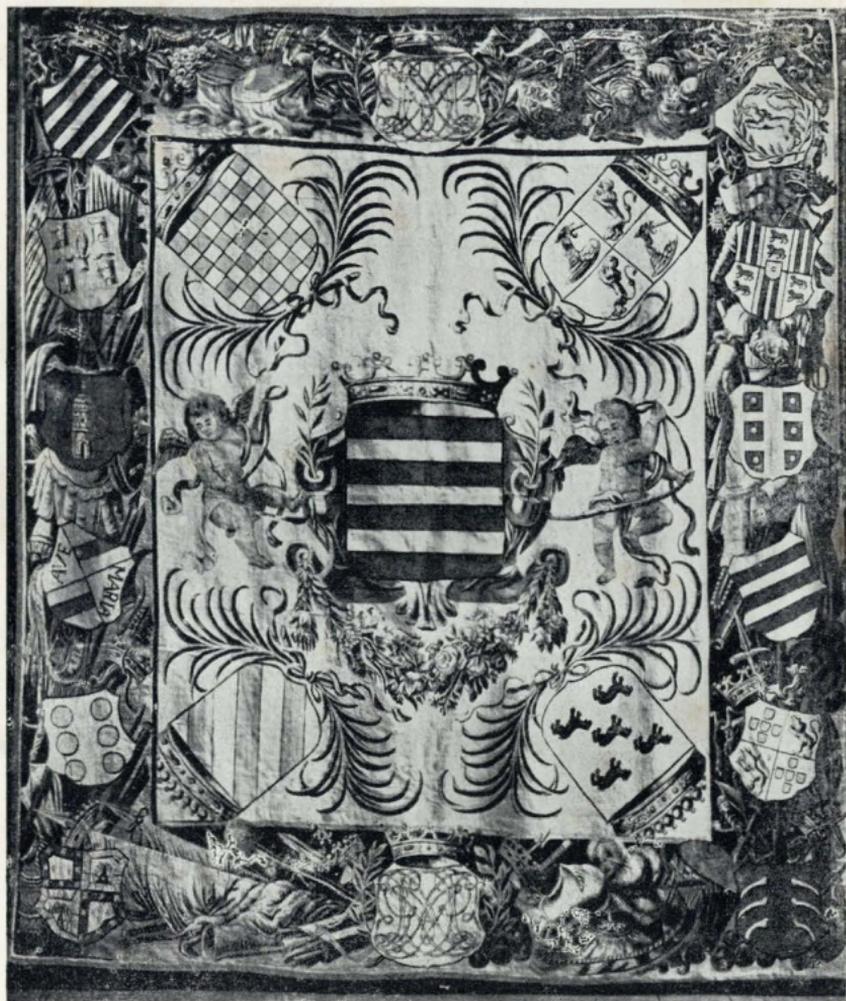
Excluída assim uma identificação que, seja-me permitida a expressão, foi levemente posta a circular, havia que encontrar a quem teria pertencido a tapeçaria, procurando entre os membros da família Mascarenhas, tão numerosa na época a que devemos atribuí-la. Digo que se deve procurar entre os membros da família Mascarenhas pois que, ocupando o seu brasão o lugar de honra, ao centro dos demais que são figurados, não se justificaria buscar entre os de outras famílias.

Socorrendo-me das árvores de costado de D. Tivisco, impressas em 1703, ou pouco antes, verifiquei que, apenas na árvore de costados de D. Fernando Mascarenhas, 2.º Marquês de Fronteira, figuram todos, mas todos os apelidos representados pelos brasões da tapeçaria.

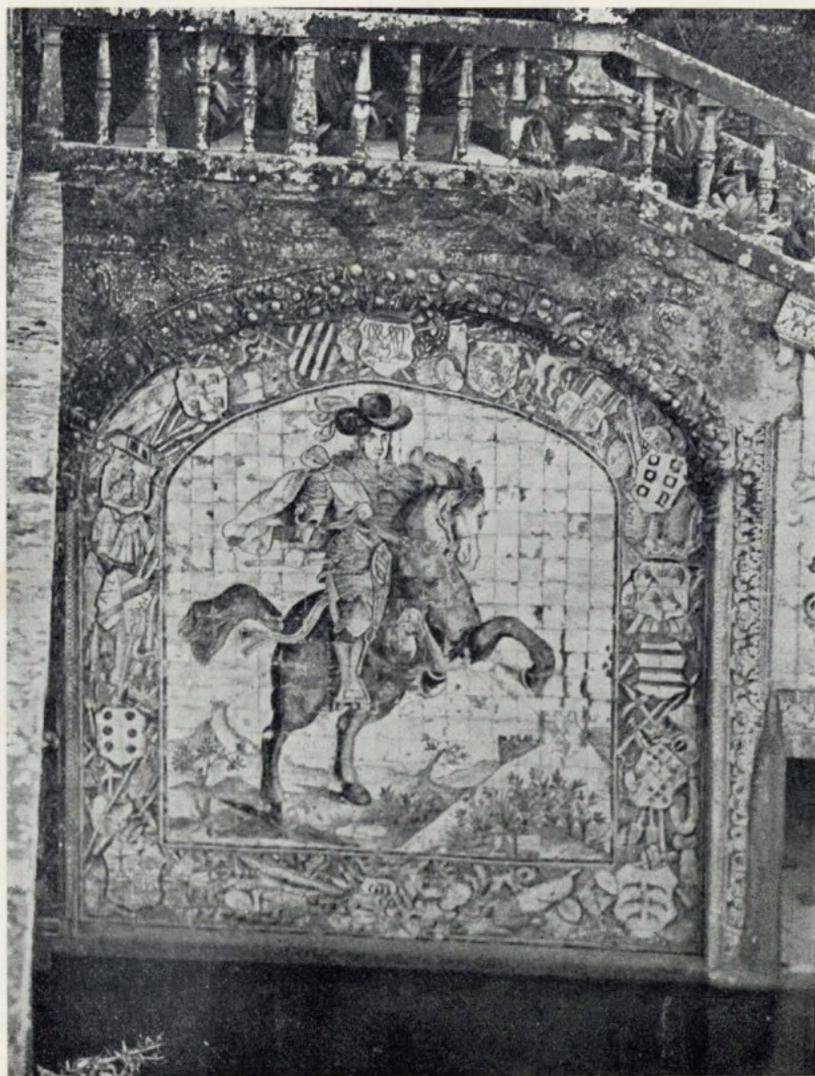
Deveria dizer, talvez, todos menos um, visto que, no pano, aparecem as armas dos Carvalhosas Palhavãs e esta família não se encontra entre os antepassados do 2.º Marquês de Fronteira, nem entre os de nenhum outro ramo de Mascarenhas. Esta conclusão tirei-a com facilidade pois, rebuscando a genealogia dos Carvalhosas Palhavãs, família que nunca foi muito numerosa, não vislumbrei qualquer ligação com os Mascarenhas. Por outro lado, sabe-se que, frequentes vezes, famílias armoriadas, ou não, usaram erradamente de armas pertencentes a outra linhagem, quer por erro inconsciente, quer por delibrada mistificação. São múltiplos os casos que conheço, alguns produzidos pela semelhança de apelidos e, que me recorde de momento, houve Carreiras que fizeram uso das armas dos Carreiros, engano que igualmente se poderia atribuir a ignorância, ou má leitura do armorial consultado. Ora, na ascendência dos Mascarenhas, Marqueses de Fronteira, houve uns Palhas, que até lhes trouxeram um importante vínculo, a quinta da Goucharia e, como o apelido Palhavã se escreveu, por vezes, em duas palavras, «Palha Vã», concluí que, as armas dos Palhavãs mostradas pela tapeçaria, estão lá figuradas em vez do emblema heráldico dos Palhas que não existia! É que, os Palhas, família antiga e conceituada, não consta que tenham tido armas próprias; apenas se sabe que, um dos seus ramos, ou por aliança, ou por origem, como certos autores querem, ainda que com menor fundamento, usou das armas dos Almeidas e, não era a estes que se ligavam os Marqueses de Fronteira. Esta identificação, feita por mera hipótese, bem sei, tornava-se em certeza absoluta pelo facto de ser a única capaz de resolver o problema por forma satisfatória. (1)

(1) Numa obra actualmente em publicação, «Pedras-de-Armas de Portugal», da autoria do Sr. Armando de Matos, a págs. 282 e 283, aparecem uns escudos de armas, existentes na capela de Nossa Senhora das Dores, na matriz dos Arcos de Val-de-Vez, que são esquartelados e em cujo 4.º quartel se podem ver as armas dos Carvalhosas Palhavãs.

Explicação para aí aparecerem não a encontro e, portanto, sou levado a pensar que, nessas



A Tapeçaria existente no Museu Nacional de Arte Antiga



O painel de azulejos da Quinta de Benfica a que se faz especial referênciã neste estudo



Vista de conjunto do lago da Quinta de Benfica, segundo uma fotografia de começos deste século



Aspecto da fachada do Palácio de Benfica, sobre os jardins, vendo-se parte do lago, segundo uma fotografia de começos deste século

Para mais, como que a confirmar a nossa interpretação, estava o facto de existir um painel de azulejos, no palácio de Benfica, residência dos Marqueses de Fronteira, no qual se reproduzem treze brasões da tapeçaria, incluindo-se neles o dos Carvalhosas Palhavãs, ou, antes, o dos «Palhas». (1) Isto não pode tomar-se como simples coincidência; é a prova de que, tanto a tapeçaria como os azulejos, se devem atribuir a um mesmo dono e, por conclusão óbvia, acrescentarei que não é de crer que o Marquês de Gouvea, mais tarde Duque de Aveiro, andasse a fazer obras em Benfica, que lhe não pertencia, nem mandasse executar tapeçarias com os brasões de outrém. (2)

Prova-se assim que a única possível personagem a quem se pode atribuir a posse primitiva da tapeçaria é D. Fernando Mascarenhas, 2.º Marquês de Froteira, nascido em 1655 e falecido em 1729 e, isto, não obstante não ter conseguido interpretar convenientemente as cifras que o pano apresenta. Abrindo parêntesis, explicarei que, em demorado exame a que procedi, apenas consegui ver, claramente, as letras «M», «A», «C» e «G», às quais se poderiam acrescentar, com uma tal ou qual boa vontade, as necessárias para escrever o apelido «Mascaregnas», usando de uma grafia afrancesada, perfeitamente admissível no caso considerado, mas com a qual nunca me foi dado deparar, seja dito a bem da verdade.

Até aqui, repeti, com ligeiras alterações, o conteúdo da minha comunicação, mas ocorre agora acrescentá-la com alguns comentários.

Identificação heráldica.

O facto da tapeçaria apresentar dezassete escudos de armas levou-me a pensar, de início, que estariam nela representados os brasões dos dezasseis trisavós de D. Fernando Mascarenhas, mais um escudo pertencente a antepassado mais remoto e incluído para equilíbrio da composição. Verifiquei, porém, que esta hipótese não dava a chave do problema, porque não eram

pedras tenha igualmente havido deturpada interpretação heráldica, talvez a mesma que na tapeçaria de que venho a ocupar-me.

Pesquisas sumárias a que procedi não me permitiram saber a que família tenha pertencido a capela, nem pude auxiliar-me das restantes armas que figuram nos escudos e são as dos: — Macedos, Britos e, eventualmente, as dos Pachecos.

(1) Nos azulejos desaparecem quatro dos brasões centrais, Mascarenhas, Sás, Ataides e Lobos, passando as armas dos Manóeis que, como as que enunciamos, se encontravam ao centro da composição, para a cercadura da direita do observador.

(2) Acresce ainda, como se verá adiante, que razões de ordem cronológica eliminariam, sem mais, o Duque de Aveiro, nascido em 1708 e executado em 1759, como tendo sido a personagem para quem foi feita a tapeçaria, sem dúvida tecida no século XVII.

representadas na tapeçaria, nem as armas dos Pereiras, nem as dos Carneiros, nem as dos Mirandas e que se viam as dos «Palhas», Mendonças, Castros, Noronhas, Silvas e Meneses, que não se contavam na linha dos terceiros avós. É verdade que, por outro lado, na linha dos trisavós, se repetiam as armas dos Câmaras e as dos Limas, isto é, dois brasões que, necessariamente, seriam substituídos para evitar duplicações e, juntando-se-lhes o tal escudo extra, exigido pela composição, teríamos três brasões a procurar fora da linha considerada, o que, no entanto, não explicaria nem a inclusão de seis armas nessas últimas condições, nem a exclusão de três que, por hipótese e de direito, lá deveriam figurar.

Assim se poderia admitir que os brasões que nos mostra a tapeçaria houvessem sido escolhidos de entre aqueles que figuravam na linha dos quartos avós de D. Fernando Mascarenhas e, provavelmente por limitação do espaço disponível, alguns tivessem sido desprezados. No entanto, o facto de se agruparem, ao centro da composição as armas das famílias que, por vias femininas, mais próximo parentesco tinham com o Marquês de Fronteira, levou-me a repelir mais esta interpretação.

Era necessário encontrar outra solução e, se bem que ela se me não apresente ideal, acabei por adoptar a de que os brasões haviam sido escolhidos, ignoro com que critério, dos atribuíveis às personagens que figuram na árvore de quartos avós do referido titular. Para assim ser, era necessário admitir que as personagens são memoradas, ora pelo brasão do seu apelido de varonia, ora pelo do apelido que usavam, sistema um tanto defeituoso, mas aceitável.

Teremos que, como poderá observar-se, ao centro do pano, sob a coroa de marquês, estão as armas dos *Mascarenhas*, dentro de uma cartela ornamental e ladeadas por dois anjos; neste caso, deverá interpretar-se que se trata das armas de D. Fernando Mascarenhas, 2.º Marquês de Fronteira (n.º 1 da árvore). Rodeando este escudo, e colocados aos cantos da composição, como disse acima, vêem-se as armas das famílias mais próximamente ligadas ao Marquês: — no canto superior esquerdo, as dos *Sás*, por sua mãe, D. Madalena de Castro (n.º 3 da árvore), filha de D. Francisco de Sá e Meneses, 2.º Conde de Penaguião; no inferior, do mesmo lado, as dos *Ataides*, por sua avó materna, D. Joana de Lima (n.º 7 da árvore), filha de João Gonçalves de Ataíde, 4.º Conde da Atouguia; no superior direito, as dos *Manoels*, por sua bisavó paterna, D. Francisca de Ataíde (n.º 9 da árvore), filha de D. Nuno Manoel; no inferior, deste mesmo lado, as dos *Lobos*, por sua avó paterna, D. Maria de Noronha (n.º 5 da árvore), filha de D. Luís Lobo da Silveira.

Na bordadura aparecem doze brasões, seis de cada lado da composição

1 — <i>D. Fernando Mascarenhas, 2.º Marquês de Fronteira</i>	2 — <i>D. João Mascarenhas, 2.º Conde da Torre e 1.º Marquês de Fronteira</i>	4 — <i>D. Fernando Mascarenhas</i>	8 — <i>D. Manuel Mascarenhas</i>	16 — <i>D. Fernando Mascarenhas</i>	32 — <i>D. Manuel Mascarenhas</i>															
			5 — <i>D. Maria de Noronha</i>	9 — <i>D. Francisca de Ataíde</i>	17 — <i>D. Filipa da Silva</i>	33 — <i>D. Leonor Palha</i>														
					6 — <i>D. Francisco de Sá e Meneses, 1.º Conde de Penaguião</i>	10 — <i>D. Luís Lobo da Silveira</i>	18 — <i>D. Nuno Manoel</i>	34 — <i>D. Gil Eanes da Costa</i>												
							7 — <i>D. Joana de Lima</i>	11 — <i>D. Joana de Lima</i>	35 — <i>D. Joana da Silva</i>	35 — <i>D. Joana da Silva</i>										
									3 — <i>D. Madalena de Castro</i>	12 — <i>João Roiz de Sá e Meneses, 1.º Conde do Penaguião</i>	19 — <i>D. Joana de Ataíde</i>	36 — <i>D. Fradique Manoel</i>								
											13 — <i>D. Isabel de Mendonça</i>	14 — <i>João Glz de Ataíde, 4.º Conde da Atouguia</i>	20 — <i>D. Rodrigo Lobo</i>	37 — <i>D. Maria de Ataíde</i>						
													15 — <i>D. Maria de Castro</i>	16 — <i>D. Maria de Noronha</i>	38 — <i>D. António de Ataíde, 1.º Conde da Castanheira</i>	38 — <i>D. António de Ataíde, 1.º Conde da Castanheira</i>				
															17 — <i>D. Sebastião de Sá e Meneses</i>	17 — <i>D. Maria de Coutinho</i>	39 — <i>D. Ana de Távora</i>	39 — <i>D. Ana de Távora</i>		
																	18 — <i>D. Luiza Henriques</i>	18 — <i>D. Diogo de Lima</i>	40 — <i>D. Luís Lobo</i>	40 — <i>D. Luís Lobo</i>
																			19 — <i>D. João de Almeida</i>	19 — <i>D. Maria de Tovar</i>
20 — <i>D. Leonor de Mendonça</i>	20 — <i>Sebastião de Sá e Meneses</i>	42 — <i>Fernão da Silveira</i>																		
		21 — <i>D. Isabel de Mendonça</i>	21 — <i>D. João de Almeida</i>	43 — <i>D. Grimaneza Mascarenhas</i>																
				22 — <i>D. Luís Glz da Câmara e Ataíde</i>	22 — <i>D. Leonor de Mendonça</i>	44 — <i>D. António de Lima</i>														
						23 — <i>D. Violante da Silva</i>	23 — <i>D. Maria de Tovar</i>	45 — <i>D. Maria Bocanegra</i>												
								24 — <i>Diogo de Miranda</i>	24 — <i>D. João de Almeida</i>	46 — <i>Martim Afonso de Sousa</i>										
										25 — <i>D. Maria de Castro</i>	25 — <i>D. Sebastião de Sá e Meneses</i>	47 — <i>D. Joana de Tovar</i>								
												26 — <i>D. António de Lima</i>	26 — <i>D. João de Almeida</i>	48 — <i>João Roiz de Sá</i>						
														27 — <i>D. Maria de Castro</i>	27 — <i>D. Leonor de Mendonça</i>	49 — <i>D. Camilla de Noronha</i>				
																28 — <i>D. António de Lima</i>	28 — <i>D. Luís Glz da Câmara e Ataíde</i>	50 — <i>D. Francisco Pereira</i>		
																		29 — <i>D. Maria de Castro</i>	29 — <i>D. Violante da Silva</i>	51 — <i>D. Joana de Távora, ou de Tovar</i>
30 — <i>D. António de Lima</i>	30 — <i>Martim Afonso de Miranda</i>																			52 — <i>D. António de Almeida</i>
		31 — <i>D. Joana de Lima</i>	31 — <i>D. Joana de Lima</i>																	53 — <i>D. Joana de Meneses</i>
				32 — <i>D. António de Lima</i>	32 — <i>D. Maria de Castro</i>															54 — <i>Simão Glz da Câmara, 1.º Conde da Calbeta</i>
						33 — <i>D. António de Lima</i>	33 — <i>D. Maria de Castro</i>													55 — <i>D. Isabel de Mendonça</i>
								34 — <i>D. António de Lima</i>	34 — <i>D. Maria de Castro</i>											56 — <i>Simão Glz da Câmara</i>
										35 — <i>D. António de Lima</i>	35 — <i>D. Maria de Castro</i>									57 — <i>D. Isabel de Ataíde</i>
												36 — <i>D. António de Lima</i>	36 — <i>D. Maria de Castro</i>							58 — <i>Francisco Carneiro de Alcáçova</i>
														37 — <i>D. António de Lima</i>	37 — <i>D. Maria de Castro</i>					59 — <i>D. Mécia da Silveira</i>
																38 — <i>D. António de Lima</i>	38 — <i>D. Maria de Castro</i>			60 — <i>Diogo de Miranda</i>
																		39 — <i>D. António de Lima</i>	39 — <i>D. Maria de Castro</i>	61 — <i>D. Violante de Castro</i>
40 — <i>D. António de Lima</i>	40 — <i>D. Maria de Castro</i>																			62 — <i>D. António de Lima</i>
		41 — <i>D. António de Lima</i>	41 — <i>D. Maria de Castro</i>																	63 — <i>D. Maria Bocanegra</i>

Costados DO SEGUNDO MARQUÊS DE FRONTEIRA, assinalando-se em itálico as personagens cujas armas se vêem na tapeçaria

central e dispostos sobre troféus militares; lendo primeiramente os da esquerda, teremos, de cima para baixo:

- 1) *Limas*, pela bisavó do lado paterno, D. Joana de Lima (n.º 11 da árvore), filha de D. Diogo de Lima.
- 2) *Carvalhosas Palhavãs*, ou antes «Palhas», pela quarta avó do lado paterno, D. Leonor Palha (n.º 33 da árvore), filha de Francisco Palha.
- 3) *Câmaras de Lobos*, pela trisavó do lado materno, D. Leonor de Mendonça (n.º 27 da árvore), filha de Simão Gonçalves da Câmara, 1.º Conde da Calhêta.
- 4) *Mendonças*, pela trisavó pela via materna, D. Isabel de Mendonça (n.º 13 da árvore), filha de D. João d'Almeida.
- 5) *Castros*, pela bisavó pela linha materna, D. Maria de Castro (n.º 15 da árvore), filha de Martim Afonso de Miranda.
- 6) *Noronhas*, pela quarta avó pela via materna, D. Camila de Noronha, (n.º 49 da árvore), filha de D. Martinho de Castelo-Branco.

Os brasões da direita pela mesma ordem são:

- 7) *Silvas*, pela trisavó pela via materna, D. Violante da Silva (n.º 29 da árvore), filha de Francisco Carneiro de Alcaçova.
- 8) *Meneses*, pela quarta avó pela via materna, D. Joana de Meneses (n.º 53 da árvore), filha de D. Henrique de Meneses.
- 9) *Almeidas*, pelo trisavó pela via materna, D. João de Almeida (n.º 26 da árvore).
- 10) *Silveiras*, pela trisavó pela via paterna, D. Maria de Noronha (n.º 21 da árvore), filha de Fernão da Silveira.
- 11) *Sousas*, pela trisavó pela linha paterna, D. Maria Coutinho (n.º 23 da árvore), filha de Martim Afonso de Sousa.
- 12) *Costas*, pela trisavó pela linha paterna, D. Filipa da Silva (n.º 17 da árvore), filha de D. Gil Eanes da Costa.

Ao terminar a enumeração heráldica, cabe advertir que, seja no desenho, seja na coloração dos emblemas, a tapeçaria nos mostra alguns erros, mas, são eles tão insignificantes para a presente tese que me não prendo com o pormenor, para evitar fastidiosos e desnecessários comentários. Farei igualmente notar que as coroas que encimam os brasões não têm mais do que valor ornamental, pelo menos algumas delas, se exceptuarmos a que está colocada sobre o brasão central.

As tapeçarias da Casa Fronteira.

Uma vez posta de pé uma hipótese que se me afigurava satisfatória, restava verificar se poderia confirmá-la por forma cabal.

Conforme é do conhecimento geral, o arquivo dos Marqueses de Fronteira é, ainda hoje, dos mais ricos que existem em Portugal e, portanto, pensando que lá pudesse encontrar qualquer elemento valioso, dirigi-me ao meu Amigo, Dr. José Cassiano Neves, que muito amiudadamente o tem consultado. O Dr. Cassiano Neves informou-me que não recordava ter lá encontrado documento relativo à tapeçaria que hoje figura no Museu Nacional de Arte Antiga, mas, com extrema amabilidade, comunicou-me alguns preciosos extractos do inventário feito por óbito da primeira Marquesa de Fronteira, D. Madalena de Castro (1), que, por certo modo, me trouxeram valiosíssima ajuda.

Em primeiro lugar, referir-me-ei aos informes que são fornecidos com respeito a tapeçarias e que, pelo seu pormenor e extensão, constituem, fora de dúvida, dos mais completos conjuntos documentais no seu género. Vou passá-los em rápida revista, se bem que os reproduza na íntegra, no apêndice documental.

Desnecessário será encarecer a importância do número e riqueza das tapeçarias que se sabe terem existido em Portugal, muito em especial nos séculos XVI a XVIII; dela nos falam as crónicas, as relações e, modernamente, Júlio de Castilho, na sua magistral evocação dos Paços da Ribeira. Porém, para o que pretendo chamar muito especial atenção é para o facto de que, seguindo o exemplo dos Reis, a nobresa e mesmo a burguesia adornavam as suas casas com as custosas colgaduras, fazendo-o com uma tal profusão que causa sincero e justificado espanto. (2)

Os Marqueses de Fronteira, como ainda hoje o comprova a peregrina beleza do palácio de São Domingos de Benfica (3), cercavam-se de um

(1) Além dos que publicamos com este estudo, temos ainda a relação das viaturas, que mais tarde será aproveitada.

(2) Por exemplo, citarei que, em 1613, Vitória da Rocha, viuva de António Mendes de Leão, possua nada menos de:

«Seis panos darmar de ffeuras ao antiquo dous delles tem corenta anas e hum vinte e quatro e houtro dezaseis e duas Garda portas huma de doze e houtra de dez e tem todas sento e duas e sam husadas avillados em Vintessete mill.»

(Biblioteca Nacional de Lisboa, Secção dos Reservados, Sumários Matrimoniais da Câmara Eclesiástica de Lisboa, Maço 1 do ano de 1621, Processo 127, António da Matta Falcão e Vitória da Rocha; Carta de Sentença de Partilhas e Instrumento de Composição.)

Pouco mais tarde, em 1622, topei com um Domingos Jorge «tapesseiro», morador em Lisboa, nas casas de D. Estevam de Faro, ao Rossio, de 20 anos de idade. Creio que exerceria a sua profissão no concerto de panos por cá existentes pois, de meu conhecimento, não os havia de fabrico nacional.

(Idem, idem, Maço 4 do ano de 1622, Processo 107, Pedro Lagosta e Maria de Moraes.)

(3) Cabe aqui observar que o palácio propriamente dito sofreu profundas alterações e acrescentamentos, no decurso do século XVIII, ao contrário dos jardins que, com ligeiras modifi-

ambiente de grande elevação artística e, como tais, não podiam deixar de ornamentar as suas residências com tapeçarias custosas, hoje totalmente desaparecidas (1). Assim, o inventário a que me reporto, menciona nada menos de 86 panos, isto sem contar com as correspondentes entre-janelas, sobre-janelas, sobre-portas, panos de alcova e de sobre-alcova, em número nem sempre determinado. Agrupam-se pela seguinte forma, indicando-se os seus respectivos valores, à data, isto é, no ano de 1673:

7 panos de Marco António	Rs. 204.000
7 » do Roubo de Helena	» 180.000
9 » de Rómulo e Remo, e suas sobre-janelas	» 1.062.000
7 » de Paisagens, e duas sobre-janelas	» 225.600 (2)
6 » de Verdura e Casas, finos	» 176.000
8 » da História de Apéles	» 168.000
9 » dos Nove da Fama	» 1.397.000 (3)
8 » de Hanibal	» 490.000 (4)
9 » da História de Alexandre, com 11 entre-janelas,, 4 panos de alcova, 1 pano pequeno de sobre-alcova, 12 sobre-janelas e 4 sobre-portas...	» 5.600.000 (5)
16 panos de Raz, vários	» 360.000 (6)
	<hr/> Rs. 9.862.600

cações, conservam a traça e ornamentação seiscentistas. Para avaliar da importância das obras levadas a efeito, compare-se o edifício de hoje em dia com a descrição que dele é dada pelo inventário da primeira Marquesa de Fronteira que publico em apêndice.

(1) É de presumir que a maior parte destes panos ornamentasse o palácio dos marqueses, às Chagas, sua habitual residência e completamente arruinado pelo terramoto de 1755, desaparecendo com ele; nem tradição familiar recorda essas tapeçarias.

(2) Julgo que se trate dos 6 panos de paisagens que os documentos indicam terem entrado para o Morgado da Casa, em 1652, na terça da primeira Condessa da Torre, D. Maria de Noronha, dando-se-lhes então o valor de Rs. 118.000. O facto de aqui aparecer mais um explicar-se-ia pela inclusão de outro pano que então figuraria sob a designação de «panos de raz velhos».

(3) Esta armação foi adquirida pelo 1.º Marquês de Fronteira ao Conde de Villa Pouca, pela quantia de Rs. 900.000, como se verifica pelos documentos que apoiam este trabalho.

(4) Faziam parte da terça da primeira Condessa da Torre; vide nota N.º (1) acima.

(5) Os panos da História de Alexandre, já pelo seu elevado custo, já por serem «razes de ouro e prata» e, ainda, pelo grande número de peças complementares que compreendiam eram, sem contradição, o núcleo mais importante que a Casa possuía.

É deveras curiosa a série de documentos que se lhes referem e só é para lastimar que não tenham chegado até nós, nem sequer os padrões feitos «em piqueno e grande», que eles mencionam.

Foram executados em 1671, pelos tapeceiros de Bruxelas, Albert Auwerx e Guilliam van Leefdael, por encomenda do 1.º Marquês de Fronteira, sendo intermediário um Jerónimo Nunes da Costa, de Amsterdam que, por certo, seria cristão-novo de origem portuguesa.

(6) Creio não fantasiar supondo que estes 16 panos compreenderiam os seguintes:

7 panos de David, que o inventário declara em muito uso e maltratados, necessitando de muito concerto.

7 panos de Abrahão, que pertenciam à terça da primeira Condessa da Torre e foram vinculados em 1652.

3 panos de raz velhos, da mesma proveniência dos anteriores e igualmente vinculados.

17 panos, em total, devendo explicar-se a falta de um pelas razões expostas na nota n.º 3 da página anterior.

Tanto pelo seu elevado número, como pelo valor que lhes é atribuído, devia tratar-se de um conjunto notável, ao qual se juntam ainda numerosas alcatifas que o inventário menciona. Mas, uma vez desaparecidos todos estes panos, ou saídos da posse da família sem deixar vestígio da transmissão, os documentos que lhes respeitam passam a ter, quase exclusivamente, um mero valor de curiosidade e portanto, só se reproduzem a título de simples subsídio histórico.

O painel de azulejos da Quinta de Benfica.

Outro tanto não direi acerca da descrição da quinta dos Loureiros, assim era designada, em 1673, a quinta e palácio dos Marqueses de Fronteira, junto ao convento de São Domingos de Benfica. Valorizam-na vários factores e, em primeiro lugar, o facto de ser a mais antiga de todas as descrições que se conhecem, depois de quase concluídas as obras de embelezamento. O Dr. José Cassiano Neves, no seu trabalho, «Jardins e palácio dos marqueses de Fronteira», não a menciona, pois só mais tarde ela veio ao seu conhecimento e, assim, dá como mais antiga descrição a de Alexis Collotes Jantillet, datada de 1678. Recuam-se agora mais cinco anos e averigua-se que a propriedade foi comprada pelo 1.º Marquês, a quem se deve toda a sua construção. Por outro lado, as minúcias a que desce a enumeração das obras de arte existentes na quinta, permite circunscrever mais de perto, a data da sua execução, o que se torna especialmente importante no que toca aos preciosos azulejos das salas, varandas e jardins. Que a sua publicação possa servir aos que pretendem aprofundar o assunto seria meu grande desejo.

E, chegando ao fim destas notas, vou fechá-las com as conclusões de ordem cronológica que prometi fazer acerca da tapeçaria.

Conclusões finais.

Ao descrever o lago grande dos jardins, os inventariantes da quinta de Benfica dizem, explicitamente, que este tem em redor 14 arcos azulejados, com os seus lares e simalhas de embrechado e cifras e, no meio, figuras de corpo, a cavalo, com os títulos dos Mascarenhas. Não são de admitir quaisquer dúvidas, trata-se dos famosos painéis que ainda se podem lá ver e, um destes, o lateral da direita do observador, que reproduz em separado, reveste-se para mim de muito especial interesse.

Este painel representa um cavaleiro, sensivelmente idêntico aos dos 13 restantes, mas, para o observador atento, nota-se-lhe uma particularidade que o diferencia iconograficamente, isto é, ao passo que os outros painéis nos

mostram homens feitos, de farta bigodeira, este apresenta-nos um adolescente, completamente glabro, o que, como procurarei demonstrar, é pormenor intencional. Seguindo as indicações do inventário e conjugando-as com considerações da minha lavra, posso dar a interpretação destes painéis.

Em primeiro lugar, assentarei em que considero fora de dúvida possível que os painéis pretendem, resta saber com que grau de fidelidade, representar os títulos dos vários ramos dos Mascarenhas, isto porque tal se não afirmaria, em 1673, quando pouco tempo havia da sua colocação e estava em vida o 1.º Marquês de Fronteira, que os mandara executar.

O painel lateral da esquerda representa o dono da casa, o já referido Marquês, cercado por medalhões dos seus parentes titulares (1) e, os 12 painéis da parede do fundo, quanto a mim, representariam os mais distintos membros da família; a fechar a série, o painel lateral da direita representaria D. Fernando Mascarenhas, 3.º Conde da Torre e, mais tarde, 2.º Marquês de Fronteira, filho primogénito do dono da casa e nascido em 1655. Admitindo que os painéis tenham sido executados por 1671, e já se verá porque se alvitra esta data, teremos que representaria um jovem de 16 anos, idade a que muito bem quadraria o pormenor das faces glabras. A reforçar esta identificação, a cercadura do painel apresenta-nos as iniciais «F» e «M», repetidas para equilíbrio da cifra, e expõe treze escudos de armas que, já o explicamos, pertencem aos costados paternos e maternos do 2.º Marquês. Parece-me um conjunto de circunstâncias demasiado significativo e, apoiando-me nelas, tenho por certo que o painel representa, ou quer representar D. Fernando Mascarenhas. (2)

Prosseguindo, há a dizer que é flagrante a identidade de desenho entre a cercadura da tapeçaria que nos ocupa e a do painel que acabamos de considerar. Se bem que o desenho da cercadura do pano seja muito superior, logo à primeira vista se reconhecem os múltiplos pontos de contacto que existem com os azulejos e levam à certeza de terem estes sido desenhados à vista daquela; troféus, coroas, brasões, forma exterior dos escudos, tudo é igual. E, pormenor decisivo, que em absoluto confirma a asserção, repare-se que o brasão dos Limas, quatro palas de vermelho em campo de ouro, figurado no canto superior esquerdo da bordadura da tapeçaria, com a ponta

(1) Verifique-se que o inventário dos quadros, que se publica, menciona: «dois Retratos da Caza hum com o Marques a Cauallo...», de que é natural se tenha inspirado o pintor dos azulejos. Não se conhece onde exista este retrato, pelo que se supõe ter-se perdido a quando do Terramoto de 1755.

(2) Deixo aqui a minha inteira concordância com o Dr. José Cassiano Neves, quanto à interpretação iconográfica apresentada na sua tão interessante monografia do palácio de Benfica. Como o autor citado, penso que se não pode aceitar que um português como o foi o 1.º Marquês de Fronteira, quizesse glorificar, à mistura com os grandes vultos militares portugueses, os melhores generais espanhóis, isto, para mais, em plena guerra com os nossos vizinhos.

do escudo inclinada à sinistra, por evidente ignorância da ciência heráldica por parte do pintor do azulejo, aparece no painel em posição diversa, com o eixo vertical, mas com as palas na mesma posição que ocupavam na tapeçaria e, consequentemente, transformadas em barras.

De tudo isto infiro que, já existindo o painel de azulejos em 1673 e sendo ele tão profundamente inspirado pela tapeçaria, esta poderia, com tal ou qual probabilidade de acerto, ser uma das muitas peças que compunham a certamente notável série da História de Alexandre, executada em 1671. Circunscrever-se-ia, assim, com muita aproximação, a data de factura dos azulejos.

No que respeita à tapeçaria, creio que nada repugne attribuí-la aos mestres Auwerx e Leefdael, tanto mais que as tapeçarias fornecidas por eles foram, que se saiba, as únicas encomendadas pelos Fronteiras, no estrangeiro, próximo e antes de 1673; ressaltarei, contudo, que o facto dos panos principais serem tecidos com ouro e prata não deverá implicar a necessidade de serem de igual riqueza todos os demais panos acessórios. Tratar-se-ia de um reposteiro, de um pano de alcova, de um pano de sobre-alcova? Devo confessar que me inclino mais para este último pois que, achando-se apontados ao centro os quatro escudos que rodeiam as armas dos Mascarenhas, parece, direi mesmo ser quase certo que o pano se destinava a ser olhado de baixo para cima, tal como aconteceria se estivesse colocado a servir de céu de uma alcova; repare-se ainda que as suas dimensões não obstaríam a semelhante utilização.

Seja como for, estabelecido indubitavelmente que o pano é anterior a 1673, quando o 2.º Marquês de Fronteira forçosamente contaria menos de 18 anos, idade em que não mandaria tecer razes; que os brasões que nele figuram só a ele poderiam caber pois, se houvessem querido representar-se as armas dos pais se lhes não daria essa arrumação, terá de se admitir que o pano foi mandado executar pelo 1.º Marquês, mas destinado ao filho; talvez um presente de casamento, visto ele ter casado por esta altura.

Disse quanto julguei saber, outros acrescentem o que ignoro!

Monte Estoril, 17 de Janeiro de 1949.

DOCUMENTOS

Os documentos que se seguem são copiados de um códice existente no arquivo da Casa dos Marqueses de Fronteira, em Benfica, que se intitula: —

«N.º 1. Maç = 8.º / Inventarios / Inuentario e Partilhas que se fi / zerão por Morte e falecim^{to} da s^{ra} / Donna Madaglena de Castro Mar / queza de frontr.^a e se fizerão e Con / tenuou Com o s^r Dom João Mas / carenhas Marquez de frontr.^a V.º / que da dita s^{ra} ficou, fallecida em 10 de Set- / tembro de 1673.»

e, como já deixei dito, foram-me facultados pelo Dr. José Cassiano Neves, extrema amabilidade que mais uma vez me cumpre agradecer.

Para maior comodidade de consulta, agruparam-se consoante o assunto de que tratam, sob as rumricas de: —

- Tapeçarias.
- Quinta de Benfica.
- Quadros.

Ocorre referir que, as partilhas que se efectuaram por óbito da Marquesa de Fronteira, D. Madalena de Castro, casada com o primeiro Marquês do mesmo título, D. João Mascarenhas, se iniciaram pelo Auto feito aos 2 de Novembro de 1673, pelo Licenciado Bertolameu Brezane Perestrello, Juiz das Propriedades servindo de Juiz dos Orfãos na cidade de Lisboa. Levaram alguns anos a ultimar-se e, finalmente, foram julgadas as partilhas por boas, segundo sentença do Dr. Manuel Freire de Matos, do Desembargo de Sua Alteza, dada em Lisboa, aos 6 de Outubro de 1679.

A data do Auto inicial, D. João Mascarenhas, Marquês de Fronteira, Gentilhomem da Câmara de Sua Alteza e Vedor da Fazenda, dos Seus Conselhos de Estado e Guerra, viuvo inventariante, declarou ter os seguintes filhos, havidos do seu legítimo matrimónio com a falecida: —

- Dom Fernando Mascarenhas, Conde da Torres, já casado, de 18 anos de idade.
- Dom Francisco Mascarenhas, de 10 anos de idade.
- Dona Izabel, de 5 anos de idade.
- Dona Francisca, de 10 meses de idade.

TAPEÇARIAS

fólio 6o.

Pagam^{to} de Dom fernando / Mascarenhas, 3.º Conde da Torre, / e depois 2.º Marquez de Front.^{ra} /

fólio 60 verso.

... por duzentos e qua / tro mil R\$ que hauera pellos / panos da istoria de Marco Anto / nio de sinco hanas de queda tem / cento e setenta Couados que sam / por todos sete aualiado a mil / e duzentos R\$ Couado monta a di / ta Contia por duzentos e sinco / enta mil R\$ que hauera por / huã Alcatifa de adias de noue / varas aualiada na dita / Contia por oitenta mil R\$ que / hauera por outra alcatifa de / sinco Varas uista e aualia / das na dita Contia por duzentos / e sincoenta mil R\$ que auera / por outra Alcatifa de noue varas / de comprido aualiada na / dita Contia por oitenta mil / R\$ que hauera por outra Al / catifa de sinco varas de comprido //

fólio 61.

de Comprido de adias aualiada na / dita Contia por Cento he oitenta / mil R\$ que hauera por sete pa / nos de Ras do Robo de Ilena tem / de queda quatro hanas que fazem / cento e vinte hanas uistos he aua / liados a mil e quinhentos r\$ Anna / Montão a dita Contia ...

fólio 62.

Pagam.^{to} de Dom fran^{co} Mas / carenhas Conde de Cocolim / ... por hum Conto sesenta / e dois mil R\$ que hauera por / noue panos de Remolo e Ro / molo con suas sobrejanelas //

fólio 62 verso.

sobrejanelas tem de queda seis / hanas e todas trezentas e sincoenta / anas aualiado cada hana ha / tres mil R\$ monta a dita Contia / por duzentos e vinte sinco mil / e seis centos R\$ que hauera por / sete panos pãos Agens de sinco / hanas de queda e duas sobreja / nellas fazem Anas sento e oiten / ta e oito aualiado Ana a mil / e duzentos R\$ monta a dita / Contia por cento e setenta / e seis mil R\$ que hauera por hu / ma Armacão de uerdura e casas / finas de quatro hanas de queda tem en Roda trinta hum Coua / dos aualiada a mil e quinhe / tos R\$ cada hana que são sento / e uinte quatro hanas montão / a dita Contia ...

fólio 63.

... por trezentos sincoen / ta mil R\$ que hauera por hu / ma alcatifa de onze uaras aua / liada na dita Contia ... por trezentos e sesenta / mil R\$ que hauera por outra / alcatifa da mesma sorte de / onze varas e meja de compri / do aualiada na dita contia / ...

fólio 66.

Pagam.^{to} que se tas ao Mar / ques de frontr.^a Veuuo /

fólio 86 verso.

... por trezentos e sesenta mil / R\$ que hauera por dezaseis panos / de Ras varios que tem trezentas / anãs quatro de queda aualiada / Anã hum a por outra a mil du / zentos R\$ monta a dita contia / por cento he oitenta mil R\$ //

fólio 87.

digo Por cento e sesenta e oito / mil R\$ que hauera por oito / panos de quatro hanas de que / da instoria de apelix que tem / todos sento e quarenta anas / aualiada A Ana a mil he / duzentos R\$ monta a dita / Contia por hum Conto trezen / tos nouenta e sete mil R\$ / que hauera poi noue panos / da fama que tem Anas duzen / tas setenta e sinco e de queda / sinco hanas duas sobreportas / da mesma sorte aualiados / as sobreportas en doze mil / R\$ e a Ana A sinco mil R\$ / monta a dita Contia / por quatro centos e nouden / ta mil R\$ que hamera pe / los panos de anabel que são / oito de sinco hanas de queda tem / Anas duzentas e quarenta / e sinco aualiado Ana ha / dois mil R\$ monta a dita / Contia por sinco Contos / e seis centos mil R\$ por / tantos que declarou e ho / marques inuentariante / per huma adecão do jnuen / tario que mandara uir / do norte por ordem de //

fólio 87 verso.

de Antonio Correa Brabo e francis / co lopes franco huma Armação / de Ras de oiro e prata estoria de / alexandre que com o seguro Custou / e cambios a dita Contia ...

fólio 89 verso.

... por sesenta mil / R\$ que hauera por duas Alcatifas / pequenas de fundos de oiro e aualia / das na dita Contia por duzentos he / sesenta mil R\$ que hauera por / huma Alcatifa de ueludo e hum / pano de bufete aualiado tudo / na dita contia...

fólio 124.

Diz o Marquez de fronteira que para bem de contas do inventario / que fas com seus filhos menores lhe he nesario Reduzir o pa / pel encluzo, em lingoa portugeza asim na escrita por letra delle / em castelhano como tambem das comtas de Arismetica dos ua / lores de dinheiro, na forma que se pratica nos estados de olanda / e esta conta e tradução he em Reção de huã Armação de panos de / Ras que mandou vir de olanda Portanto, / P a VM. intreponha Sua autoridade Mandando, ao / coretor dos cambios desta Cidade Hieronimo pardo, / de castelho faca a conta pello que constar de dito papel / Redezundo, o Vaalor e custos da dita Armação de pa / nos de Ras na moeda deste Rn.^o na forma e estilo q̄ / se oserua em semelhantes negoçios E R M / Como pede Lx.^a de q̄ passará certidão / jurada Lx.^a 7 de feu.^{to} / de 1675 / (rubricado) ...

Hjeronimo Pardo Cidadão, e Corretor dos Cambios Reays desta Cidade de Lx.^a Certefi / co, que de meu liuro consta, como no mes de Mayo, de Anno de seis centos / e setenta, e hum foj o Cambio p.^a olanda a secenta grossos por cruzado, e asim / mais que quando se fas Cambio, e se paixão letras pera Amberes se regulla / pello preço do Cambio de olanda

com a melhoria de meyo grosso menos, por ser / o dinheiro de Amberes melhor que o de olanda quanto fas esta melhoria, com / que se neste mes ouuera Cambio pera Amberes, auia de hir a sincoenta e / noue e meyo grossos por cruzado, e assim por este preço do Cambio, des mil e qui / nhentos, e nouenta e sinco florins, e seis placas, dinheiro de Amberes, que tantos se / inportou a Tapeçaria, e gastos della, da Conta junta feita por meudo que reuy, In / porta do nosso dinheiro deste Rejno, dous Contos outto Centos quarenta e noue / mil Cento, e sincoenta e seis r^s o que passa na uerdade, e a ditto liuro me repor / to, e por me ser pedida a prezente, e ser mandada passar pello despacho asima //

fólio 124 verso.

A passej L.^a 13 de feu^o de 1675 ã

(assinado) Hjeronimo Pardo //

fólio 124-A.

— 1671 —

Custo, e despesas de 12. reposteiros que mandey fazer por conta, e ordem do / Exc.^{mo} S.^{or} Marquez de Fronteira, e embarquey para Lix.^a a entregar à ordem / de S. Ex.^a. 2. em a nao Diamante por via de Zelanda, e 7. em a nao S. Pedro / do mestre Piter Clagen Heyn. e os 3. restantes mandey para Texel a bordo de hum / dos nauios que aly estão para Lix.^a, e custarão a saber. /

Por 12. reposteiros que tem todos 216: anas a florins 13. a ana, sendo que / hauiamos feito o presso a fl. 14. e não lhe quis pagar mais de 13. pella / dilação que teue em acaballos, montão / _____	f 2808: —: —
Por custo dos padrões que fiz fazer em piqueno, e grande que ficão em meu / poder, em papel / _____	» 68: 10: —
Por carroto de Delle aquy por diferentes vezes paguey / _____	» 3: 6: —
Por 240. anas de pano crú com que se forrarão a pl. 5 a ana / _____	» 60: —: —
Por o que paguey a hum alfayate que os forrou, com a fita em que se hão de / pendurar, e ganchos de ferro que vão na caixa em a não S. Pedro / _____	» 36: 10: —
Por 3. caixas de pinho em que vão / _____	» 4: 18: —
Por empacage, cordas, e esteiras / _____	» 4: 10: —
Por direitos de saída aualuado em fl. 2000: com despacho e nouo direito / _____	» 87: 10: —
Por seguro de fl. 3000: a 4 por 100. / _____	» 120: —: —
	f 3.193: 4: —
Abato por hagio da moeda de caixa a banco a 4 ½ por c. ^{to} / _____	» 137: 10: —
	f 3055: 14: —

Monta esta encomenda em dinheiro de banco fl. 3055: 14:— / que regulados a grosos 56. por cruzado fazem M. 2182 $\frac{2}{3}$ de q̄ / sacco L.^a ao Exc.^{mo} S.^{or} Marquez de fronteira a 15. dias vista / pagar a João Pereira do Lago valor de Francisco, e Manoel / Dias Jorge. Amsterdam 20. de Abril 1671. /

(assinado) Jmo Nunes da Costa //

fólio 124-A verso.

Nos abaixo asinados certificamos q̄ o sinal da conta atras he de / Hjeronimo nunes da Costa morador em Amsterdam nella Con / teudo o que certificamos por ter visto muitos sinais seos / e por verdade se fes esta q̄ asinamos Lx.^a 6 de Março de / 1675 ã /

(assinado) Hjeronimo Pardo
 (—»—) Domingos Maciel
 (—»—) tomás ... dandrade
 (—»—) Abraham Van Eschwiler //

fólio 125.

Relacion de la Tapiceria, que và en dos pacas marcadas en margen. / a sauer. /

T 41. paños, menos uno, para la Alcoua, que se queda haciendo, de 6 $\frac{1}{2}$ ã / de MF circunferencia, y 4. ã de cayda, el qual và comprehendido en / esta memoria, n.º 1:2. y dhos 41. paños, tienen 762 $\frac{1}{2}$ ã, como sigue. /

Paños

1. de 8 $\frac{3}{4}$
 1. de 12 $\frac{1}{2}$
 1. de 12 $\frac{1}{4}$
 1. de 13—
 1. de 9 $\frac{1}{2}$
 1. de 7 $\frac{1}{4}$
 1. de 8 $\frac{1}{4}$
 1. de 7 $\frac{3}{4}$
 1. de 8 $\frac{1}{2}$

9 87 $\frac{1}{2}$ que a 5 ã, hacen ã 438 $\frac{3}{4}$

Entreventanas

1. de	2 1/2
1. de	3—
1. de	2
1. de	3 1/4
1. de	3 1/4
1. de	3 1/4
1. de	2—
1. de	1 3/4

11	28 1/2 que a 5 ã, hacen	ã 142 1/2
		ã 581 1/4

fólio 125 verso.

Lataris	ã 581 1/4
---------------	-----------

4 paños de Alcoua, con el que se queda haciendo

	ã
1	de 5 1/2
1	de 3 1/4
1	de 3 1/4
1	q̄ falta de 6 1/4

4	18 1/2 ã que a 4 ã, hacen	ã 74
---	---------------------------------	------

1 paño pequeño de sobre Alcoua, el qual viene à / montar 4 1/2 ã q̄ a 2 3/8 ã, hacen	ã 10 11/16
--------------------------------------------------------------------------------------------	------------

6 sobreventanas

	ã
1	de 3
1	de 3
1	de 3
1	de 2 3/4
1	de 2 1/4
1	de 2 1/2

6	16 3/4 ã q̄ a 2 1/2 ã, hacen	ã 41 7/8
---	------------------------------------	----------

4 Sobrepuertas

- 1. de 2 1/2
- 1. de 2 —
- 1. de 2
- 1. de 1 3/4

4. 8 1/4 ã q̄ a 3 1/4 ã hacen ã 26¹³/₁₆

3 Sobreventanas

- 1 de 2 1/2
- 1 de 2 1/2
- 1 de 2 1/2

3 7 1/2 ã q̄ a 2 1/8 ã, hacen ã 15¹⁵/₁₆
 ã 750 1/2

fólio 126.

Latari ã 750 1/2

3 Sobreventanas

- 1 de 2 1/8
- 1 de 2 1/8
- 1 de 2 1/8

3 6 3/8 ã q̄ a 1 7/8 hacen ã 12 —
 ã 762 1/2

Estas 762 1/2 ã de Tapiceria, a razon / de treze florines y médio, el
 ana mon / tan fl. 10293 : 15
 Por el afforro de dicha Tapiceria 762 ã, con / cocerlas, y sus chinchas
 à 7 p̄. el ã fl. 267 : 1
 Por el canauasso eu que và fl. 7 : 4
 Por las dos Caxas de madera fl. 6 : —
 Por lienzo, ò, harpillera para afforrar las caxas fl. 8 : —
 Por cuerdas fl. 1 : 10
 Por el trauajo de los empaquetadores fl. 7 : —
 Por el flete de la barca Hasta Amberes fl. 4 : 16

fl. 10595 : 6

Monta la dicha Tapiceria y gastos diez / mil quinientos nouenta y cinco florines y seis placas, que nos abaxo / firmados Maestros Tapiceros, residentes en esta Corte de Brusselas, hemos / hecho de orden del S.^o Almirante D. Antonio de Acuña y Andrada, para el Ex.^{mo} S.^o Marques de Frontera, residente en Lisboa sobre la qual / suma, hemos reciuido a quenta 3000 cruzados en dos diferentes letras de cambio / la qual Tapiceria dicho S.^o Almirante, dirigió à Gilis Meulenberg, / mercader de Amberes, para auiarla, à Jacob van Hoorn, de Flessingue, / para encaminarla à dicho S.^o Marques, hauiendonos dado dicho S.^o Almirante = / te, una orden, de Assignacion, para dicho Meulenberg para la satisfaccion / del resto de dicha Tapiceria. Brusselas. 9. de Maio. 1671. firmado: Albert Auwerx / Guiliam Van leefdael. //

fólio 127.

os panos da Estoria de Marco Antonio de sinco anas de queda tem sento e setenta Couados q̄ são por todos sette aualiados a trez Cruzados cada ana — 204000

os panos de anibal são oito de sinco anas de queda tem de anas Duzentas e Corenta e sinco aualiados a dois mil R\$ ————— 490 U

os panos de Dauid de sinco anas / de queda q̄ são sette / tem por todos Duzentas vinte duas annas q̄ estão em m^{to} / uzo e mal tratados q̄ hão mister m^{to} concerto / e no estado em que estão ual a ana quatro Cruzados cada anna — 355200

outra armação de verdura e casas finos de quatro anas de queda tem en Roda trinta e hũ couados fas soma de sento e vinte quatro anas a Rezão de mil e quinhentos R\$ a ana são por todos estes finos seis ————— 186 U

1200	2000	1600	16
170	245	222	
0000	10000	3200	
8400	8000	3200	
1200	4000	3200	
204000	490000	355200	

fólio 127 verso.

Panos de Ras / p.^a o inventario //

fólio 134 verso.

Escritura de entrega que fez para o Morgado / a Senhora Condessa da Torre D. Maria de / Noronha da terça dos seus bens e da / meia terça dos de seu defunto marido. / Em Lisboa, junto ao Chafariz del Rei, nos / aposentos em que vive a Condessa D. Maria / de Noronha, aos 31. 12. 1652 /

... Item Outo panos de / Raz da Historia de Anibal quinhentos e sete mil e quinhem / tos r̄= Item Seis panos de pauzage em cento e dezouto mil r̄= / Item Sete panos de Abrahão em cento e setenta e quatro mil r̄= / Item Onze reposteiros em trinta mil r̄= / Item tres panos de Raz / velhos e as sobrejanellas de todos em des mil r̄= Item Duas Alcatifas de estrado do Agrã em outenta mil r̄= Item Huã / alcatifa destrado Dodiãs uzada em trinta mil r̄ Item qua / tro tapetes em Vinte mil r̄= Item Duas alcatifas piquenas //

fólio 135.

em noue mil r̄= ... Item Huã alcatifa de Veludo e hum Cobertorinho da India / e hū pano de bofete de Veludo e tella em trinta e hum mil r̄= ... Item Huã alcatifa grossa em seis mil r̄= ...

fólio 149.

Paguei pella armação de Ras dos noue da Fama que / se comprou por ordem do s^r Marq^s de Fronteira p.^a seu seru.^{co} / ao Conde de Villa pouca noue centos mil r̄

900 U —

Paguey a Francisco lopes franco, e a Antonio Correa brauo / por letras que passou o Embaix^{or} Dom Francisco de Mello / o Valor da armação de Ras com ouro, e prata historia / de Alexandre q̄ mandou fazer no Norte p.^a o s^r / Marques de Fronteira tres contos sessenta e seis mil / e quatro centos r̄

3.066 U 400

Paguey pellos seguros desta armação ao ajudante digo / Sargento maior Manoel de Abreu do Couto cento e deza / seis mil e cem r̄

116 U 100

3.182 U 500

declaro que dis o emmendado tres contos. Lix^a 27 de / Abril de 1675.

(assinado) Belchior Rebello

fólio 96 verso.

... por quatro Centos he / sesenta e dois mil R̄ que hauera / por huma Armação de Veludo fun / dos de oiro da India que tem sinco panos / e de queda sinco Couados e huma Co/ arta e tem duzentos e trinta e hum / Couados uisto he aualiado cada / Couado a dois mil R̄ soma a dita //

fólio 97.

A Dita Contia...

fólio 97 verso.

... por sento e sinco / enta mil R\$ que hauera per hum / docel de ueludo laurado fundo / de oiro que serue na Caza doirada //

fólio 98.

Doirada Con franjas de oiro pa / lha irmã da Armação de secla / Com pano de bufete uista he sua / liada na dita Contia ...

QUINTA DE BENFICA

fólio 66.

Pagam^{to} que se fas ao Mar / ques de frontr.^a Veuvo //

fólio 92.

... por / vinte seis Contos de Reis que ha / vera per huma quinta que cha / mão dos loureiros que esta junto / ao Conuento de São Domingos de / bemfica que he quinta nobre Com / seu patejo de Recebimento e no / mesmo patejo a mão direita tem / estrebaria com quatro cazinhas //

fólio 92 verso.

Cazinhas pequenas e a frontaria / do patejo a mão direita digo do / patejo tem na frontaria colunas / de pedra debaixo da baranda tem / duas Cazas com duas janellas cada / huma e no mejo della huma fon / te de Agoa com sua Carranqua e a porta principal que uay pera / sima tem duas escadas de pedra / ria e cada huma por sua parte / e debaixo hum Arco com sua fonte / de duas serpentes de pedraria e Ca / rranqua e pia e ensima das duas / escadas ha pilares e bancada / de pedra com suas bolas e remates / de pedra vermelha e tudo he ha / zulejado e fas outra baranda / mais adiante que vem a ser / vir de sala e na entrada ha sin / co portas huma delas que fica / a mão direita também huma Caza que serue de Ante Camara / de Azulejo athe o mejo da parede / com azulejo de figuras e tem Mais / huma Caza que tem huma Al / coba com o mesmo Azulejo — / — por sima de brutesco com tres jane / las que ficão sobre o patejo Com / portais de pedraria de jaspe / negro e azulejos e huma Caza / de Retrete e hum Corredor que tem / seruentia pera a Cozinha e huma //

fólio 93.

Huma baranda de pasejo descuberta / que fica sobre o Labarinto que uay / entestar na caza do oratorio e toda / azulejada em Arcos e nichos com / noue feguras de jaspe de

noue / palmos de comprido e por sima / delas huns nichos ouuados Con on / ze mejos
 Corpos de estuque Rode / ados de laurelles e os nichos enbrecha / dos em partes e as
 figuras todas lan / cão Agoa Com Canos de dezaugaur / todos pello mejo da patejo Con
 suas / pias de concha de pedraria de Corte / gasa mais as lagens sobre que estão / as
 figuras lauradas e bornidas Con / fasse de Cortegasa e no fim da mesma / baranda Antes
 da porta do oratorio / esta huma baranda Cuberta de azo / lejada athe o mejo de Azu-
 lejo / de figuras e do mejo pera sima todo / embrexado Com huma fonte de / baixo de
 hum Arco em Comrespon / dencia e no frontespicio quatro / Colunas de jaspe e dois
 mejos Cor / pos de estuque e huma Imagem de / nosa senhora sobre a porta do ora / torio
 de Jaspe e os tres Arcos da ba / ranca (sic) de laurelles o oratorio / para perfeicoar e huma
 Caza por / detras do oratorio Com escada que / dese pera a Carranquinha e Com ou / tra
 por detras do oratorio que saje / pera o Campo e toda a baranda //

fólio 93 verso.

e toda a baranda lageada de Pedras / de Cores Coadradas destremos he / seus acentos con
 sete Arcos na grosu / ra das paredes todos azulejados / de figuras Com seus alegretes e
 fages / de pedraria e a baranda enbrexada / pella parte do Jardim do Labarinto / tem
 mais a dita quinta a Carran / quinha huma Caza de Agoa em que / ha tres fontes Com
 seus Arcos ajolexa / dos de brutesco Com dezaseis nichos / e pera sima toda embrexada
 Com o teto / de meja laranja e suas pias de pe / draria e figuras nos nichos que bo / tão
 Agoa e lageada de pedra negra / e Vermelha e branca e na frontaria / da porta ha hum
 tanque de cara / col azulejado por fora e dentro de / Azulejo branco Com duas figuras / de
 dois Meninos Pedra de Jaspe / sobre dois pexes Com assentos a Ro / da azulejados por baixo
 de bru / tesco e por sima dos assentos Com pe / draria nelles e por sima nos Rema / tes e
 no mesmo jardim huma / fonte octavada Com a fequra / de A Venus e sua pia tudo de
 jaspe / e no coarto baixo entrando na ba / randa do patejo ha des Cazas / humas majores
 que outras en / que ha huma abobada lageada / Com seus acentos de pedraria a Roda //

fólio 94.

que uaj pera a fonte de Venus e jun / to a Caza dos espelhos hum patejo / descuberto e
 todo lageado de pedra / ria de oceyras com quatro nichos / grandes azulejados the mejo / de
 brutesco e tudo o mais enbrexa / do e tres nichos pequenos enbrexa / dos e huma fonte
 com huma pia / e duas das ditas Cazas Com hu / ma Alcoba cada huma tem / mais esta
 quinta no coarto baixo / hum pesejo da baranda / lageada Com suas Colunas de pe / dra
 bornida de Cores Com tres degraos / que desem pera o jardim grande / Com huma ponte
 sobre o tanque / que tem grades de pedraria tor / neada e Com seu encosto da mes / ma
 pedra Com huma escada de / pedraria que tem sete degraos / e hum pasejo pera a parte
 esquer / da donde esta huma nugejra / e o jardim grande Com doze Co / adros de murta
 e no mejo deles / ha sinco fontes de pedraria / de extremos toda laurada Com / quatro
 figuras de meninos Con / tronbetas na boca doiradas tem / mais doze figuras de negros
 Com / as Cabezas doiradas e algus Cor / pos em partes postos em seus pa //

fólio 94 verso.

em seus padrestais grandes de pe / draria branca e laurada de des / palmos de Altura e no
 fim do / jardim a huma parte huma pa / rrejra Com quatro Colunas de pe / draria Com

seus acentos e hum / bofete de pedra uermelha grande / de treze palmos de Comprido e sete / de largo Com pes da mesma pedra / e todo o jardim pella parte esquerda / que fica pera a banda da estrada / he azulejada de brutesco he / Com acentos entremejos de pe / draria e por baixo e sima na mesma / forma e a frontaria de diante / e da banda da escada a lomgo / dos tanques azulejada do mes / mo Modo Com azulejo e pedra / ria e a parte direita do jardim / ha hum lago grande Com gra / des de pedraria redonda Com sete / figuras de jaspe grandes Con / treze Vasos de pedra estremos / branca para crauejros e tem Mais / este lago tres arcos abertos Ca / da hum Com sua caza e nichos he / quatorze arcos a face da ponte / azulejados Com seus laureis / e simalhas de enbrexado e cifras he / no mejo figuras de Corpo a Cauallo / Con os titolos dos mascarenhas //

fólio 95.

e no Arco do mejo hum Monte parnaso / Com figuras de jaspe que são noue / de quatro palmos cada huma e hum / Caualo en sima de jaspe com huma / fonte e as outras Cazas de dentro Com / sua pia e fonte Cada huma e tam / bem enbrexados dos nichos pera sima / e de cada jlharga do lago ha huma / escada de pedraria muito larga / e Com grades de pedraria redonda / encostos de huma e outra parte que / uaj pera hum pasejo e no remate / de cada escada ha huma Caza de / torre Coadrada e huma dellas Con / duas portas e duas janellas e a outra / Com quatro portas e o pasejo he to / do de grades de pedraria branca re / dondas com seus encostos Cõ huma ja / nela no mejo sobre o lago tudo / Com capitel e Remates de pedraria / e figura de Bronze Com doze figuras / grandes de jaspe sobre as grandes / e trinta e dois Vasos de pedra la / vrada destremos pera Crauejros / em que entrão os das escadas Com / uinte huma figuras de jaspe / de mejos Corpos dos Reis de portugal / metidas nos nichos das paredes Con li / treyros mais huã figura pera o tanque / dos loureiros também de jaspe e por / remates das duas torres ha duas fi / guras grandes de bronze e na ultima / Caza do pasejo que esta sobre o lago / pera o tanque dos loureiros pera //

fólio 95 verso.

pera a parte do sul ha hum pasejo / lagiado Com alegretes de pedra / ria junto ao labarinto de Aruoredo / de espinho e no mesmo paseo da / banda da parede ha sete figuras de / bronze grandes metidas en nichos / embrexados e mais pera diante jun / to ao tanque dos loureiros ha hun / s acentos de pedraria bornida Com azu / lejo de brutesco embrexado por sima / Com Remates do mesmo Com figuras / de estuque e huma escada de pedra / ria que uem pera o mesmo pasejo / e outra que dese pera o labarinto / de Aruores de espinho e no tanque / dos loureiros ha des figuras gran / des também de chumbo vazado e seis / dellas botão agoa por deferentes / partes e todas estão metidas en / seus nichos enbrexados e no mejo / do labarinto de espinho ha huma / Caza Armada en quatro Colunas / de pedra Cuberta do mesmo Aruore / do e huã fonte pequena Com seu tan / que tudo enbrexado e tem muitas / aruores de loureiros e outras que / não dão fruiro e pello mejo de toda / esta quinta uaj hum Rio en que ha suas / pontes que atrauesa os Jardins e he / murada e detras da caza do embrexado / há hum tanque que chamão o da fonte / de Venus e per detras do lago ha outro tan / que que serue pera regar as larangeiras / e huma fonte no mejo do laranja //

fólio 96.

Do laranjal de jaspe que fica de fora / do Jardim grande Com seu tamque do / mesmo jaspe e botando hũs Gol / finhos e a agoa tem mais a dita quinta / huma Vinha que leuara Cento / e sincoenta homẽs de Caua e toda / he murada a Roda e se declara / Render hum Ano por outro du / zentos mil R \bar{s} liures da despe / za não emtrando nesta Contia os jar / dins cazas fontes e Regado parte esta / quinta de huma banda com estrada / publica que uaj pera o mosteiro de / Sam Domingos de bemfica e pella / outra Con terras deste Cazal e por / outra parte com terras de Manoel / da Cunha e da outra Con terras de João / de Barreyra e humas Cazas terreas que / estão por detras do muro da quinta / a banda do Mar que são tres Cazas / em que viue o jardineiro as quais / são forras liures e izentas e huma / tera que chamão dos galegos que / leua de sameadura quinze alquej / res de trigo o que tudo declarou ho / jnuentariante ter nela gastado / assim no principal siza e escritura / e bemfeitorias the o tempo da morte / da Senhora Marqueza Como apiresse / do liuro do dito Senhor a dita Contia / ...

QUADROS

fólio 66.

Pagam^{to} que se fas ao Mar / ques de frontr^a Veuuro //

fólio 80 verso.

... por / vinte mil R \bar{s} que hamera / por hum Retrato grande del / Rej de franca a Cauallo Com / moldura doirada uisto / he aualiado na dita Con / tia...

fólio 83 verso.

... por sem mil R \bar{s} que hauera por / des Retratos dos Senhores da Casa / quatro de homem e hum de relegiozo / de Sam francisco e sinco de molher / uistos e aualiados na dita Contia / por trinta e dois mil Re \bar{s} que ha / uera por quatro pajneis Coadra / dos mais de Casas hum delles de //

fólio 84.

deles de frutas com molduras de / páo tinto uistos e aualiados na dita / contia por oitenta mil R \bar{s} que / auera por dois pajneis hum delles / de pintura de homem outro de molher / com Manteos enRoscados e encajxi / lhados em pajneis de flores con caj / xilhos de páo de perejro tinto uistos / e aualiados na dita Contia por / Cento e vinte mil R \bar{s} que hauera / por seis laminas grandes de cobre / Con cajxilhos de páo de pereyero tintos / diuersas uistos he aualiados na / dita Contia por uinte quatro mil / R \bar{s} que hauera por dois pajneis / com molduras negras uistas he / aualiados na dita Contia por / sincoenta mil R \bar{s} que hauera / por dois Retratos da Caza hum com / o Marques a Cauallo outro outro de um /

Caualeiro matando hum Leão / uisto he aualiado na dita Contia / por des mil R\$ que hauerá por / hum coadro de nosa Senhora Con / huns Anjos uisto e aualiado / na dita Contia por des mil R\$ / que hauerá por outro pajnel de / Cristo com os disipulos de emaus / uisto e aualiado na dita Contia / por doze mil R\$ que hauerá / por quatro Coadros pequenos / de flores uistos e aualiaos na di / ta contia por deoito mil R\$ //

fólio 84 verso.

que hauerá per tres Coadros Igoais de / Custo São Jeronimo e São paulo / uistos e aualiaos na dita Contia / por des mil R\$ que hauerá por hum Coadro de Judit uisto he a / ualiado na dita Contia... por oito mil R\$ que hauerá por / huma lamina da madalegna / con Cristo uisto e aualiado na dita / Contia por vinte sinco mil R\$ / que auera por huma lamina / do Corpo da goarda uista e auali / ada na dita Contia por quinze mil / R\$ que hauerá por huma lamina de flores com nosa Senhora uista / e aualiaa na dita Contia por / dezoito mil R\$ que hauerá por / seis lamina pequenas de Va / rios mejos Corpos uistos e aualiaos na dita Contia... por dezoito / mil R\$ que auera por tres la / minas de flores uistas e auali / adas na dita Contia por dois mil R\$ //

fólio 85.

mil R\$ que hauerá por hum pajnel / sinho de nosa Senhora da Conceição / uisto e aualiado na dita Contia / por doze mil R\$ que hauerá por / quatro Retratos en que entrão dois / da caza uistos e aualiaos na dita / Contia por vinte mil R\$ que / auera por huma lamina de nosa / Senhora en cobre com cajxilho de páo preto uisto e aualiado na dita / Contia por duzentos mil R\$ que / hauerá por tres laminas de pedra / que mostrão varias Couzas uistas / e aualiaas na dita Contia por / doze mil R\$ que hauerá por outra / lamina de nosa Senhora uista / e aualiaa na dita Contia por / quarenta mil R\$ que hauerá por / huma lamina de são paulo con / varios pacos a Roda encaxilha / da em preto uista / e aualiaa / na dita Contia por trinta mil / R\$ que hauerá por huma lami / na de Cristo Cursificado uista he / aualiaa na dita Contia por / quarenta mil R\$ que hauerá / por hum oratorio com portas de / nosa Senhora con Remates e Santos / nas portas uistas he aualiaas / na dita Contia //

fólio 85 verso.

... por sesenta mil R\$ que hauerá / por doze pajneis de batalhas de / Malta oito delles na sala e no coar / to de baixo quatro gomos de malte / Com estorias velhas com as molduras / douradas uistos e aualiaos na / dita Contia por des mil R\$ que / hauerá por hum Retrato da Senhora / Rainha da gram Bretanha com / molduras negras uisto he aualiado / na dita Contia por trinta mil r\$ / que hauerá por tres pajneis grandes / deitados de uarias pinturas uistos //

fólio 86.

com molduras negras uistos e aualia / dos na dita Contia por cento e uinte mil / R\$ que hauerá por quatro laminas / grandes de uarias pinturas uistas he / aualiaas na dita Contia

por sem / mil R\$ que hauera por doze pajneis / pequenos molduras negras e noue fruteiros uistos e aualiadados / na dita Contia por sento e oitenta / mil R\$ que hauera por dezoito pajneis / entre grandes e pequenos de diuersas / pinturas com molduras negras / aualiadados a des mil r\$ cada hum / montão a dita Contia por dezaseis / mil R\$ que hauera por dois paj / neis grandes ao deuino hum da en / carnacão outro do nasimento con / molduras de páo santo uistos he / aualiadados na dita Contia por vinte quatro mil R\$ que hauera / por vinte e quatro digo por quatro / pajneis pequenos de paizes com / molduras de páo hum de troja / abrazada vistos he aualiadados na / dita Contia... por des mil R\$ / que hauera por hum pajnel gran / de de huma figura morta e hum / velho chorando uisto he aualiado / na dita Contia por des mil R\$ que //

fólio 86 verso.

que hauera por outro painel do nasimento / com molduras pretas uisto he aua / liado na dita Contia por oito mil R\$ que hauera por dois Retratos / hum de homem outro de molher / com molduras dojradas uisto he / aualiado na dita Contia por sem / mil R\$ que hauera por des lami / nas grandes coadradadas de diuersas / pinturas com molduras de páo / de pereyro tintos e ondeados e Argolas / de Latão visto he aualiadados na / dita Contia por des mil R\$ que / hauera por quatro Cajxilhos de / dois palmos de páo de Perejro / tinto laurados com quatro / figuras de vulto dentro duas / dellas Con uidrasas vistos he aua / liados na dita Contia por des mil / R\$ que hauera por hum pajnel / grande de nosa Senhora e o me / nino Jesus e o bautista e Sam / Jozeph Santa izabel e hum Anjo / com coroa de flores e outra figura / mais e molduras de pinho / tinto uisto e aualiado na dita / Contia...

POST-SCRIPTUM

Já depois de terminada a composição deste artigo, tive ensejo de lhe acrescentar mais alguns dados que me parecem dignos de interesse e, na impossibilidade de os integrar no texto, tomei a iniciativa de os apresentar no final do trabalho, de preferência a desprezá-los:

Página 8 — Aleixo Collotes de Jantilhet, autor da descrição da quinta de Benfica, era Oficial de Línguas da Secretaria de Estado e natural do ducado de Lorena; já se encontrava em Lisboa, em 1669, aqui estabelecido e casado, quando lhe foi concedida dispensa das necessárias provanças, a fim de receber o hábito da Ordem de Cristo. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Habilitações da Ordem de Cristo, Maço 46, Número 56.

Aqui consigno os meus agradecimentos ao meu Amigo, Ex.^{mo} Senhor Nuno da Costa Daupias d'Alcochete, que amavelmente me facultou a informação.

Página 6 — Encontrei referência a mais dois tapisseiros: Alexandre Seruientes (que assina «Alexandro Seruientes») *tapisseiro morador a santa Anna de idade de vinte tres annos*. Testemunha no sumário matrimonial de Jaques Annequin e Catarina Negrette (Biblioteca Nacional de Lisboa, Secção dos Reservados, Sumários Matrimoniais da Câmara Eclesiástica de Lisboa, Maço 3 do ano de 1623, Processo 46).

Pedro Lagosta (que assina com o sinal «LP») *frances da nação Tapisseiro m^o a Valuerde de idade de quarenta annos.*

Testemunha no sumário matrimonial de Bartolomeu de Latta e Joana d'Almada (Idem, idem, Maço 1 do ano de 1624, Processo 180).

Acerca deste Pedro Lagosta, ou Laguste, ainda me foi dado apurar que era natural da freguesia de São Pedro, do bispado de Angers, em França, e era filho de outro Pedro Laguste e de Joana Liziesca.

Casara na freguesia do Loreto, de Lisboa, por 1618, com Joana Teixeira, que veio a falecer no Hospital Real, a 4-10-1621.

Primeiramente residiu na freguesia de Santa Justa e, mais tarde, na de São Nicolau. Em 1622, pediu dispensa da prévia publicação de banhos para casar com Maria de Moraes, de 24 anos de idade, natural da freguesia de São Cristóvão de Nogueira, no bispado de Lamego e moradora na freguesia de Santana de Lisboa, filha de Amador Lopes e de sua mulher Maria Moutinha. (Idem, idem, Maço 4 do ano de 1622, Processo 107).

ANOTHER RELIC OF QUEEN CATHERINE OF BRAGANZA

BY

CHARLES OMAN

WHEN I contributed my note on «Some silver connected with Queen Catherine of Braganza» to the 1947 volume of the BOLETIM I forgot to include a curious relic of the queen, which I had not seen for about fifteen years. This is the pastoral staff of James Smith, Bishop of Calliopolis, which is preserved amongst the treasures of the cathedral at York. It is of silver and consists of a head and of a staff which unscrews into three pieces. It has a total height of 203.5 cm. The head consists of a crook richly chased with acanthus foliage, having in its centre a statuette of the Virgin and Child. At the bottom of the crook, just above the urnshaped knop, there is on each side an oval plaque. One of these is engraved with the Portuguese royal arms on a lozengue, surmounted by a crown and surrounded by the cordelière of St. Francis which is affected by widows. The other plaque is engraved with a shield charged with the arms used by one of the branches of the numerous family of Smith (a bend with three lozenges between two unicorns' heads erased). Above are a mitre and a pastoral staff which are beneath a bishop's hat.

This pastoral staff is a reminder of the troubled years which followed the death of Charles II, when his brother James II attempted unsuccessfully to reinstate the Catholic Church in England. In 1687 Pope Innocent XI reorganised the English ecclesiastical establishment into four vicariates. James Smith who was president of the English college at Douai was nominated as one of vicars apostolic who by the king's favour were to draw each a salary of £ 1500 from the royal exchequer. On 13th May, 1688, he was consecrated Bishop of Calliopolis in Queen Catherine's chapel in Somerset House and there can be little doubt that he received his pastoral staff from her on this occasion.

It was not until August 2nd that he arrived in York and went to reside in the King's Manor which had been put at his disposal. It was generally suspected that the king was intending to nominate him to the Archbishopric of York which had been kept vacant for over two years. Bishop Smith's activities were watched with the gravest misgivings and on November 22nd

a riot ensued when it was rumoured that he was about to go to seize the cathedral. In the course of the disorders the pastoral staff was seized from the hands of the bishop by the Earl of Danby, High Steward of York, who deposited it in the cathedral where it has remained ever since. A few weeks later King James fled to France and Bishop Smith sought a less conspicuous home at Wycliffe in the north of Yorkshire. He died on 13th May, 1711, without ever as far as is known, making any attempt to recover his pastoral staff.

On more than one occasion the pastoral staff has been described as being of Portuguese workmanship. (1) I had an opportunity of examining it carefully in the summer of 1947 and could find no reason for thinking it anything but English. On the one hand it seemed to present no Portuguese feature and on the other it bore obvious resemblance to the pastoral staff of Matthew Wren, Bishop of Ely (1638-67).

The extent to which Anglican bishops used pastoral staves in the 17th century has long been a puzzle for those interested in liturgical matters. Little evidence has been produced that any bishop actually wore a mitre or carried a pastoral staff but it is certain that some bishops possessed these insignia of their office. Many chose to be represented with both on their tombs and it would almost seem that when a 17th century Anglican bishop bought his mitre and pastoral staff he was thinking of his death. References to mitres and pastoral staves carried in funeral processions are frequent about this period and it is clear that they were not always of the cheap but showy sort usual for objects intended for use on a single occasion. The account given by John Evelyn of the funeral of Bishop Monckee of Hereford in 1661 refers to a silver mitre. It is clear that the episcopal insignia of Bishop Wren, which are kept at Pembroke College, Cambridge, were by no means exceptional. In the account of the bishop's funeral in 1667 it is mentioned that the body was attended by a «Pursuivant-at-arms, carrying before it the crosier of silver with the head gilt, which was provided by the said Bishop about a twelvemonth before. (2)

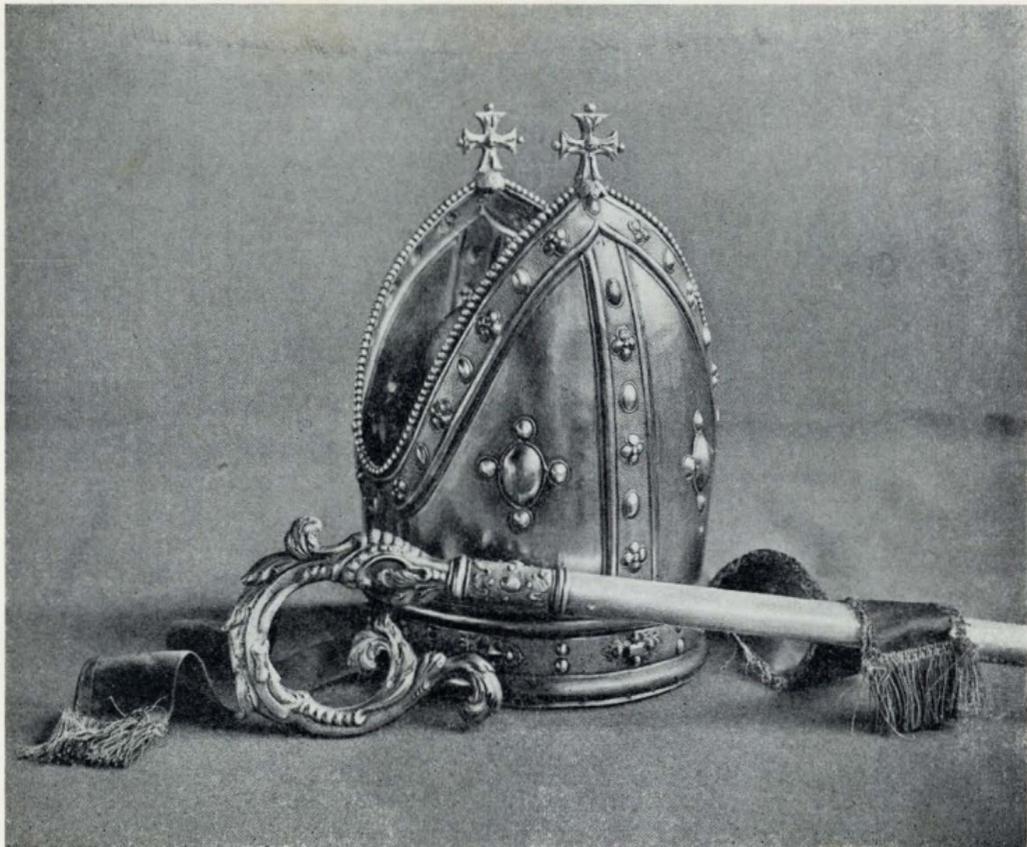
The resemblance between Bishop Smith's and Bishop Wren's pastoral staves is sufficiently close to suggest that both were made in England, though the inclusion in the former of a statuette of the Virgin and Child gives the former a Catholic character. It may be remarked that other instances could be found of resemblances between English Catholic and Anglican church plate made about this time.

(1) Dean A. P. PUREY-CUST — Walks round York Minster, 1907, pág. 28
W. W. WATTS — Victoria and Albert Museum, Catalogue of Pastoral Staves, 1924, págs. 21-22.

(2) Hierurgia Anglicana, 1902, I, pág. 230.



Pastoral Staff of Bishop James Smith



Mitre and Pastoral Staff of Bishop Matthew Wren

A MEDIEVAL PORTUGUESE SILVER DISH BELONGING TO AN ENGLISH CHURCH

BY

CHARLES OMAN

IN the Spring of 1948 an important exhibition of CHURCH PLATE FROM THE MIDLANDS was held at the City of Birmingham Museum and Art Gallery. By the courtesy of the officials of the museum I am allowed to illustrate a richly embossed silver dish, 24 cm. in diameter, which was contributed by St. Benedict's church at Wombourne, near Wolverhampton. In the centre of the dish is depicted a caravel in full sail, whilst the rim is divided by a zig-zag band into triangular panels, alternately plain and filled with lilies. The whole character of the decoration suggests a late 15th century date and an Iberian origin, but that dish is certainly Portuguese is proved by the fact that the ship is represented flying a flag bearing what is evidently intended to be that the Order of Christ.

The manner in which this relic of the golden age of the Portuguese explorers reached its present home is indicated by the inscription on the under side: — «The Gift of the Reverend Mr. Edward Smoth, Rector of St. Michael Bassishaw, London, Son of Edward Smith of Womborne in the County of Stafford, Gent. for ye use of ye Communion Table of ye Parish Church of Womborne Ano. Dom. 1701». The dish must, however, have reached England considerably earlier since it is stamped with the London hall-marks for 1606-06. Only the mark of the goldsmith is illegible.

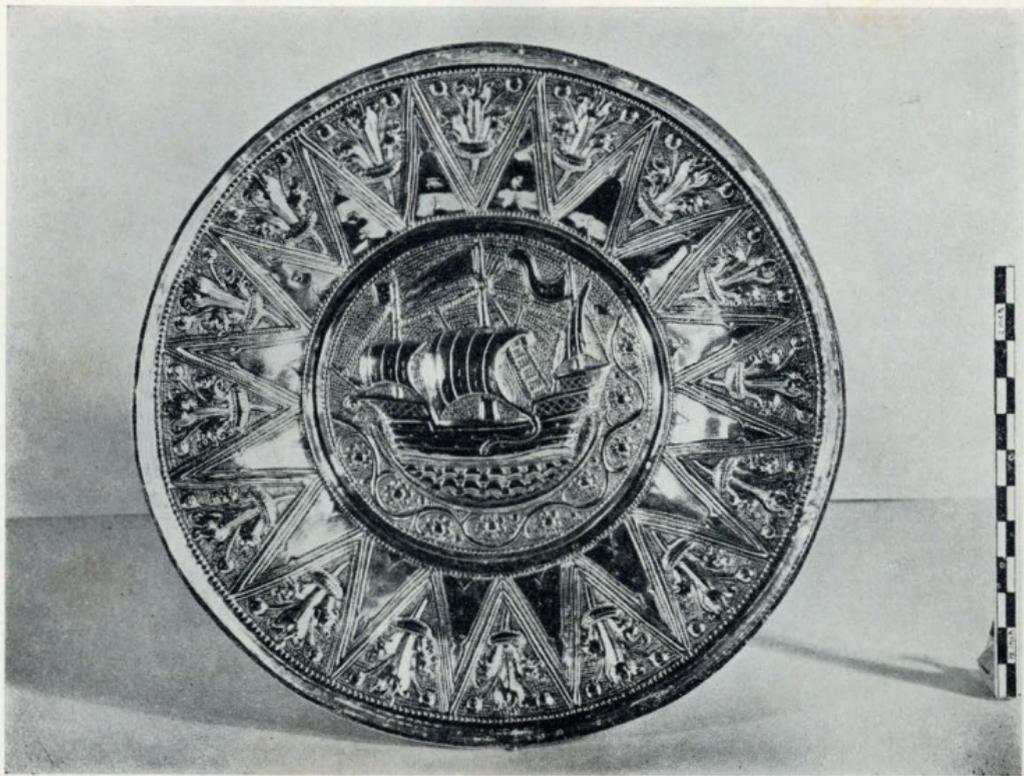
Until the regulations were revised a hundred years ago, foreign plate offered for sale in England was liable to be assayed and marked at the Goldsmiths' Hall in London in exactly the same manner as silver manufactured in England. In actual practice the officials at Goldsmiths' Hall appear to have been rather slack about marking foreign silver and I personally have never encountered another Portuguese piece which has been marked in England. However, there is considerable evidence to prove that officials of the Goldsmiths' Company were particularly zealous in marking foreign plate in reigns of Elizabeth and James I. Pieces bearing the marks of one or other of the principal towns in Flanders as well as the London

marks, have been noted from time to time and it has long been suspected that certain pieces which bear only English marks but of very German appearance, were either imported from Germany or were made in England by German craftsmen.

The Wombourn Dish is, however, exceptional in that it must have been over a hundred years old when it was marked in London, whereas all the other foreign pieces were new when they were assayed at Goldsmiths' Hall.

The Wombourn Dish is not the only piece of Portuguese plate preserved by an English church but it is the earliest and the most important. Several churches possess dishes of 17th century date, which have been used for collecting alms. Rather more important than these last, is a reliquary in the form of a ciborium bearing an inscription showing that it once belonged to the abbey of Alcobaca. It is preserved at Lambeth Palace, having been presented to an archbishop of Canterbury in the 19th century (1).

(1) Royal Academy of Arts — Exhibition of 17th century art in Europe 1938 (n.º 992).



The Wombourn Dish



FIG. 1 — *Hendrick Cornelij Vroom* — Combate Naval
(*Museu Nacional de Arte Antiga*)

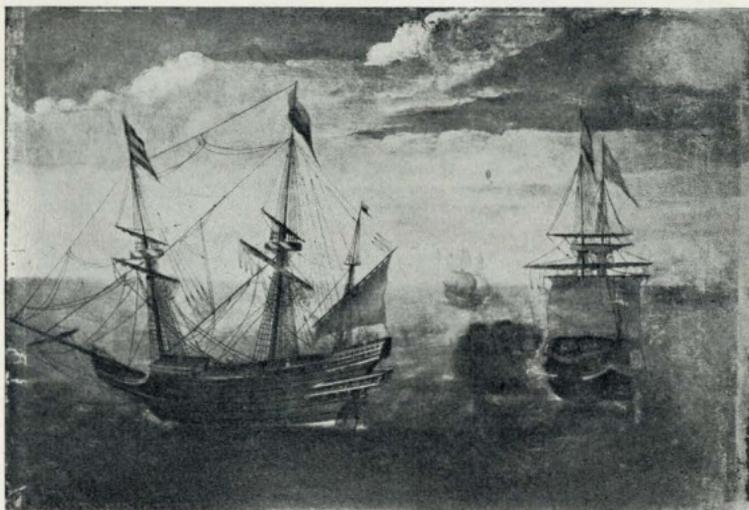


FIG. 2 — *Hendrick Cornelij Vroom* — Combate Naval
(*Colecção particular*)

HENDRICK VROOM EM PORTUGAL

POR

LUÍS REIS SANTOS

COMENTANDO certo passo publicado no «Relatório» da comissão nomeada para a reforma do ensino artístico, (1) Joaquim de Vasconcelos bordou considerações e perguntou em 1877, num capítulo do livro «Albrecht Dürer e a sua influência na Península», se os pintores Petrus Christus, Cornelius Vroom e Pedro Paulo Rubens teriam estado em Portugal. (2)

Se, relativamente à estadia do primeiro e do último destes célebres artistas flamengos há problemas por resolver, quanto a Vroom são já conhecidas pormenorizadas referências que não deixam dúvidas acerca do assunto.

Porém essas referências não foram, que me conste, publicadas em Portugal, e pelo interesse que merecem devem conhecer-se, tanto mais quanto podem conduzir a investigações importantes para a biografia do famoso pintor holandês, e o melhor conhecimento da sua obra, deveras notável no seu género de barcos e de batalhas navais.

Foi Carel van Mander quem descreveu pormenorizadamente o naufrágio de Vroom na costa portuguesa e a breve passagem do pintor holandês por terras da Estremadura.

Sandrart no seu «Abecedario» limitou-se a dizer que o Artista recebeu lições em Sevilha dum pintor alemão, e em Roma de Paulo Brill; que depois de ter estado na Itália regressou à Holanda; e mais tarde foi a Espanha onde pintou batalhas navais e paisagens. (3)

A edição de 1751 do «Abecedario» de Orlandi-Guarienti, que extrai a respectiva nota biográfica de Sandrart, também se não refere à passagem

(1) Relatório dirigido ao illustrissimo e excellentissimo Senhor Ministro e Secretario d'Estado dos Negocios do Reino pela Comissão nomeada por decreto de 10 de Novembro de 1875 para propor a reforma do ensino artistico e organização do serviço dos Museus, Monumentos historicos e Archeologia. Primeira parte, p. XXXV. Lisboa, 1876.

(2) Joaquim de Vasconcellos. *Archeologia Artistica* (Fasc. IV) *Albrecht Dürer e a sua influência na Península*, 2.ª ed., pág. 177, Coimbra, 1929

(3) Sandrart. *Abecedario Pittorico*. Fol. 274. 1675-79. Pág. 327 da ed. de 1776.

de Vroom pelo nosso país. (1) Só mais tarde respigada certamente do «Livro dos Pintores» de Van Mander, é que a notícia relativa a Vroom em Portugal foi várias vezes divulgada.

E foi assim que Sousa Viterbo, apoiado no «Dicionário» de Bryan, se referiu ao episódio do naufrágio e ao facto de um fidalgo português ter comprado a Vroom, por alto preço, o quadro que ele pintou com este assunto. (2)

Hendrick Cornelisz Vroom, filho de Cornelis Henricksen, santeiro e ceramista, nasceu em Harlem no terceiro quartel do século xvi.

Depois de ter visitado várias terras da Flandres e Rotterdam, fez uma viagem a Espanha e à Itália, a Sevilha, Livorno, Florença, Roma, onde esteve ao serviço de Fernando I, cardeal de Medicis e gran-duque da Toscana, Veneza, Milão, Genova e Turim.

Em França visitou Lião, Paris e Ruão.

Casou Hendrick Cornelisz Vroom, em Harlem, com Joosje Cornelisse; cerca de um ano depois foi para Dantzig; a 28 de Janeiro de 1597 foi dispensado, a seu pedido, das funções de comissário da «gilde» de S. Lucas (3); e em 24 de Janeiro de 1640 faleceu em Harlem, sua terra natal.

O relato do naufrágio do famoso pintor holandês na costa portuguesa, defronte de Peniche, redigido por Van Mander e publicado em 1604, diz o seguinte:

«Novamente em Harlem com sua mulher, retomou, depois de algum tempo, o caminho de Espanha, levando consigo uma parte dos seus assuntos religiosos. Infelizmente foi assaltado na viagem por uma tempestade terrível, e foi preciso que a tripulação e ele abandonassem o navio durante a noite para se dirigirem, num barco, a uma ilhota rochosa: *Los Barlingos*, (4) onde conseguiram, não sem ter corrido grandes perigos, abordar uma pequena calheta, tendo o barco sido, repetidas vezes, arrojado ao mar pelas vagas furiosas. Não foi sem dificuldade que conseguiram trepar pelas rochas; e o navio, indo ao sabor das ondas, fez-se em mil pedaços. A corrente levou a carga para um local da costa portuguesa onde se encontrava um convento de frades. (5)

(1) Pellegrino António Orlandi — Pietro Guarienti. *Abecedario Pittorico*. Pág. 155. Venezia, 1751.

(2) Sousa Viterbo. *Arte e Artistas em Portugal*. 2.ª ed., pág. 28. Lisboa, 1920

(3) Van der Willigen. *Les Artistes de Harlem*. Pág. 320. Harlem, 1870.

(4) Berlengas.

(5) O Autor refere-se, provavelmente, ao Mosteiro Jerónimo de Val Bemfeito, próximo de Peniche, onde se instalaram os frades do abandonado convento da Berlenga.

Os religiosos, vendo os quadrinhos de Vroom, fizeram representações ao capitão do porto, dizendo-lhe que os naufragos eram cristãos e não ingleses, habituados a fazer viagens ao longo das costas.

Vroom e o seu grupo, ao todo vinte e cinco pessoas grandes e pequenas, não encontrando alimento nos rochedos e não tendo para beber senão a água do Céu, permaneceram três dias em grande aflição e constituíram um conselho para decidir se, como os danados devorariam os rapazinhos a fim de evitar a morte pela fome.

Finalmente fizeram com as camisas uma grande bandeira, o que deu como resultado os frades enviarem-lhes um barco, remado por escravos; e um dos monges levou-lhes azeite, pão e vinho, e conduziu os naufragos a *Penice*, (1) não sem lhes ter perguntado primeiro se eram ingleses, porque nesse caso tê-los-iam abandonado à sua sorte.

Chegados a terra, Vroom e os seus companheiros foram sem demora à pequena igreja dos frades para dar graças ao Céu de lhes ter facultado os meios para a sua salvação. O capitão ou governador recebeu-os muito bem à sua mesa. Vroom encontrou expostos na casa dele, os seus pequenos quadros, uns intactos, outros partidos; não é menos verdadeiro que, sem o auxílio do Pintor, os marinheiros holandeses teriam perecido infalivelmente. Como diz o provérbio, é bom ter *devotos* por amigos. (2)

Dois dias depois deram algum dinheiro aos naufragos, e eles puzeram-se a caminho de Lisboa, a pé. Daí Vroom alçou Saint-Huves (3) onde embarcou para a Holanda. Todavia, no momento em que levantavam ferro, teve o pressentimento de que o navio naufragaria e exigiu que o pusessem em terra, o que lhe valeu muitas injúrias e o epíteto de pintor doido.

O navio, forçado a ir além de Texel, naufragou no Sund. Tinha como patrão Roel Jansen, de Medenblick.

Os marinheiros que estavam presentes quando Vroom embarcou em Saint-Huves, e continuaram a viagem, ignorando que ele desembarcara, quando souberam que o barco se tinha afundado, apressaram-se a espalhar pela Holanda e por Harlem a notícia da morte do Pintor; e foram tomadas medidas para a partilha da sua herança.

Entretanto Vroom encontrava-se em Saint-Huves, num convento, na residência de um padre; pintava e era bem tratado.

Havia em Saint-Huves um pintor para quem Vroom pintou a sua própria aventura e o seu naufrágio, e que vendeu o quadro por elevada

(1) *Peniche*, vila da Estremadura (Nota de Henri Hymans).

(2) Trocadilho com o nome do pintor: *Vroom*, que quer dizer em holandês *devoto* (Nota de Henri Hymans).

(3) Setúbal (Nota de Henri Hymans).

quantia a um senhor de Lisboa; de forma que o pintor mostrou-se muito reconhecido a Vroom e pediu-lhe outras marinhas.

Tendo ganho assim muito dinheiro, Vroom regressou à sua terra depois de ter escrito à mulher a dizer-lhe que ainda vivia, do que veio dar brevemente aprova.» (1)

Ignoro que destino levou e onde se encontra o quadro de Vroom representando o seu naufrágio na costa de Portugal. E entre as suas obras identificadas e atribuídas apenas conheço uma com assunto relacionado com o nosso país: é uma pintura figurando o ataque de Sir Richard Leveson e Sir William Mouson, defronte de Sesimbra, a um galeão espanhol, em 3 de Junho de 1602, que ainda há poucos anos se encontrava numa colecção particular de Inglaterra.

Da obra de Hendrick Cornelisz Vroom, existente em Portugal, tenho registado no meu arquivo apenas os dois seguintes quadros:

I) *Combate Naval* (fig. 1)

Lisboa. Museu Nacional de Arte Antiga.

Suporte: cobre.

Dimensões: alt. 0.43 cm. × larg. 0.78 cm.

Número de inventário: 749.

Data da incorporação: 1873.

Procedência: Colecção do Conde de Carvalhido.

Bibliografia:

Museu Nacional de Bellas Artes. Catalogo Provisorio. Secção de Pintura. P. 56, n.º 749. Lisboa, 1883.

Museu Nacional de Bellas Artes e Archeologia. Catalogo Provisorio. Secção de Pintura. P. 68, n.º 749. Lisboa, 1889.

Museu Nacional de Bellas Artes. Catalogo da Collecção de Quadros offerecida ao Estado pelo Ex.^{mo} Sr. Conde de Carvalhido. P. 44, n.º 52. Lisboa, 1898.

II) *Combate Naval* (fig. 2)

Lisboa. Colecção particular.

Suporte: madeira.

Dimensões: alt. 0.29,6 cm. × larg. 0.43,4 cm.

(1) *Le Livre des Peintres de Carel van Mander* por Henri Hymans. Tomo II, págs. 212-213. Paris, 1885.

Pintor de temas religiosos e desenhador de cartões para tapeçarias, como afirma no seu livro Carel Van Mander que o conheceu, Hendrick Cornelisz Vroom alcançou fama especialmente com seus barcos e combates navais.

«Nenhum mestre — disse Lanzi com razão — foi mais exacto, mais minucioso na arte de guarnecer os navios de toda a mastreação e massame necessários.» (1)

Parece-me por isso que não é justo Louis Gillet quando lhe chama «o primitivo dum género» e diz que os seus quadros «têm principalmente um interesse histórico: o mar é representado neles por uma chuva de vírgulas e de acentos circunflexos.» (2)

Não é assim. E basta observar as reproduções dos seus quadros que acompanham este artigo, e, em especial, a do cobre pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga, que os catálogos de 1883 e 1889 dizem representar *Hemskerke abordando as galeras espanholas diante de Gibraltar*, para se fazer uma ideia das grandes qualidades deste mestre que, no seu género e no seu tempo, foi inexcelsível, quer pelo rigor do desenho, quer e sobretudo pela luz, pela cor e pela atmosfera que envolve, com tonalidades quentes, os barcos e as nuvens, o céu e o mar.

«Pode dizer-se que os quadros de Vroom gosam de uma preferência igual aos retratos das corporações e, sem exaltar o seu mérito além do necessário, não é senão justo dizer que permaneceram únicos no seu género.» (3)

(1) Lanzi. *Histoire de la Peinture en Italie* (Trad. de Dieudé). Tomo II, pág. 43. Paris, 1824.

(2) Louis Gillet. *La Peinture dans les Pays — Bas à la fin du XVI e siècle* in André Michel. *Histoire de l'Art*. Vol. V, pág. 872.

(3) *Le Livre des Peintres de Carel van Mander* por Henri Hymans. Tomo II, pág. 216. Paris, 1885.

RELATÓRIO DO EXAME RADIOGRÁFICO DE UM QUADRO DE BOSCH

TENTAÇÕES DE SANTO ANTÃO

POR

OLIVIA TRIGO DE SOUSA

FIZERAMSE — Março 1944 — oito radiografias: N.ºs 387, 388, 389 390, 391, 392, 396 e 397 da parte central deste quadro (1).

Estas radiografias foram executadas nas seguintes condições:

20 Kv

5 mA

60 cm. de distância à ampola

5 minutos de exposição

película Pathé translúcida 24 x. 30 cm.

ESTADO GERAL DA PINTURA — O painel encontra-se em muito bom estado de conservação, não havendo praticamente perda alguma de tinta.

DIFERENÇAS ENTRE A VISÃO DO QUADRO À LUZ NATURAL E AOS RAIOS X — As figuras que se vêm à luz natural aparecem nas películas radiográficas com uma grande nitidez, de contorno absolutamente semelhante e perfeito. Mas, além destas, aparecem-nos nas películas uma nova série de figuras, instaladas a maior parte nos sítios escuros do quadro, não havendo por isso, quase se pode dizer, sobreposição de imagens.

À luz natural o quadro mostra-nos, a meio, uma abertura através da qual se divisa um crucifixo — fig. 1 — sobre um altar iluminado por uma vela;

(1) Era nosso intuito acompanhar esta publicação com as radiografias de outros quadros atribuídos a Bosch; porém até hoje só nos foi possível tomar conhecimento da radiografia que veio publicada no livro de Christian Wolters, «Die Bedeutung der Gemäldedurchleuchtung mit Röntgenstrahlen für die Kunstgeschichte», pág. 83.

Assim que tivermos em nosso poder os elementos radiográficos de outros quadros do mesmo autor ou supostos como tal, procuraremos fazer um estudo comparativo.



FIG. 1 — Tentações de Santo Antão, pormenor

(Museu Nacional de Arte Antiga)



FIG. 2 — Tentação de Santo Antão, pormenor radiográfico



FIG. 3—Tentações de Santo Antão, pormenor

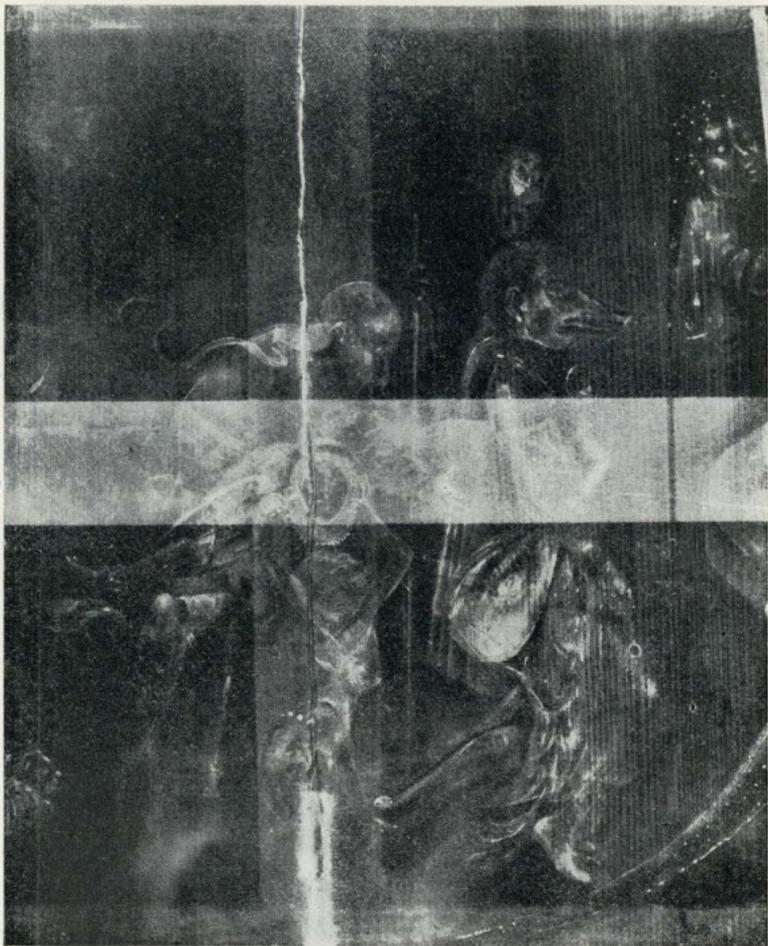


FIG. 4 — Tentações de Santo Antão, pormenor radiográfico

apoiada a este altar vê-se a figura de Cristo. Em frente desta entrada existe um patamar, espaço este onde a película acusa uma espécie de mesa redonda, em redor da qual — fig. 2 — estão três figuras, uma delas apresentando uma espécie de nariz de tamanho exagerado; esta figura sobrepõe-se um quase nada à figura de Cristo visível no quadro à luz natural. Além disso, notam-se também neste espaço uns cortinados apanhados aos lados, não se diferenciando, na radiografia, de onde partem.

Do lado esquerdo do quadro vê-se à luz natural um homem coxo — fig. 3 — e a radiografia tirada neste local — fig. 4 — mostra uma cabeça sobreposta ao coxo e um pouco abaixo da cabeça, desligada portanto dela, parece haver um corpo de onde parte um braço cuja mão está perto da cabeça isolada. Em sobreposição ao coxo divisa-se também um pé, seguido da perna que vai terminar também junto da cabeça isolada; esta perna está em sobreposição com o objecto que o coxo traz a tiracolo. Um pouco mais abaixo e junto das cabeças de dois animais, aparece uma cabeça com turbante.

Todas estas figuras que nos aparecem a mais nas radiografias, apresentam uma técnica aos raios X absolutamente semelhante à das figuras que são visíveis no quadro à luz natural; de onde se poderá deprender que sejam figuras que o próprio autor tenha pintado primeiro e das quais se tenha desgostado mais tarde, encobrando-as com pinceladas de tinta escura, transparente aos raios X.

Radiografou-se também a assinatura que o quadro apresenta com esplêndida nitidez no canto inferior esquerdo e, como era de esperar, a radiografia nada revela pois a assinatura está feita a castanho (tinta transparente) sobre branco (tinta opaca).

OPACIDADE DAS DIFERENTES TINTAS AOS RAIOS X — Como já tivemos ocasião de dizer e se pode verificar pelas radiografias, os brancos são bastante opacos. Em contraposição, a tinta preta e a tinta castanha são transparentes.

SANTO AGOSTINHO, DE PIERO DELLA FRANCESCA

N O leilão Burnay, que teve lugar no palácio da Junqueira em 1936, o Estado adquiriu, entre muitas e valiosas obras de arte, dois painéis pintados sobre madeira, um dos quais, representa Santo Agostinho e outro Santa Bárbara. Por serem ambos da escola italiana e terem formato e dimensões sensivelmente iguais, haviam-nos associado. Os peritos que identificaram as obras em venda atribuíram os dois a Cima da Conegliano.

Durante anos os painéis estiveram arrecadados e só se exibiram em 1942 quando o Museu inaugurou nas salas do piso superior do novo edifício, uma exposição das suas pinturas mais notáveis, da escola portuguesa e das escolas estrangeiras. Por ser evidente que os dois painéis eram muito diferentes, quer quanto ao estilo, quer quanto à técnica e por parecer que nada tinham com a obra do Conegliano, as pinturas foram expostas sem tabelas.

Em 1946 Sir Kenneth Clark, que muito bem conhecia o artigo do Professor Millard Meiss, publicado em «The Art Bulletin» (vol. XXIII — n.º 1 — Março de 1941) com o título «A documented altarpiece by Piero della Francesca», pôde legítimamente reivindicar para a obra deste insigne pintor o «Santo Agostinho» do Museu.

Os artigos que adiante se publicam dão notícia da sensacional descoberta e da curiosidade que ela suscitou no mundo das belas-artes.

O PAINEL DE SANTO AGOSTINHO DE PIERO DELLA FRANCESCA

POR

SIR KENNETH CLARK (1)

Em Março de 1941, o senhor Millard Meiss publicou no *Art Bulletin* um artigo acerca de um painel representando um Santo, da autoria de Piero della Francesca, que fora recentemente adquirido para a colecção Frick.

(1) The Burlington Magazine, vol. LXXXIX, Agosto, 1947.

Com admirável conhecimento e senso crítico, ele apresentou a hipótese desse painel pertencer ao retábulo que Piero pintara para a Igreja de Santo Agostinho em Borgo San Sepolcro. Há referências a esse retábulo em Vasari e em dois documentos contemporâneos — uma nota de encomenda datada de 1454 e uma nota de pagamento datada de 1469. O senhor Meiss sugeriu que se tratava de um políptico, constituído por um painel central representando a *Virgem num trono com o Menino* e quatro painéis representando Santos, dois de cada lado do painel central. Ignora-se o paradeiro do painel central; os dois painéis da direita encontram-se hoje na coleção Poldi Pezzoli e na coleção Frick e representam, um deles, São Nicolau de Tolentino e o outro, possivelmente, São João Evangelista. Dos dois painéis da esquerda, um é o *São Miguel*, actualmente existente na Galeria Nacional de Londres (Estampa II, B) e o outro, que o senhor Meiss julgava ser Santo Agostinho, considerava-se perdido. Este painel encontra-se no Museu de Arte Antiga de Lisboa (Estampa II, A). Foi adquirido no leilão da coleção Burnay, juntamente com outro representando uma Santa, no estilo de Brea. Pensava-se que os dois quadros formassem um par e estavam classificados como pertencendo à Escola de Cima. Como o senhor Meiss previra, representa, realmente, Santo Agostinho. A altura é a mesma do *São Miguel* (133 cm.) mas é um pouco mais largo do que qualquer dos outros três painéis (67 cm.) porque lhe foi acrescentada uma tábua do lado esquerdo. Nesta tábua, prolongou-se a balaustrada que, devido à amplidão da capa de asperges que o Santo enverga, está menos em evidência do que nos outros painéis da mesma série; e a pilastra é, quase toda, um acrescentamento. Como essa pilastra é, claramente, do mesmo tipo das que se vêem no *São Miguel*, é provável que o restauro tenha sido anterior à dispersão dos painéis. O quadro de Lisboa está extremamente sujo mas, uma vez removida essa sujidade, a pintura deve aparecer em bom estado de conservação. Os que se lembram de ter visto o *São Miguel* antes de 1920, sabem o que se pode esperar da limpeza do Santo Agostinho, pois que este último parece estar ainda em melhores condições.

É supérfluo demonstrar que o painel de Lisboa faz parte da mesma série dos três outros painéis: resta saber o que esta nova descoberta nos diz acerca de Piero. Em primeiro lugar, confirma em absoluto a hipótese do senhor Meiss de que estas pinturas faziam parte do Retábulo de Santo Agostinho. Até agora, esta teoria baseava-se num único argumento, o de que o Santo da coleção Poldi Pezzoli podia, com probabilidade, ser identificado como São Nicolau de Tolentino, com o corolário de que, como São Nicolau era um santo da Ordem de Santo Agostinho, ele e os seus companheiros deviam ter sido pintados para a Igreja de Santo Agostinho

de Borgo San Sepolcro. Era um fraco argumento (ainda que não mais fraco do que as ténues bases em que assentam metade das nossas teorias sobre a arte do século XV) mas está hoje justificada a confiança que o senhor Meiss nela depositou. Com o aparecimento do *Santo Agostinho*, mantém-se, também, quase tudo o que afirmou acerca do esquema estético do Retábulo — o firme arco-botante exterior, contrastando com o movimento curvoso das figuras e a diagonal ascendente das mãos. Mais notável, ainda, é a força que o *Santo Agostinho* vem dar às opiniões do senhor Meiss sobre o importante problema das relações existentes entre a obra de Piero e a pintura flamenga, particularmente a de Van Eyck. Ele chama a atenção para o ar de retrato individualista do *São Nicolau* e compara-o com o *Albergati* de Van Eyck; põe em paralelo o retábulo de Brera, de Piero della Francesca com a *Madonna Van der Paele*, de Van Eyck, faz notar que ambos estão enquadrados na ábside numa igreja e em ambos figura um donatário ajoelhado, pintado à maneira naturalista. Estas semelhanças não são, em si mesmas, inteiramente convincentes: a *Trindade* de Santa Maria Novella, de Masaccio, não mostra o mesmo enquadramento e o mesmo donatário? Mas acrescente-se a isto a comparação entre o Santo Agostinho de Piero e o Santo do Retábulo de Van der Paele e a influência de Van Eyck em Piero torna-se muito mais provável. Os ricos panejamentos da capa do Santo Agostinho e o sabasto desta, decorado com cenas da vida de Cristo, são claramente inspirados em alguma figura semelhante ao São Donaciano. O gosto em reproduzir ricos brocados não prova, por si só, a inspiração Eyckiana, porque isso era comum nos trabalhos daqueles pintores influenciados pelo estilo gótico internacional, Gentile da Fabriano, Masolino e Domenico Veneziano, que foram, de certo modo, os antecessores de Piero della Francesca. Mas eles empregavam decorativamente esses brocados e, na maior parte dos casos, não lhes davam relevo, enquanto no *Santo Agostinho*, os panejamentos são modelados pela cor e atingem um grau de luminosa plasticidade, difícil de encontrar na visão educada na pintura a tèmpera dos seus predecessores italianos. Por esta razão, o *Santo Agostinho* é, de todos os trabalhos de Piero, o que mais deixa antever Bellini, por exemplo, os Santos do Retábulo Frari, e assim vem em reforço da tese do Longhi acerca da influência de Piero em Venezia.

Tudo isto confirma as opiniões do senhor Meiss. A pintura recém-descoberta permite-nos acrescentar alguma coisa ao que já sabíamos de Piero. Em primeiro lugar, não há nada de semelhante na obra de Piero que chegou até nós. O tipo do Apóstolo da coleção Frick encontra paralelo nos frescos de Arezzo e aproxima-se muito do Apóstolo barbado que se vê no extremo direito do Retábulo de Brera. Mas o *Santo Agostinho* possui uma expressão de inteligência e vontade que não é vulgar (*Frontispício*). Ele é, claramente,

um homem de acção, muito mais do que o é o *São Miguel* ou os guerreiros imóveis que figuram nas batalhas sonâmbulas de Piero. Se compararmos esta figura com as duas outras figuras mitradas que aparecem na obra de Piero, as representações de *São Luís de Tolosa* em San Francesco e no Museu de Borgo San Sepolcro, torna-se evidente que o autor sentiu que o vigor e a firmeza eram atributos particulares de Santo Agostinho.

Mas a grande importância do *Santo Agostinho* é devida às pequenas cenas do Novo Testamento que estão pintadas no sabasto da sua capa. Até que ponto a actual execução destas cenas é obra dum colaborador, será discutido mais tarde mas, admitindo que elas são trabalho de oficina, mesmo assim reflectem acentuadamente a imaginária de Piero. Dois exemplos permitem avaliar a relação existente entre estas pequenas cenas e as composições originais de Piero. O primeiro é a *Anunciação* (Estampa III, A) que é, evidentemente, derivada do fresco da Igreja de São Francisco de Arezzo, (Estampa III, B). A relação entre as figuras e a arquitectura é exactamente a mesma; mas aquelas estão em atitudes mais convencionais, o anjo ajoelhado, a Virgem sentada, e ambos têm os braços cruzados sobre o peito. A magestosa imponência das figuras principais foi, aqui, sacrificada e seria, de facto, despropositada.

Do outro exemplo, a *Apresentação no Templo* (Estampa III, C), perdeu-se o original de Piero e nós podemos, apenas, adivinhá-lo por uma fraca pintura de escola, talvez obra de Lorentino d'Arezzo, cujos infelizes frescos de São Francisco são tanto mais mediócras quanto menos neles se sente a inspiração de Piero. Esta obra é a *Apresentação no Templo* que pertenceu à colecção Cook (Estampa III, D) e que foi sempre reconhecida como sendo da escola de Piero. Os vestígios de grandeza na composição, a beleza da arquitectura e certos pormenores fáceis de reproduzir sugerem a probabilidade de tratar-se da cópia livre de uma obra perdida de Piero. Esta probabilidade aparece, agora, fortalecida pela cena da *Apresentação* que figura no sabasto da capa do *Santo Agostinho* e que deriva, claramente, do mesmo modelo de composição. Podemos verificar que o processo, aqui, é o mesmo da *Anunciação*. A relação das figuras com a arquitectura e o motivo principal foram conservados, mas as figuras tornaram-se menos impassíveis. A Virgem está virada para o Menino e não apresenta o aristocrático desprendimento que se observa na réplica da colecção Cook. O conjunto é concebido num estilo mais livre, mais vulgar e mais popular.

Sob a *Apresentação* está uma *Agonia no Horto* e, à luz das anteriores semelhanças, podemos ver nela uma versão simplificada, popular, de uma composição de Piero — uma das mais famosas entre as perdidas — a *Agonia no Horto*, de São Francisco de Sargiano, próximo de Arezzo. Mas as outras

cenas do sabasto não podem relacionar-se com originais perdidos. Duas delas, a *Natividade* e a *Fuga para o Egipto*, possuem traços do estilo de Piero na paisagem e na tonalidade e podem perfeitamente derivar dele. A *Flagelação* não tem relação com o quadro de Urbino, ainda que o Cristo nos recorde o *Baptismo* de Piero, da Galeria Nacional de Londres. A semi-oculta *Crucificação* é completamente diferente da maneira de Piero, como o são as figuras de São Pedro, São Paulo e São João Baptista. Por outro lado, o Cristo que se ergue na mitra de Santo Agostinho é digno de Piero pela cor e pela linha; e, de facto, a formosa tonalidade do fundo bordado a pérolas deve ter sido, seguramente, alvo da sua atenção pessoal.

O estudo das cenas representadas no sabasto orienta a nossa atenção para o problema inexplorado dos colaboradores de Piero. O estilo de Piero é tão inteiramente pessoal e o seu domínio desse estilo tão completo que é relativamente fácil dizer quando outra mão interveio; e, desde o princípio até o fim, ele trabalhou muito com colaboradores. Na mais antiga das suas obras, a *Madonna da Misericórdia*, de Borgo, na qual podemos considerar como padrão do trabalho pessoal de Piero, a própria *Madonna*, a *Crucificação* e a deteriorada *Anunciação*, é evidente que a predela e os pequenos painéis representando santos, são obra de outro artista que nem sequer tentou assimilar o estilo de Piero, embora tenha aceite alguns dos seus tipos. Nos frescos de Arezzo, onde foi necessário o auxílio de muitos colaboradores, alguns dos episódios menos importantes, como o *Judeu no Poço* e figuras como a de *São Luís*, são de execução rude e pobres de cor. Nesses casos, o ajudante era um artífice local, e certos frescos existentes noutros pontos da Igreja de São Francisco mostram o que tais artífices eram capazes de fazer quando lhes faltava a orientação do mestre. Sem dúvida, havia, também, colaboradores da melhor qualidade; entre eles Bartolomeu della Gatta, cujos dois São Roques, em Arezzo, sugerem como seria quase impossível distinguir o trabalho da sua mão numa obra de colaboração com Piero. O Retábulo de Perugia, misterioso e desanimador sob muitos pontos de vista, revela, também, na parte inferior, características evidentes de obra de oficina. A *Anunciação*, ao alto, parece-me ser, em larga escala, obra de Signorelli (1). Aqui, mais do que na Igreja de Cristo e nas *Madonnas* de Villamarina, é que eu encontraria provas da sua aprendizagem na escola de Piero. Finalmente, o Retábulo de Brera tem sido, desde há muito, considerado como um trabalho de oficina, no qual Piero teve, pelo menos, dois auxiliares.

Não é, pois, para surpreender que se encontre no Retábulo de Santo

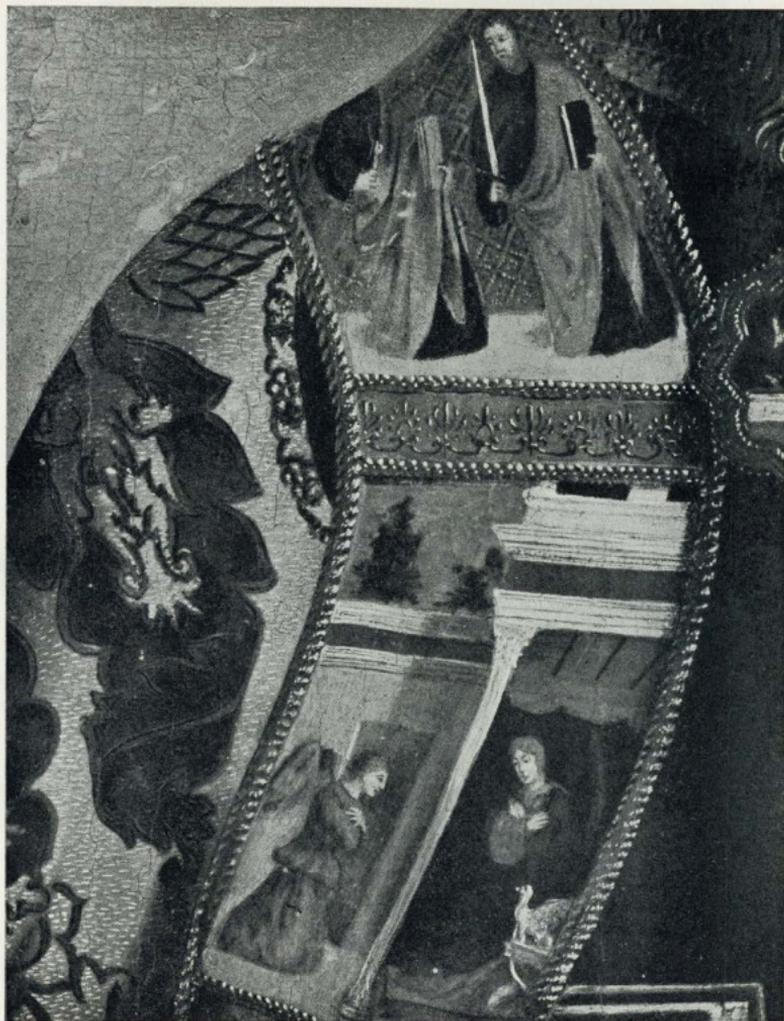
(1) Compare-se a modelação da cabeça da Virgem e a colocação da orelha com os anjos de Signorelli na sacristia do Loreto; e as suas mãos com qualquer daquelas que se vêem nas obras mais antigas de Signorelli, por exemplo, na *Virgem e o Menino*, do retábulo de Brera.



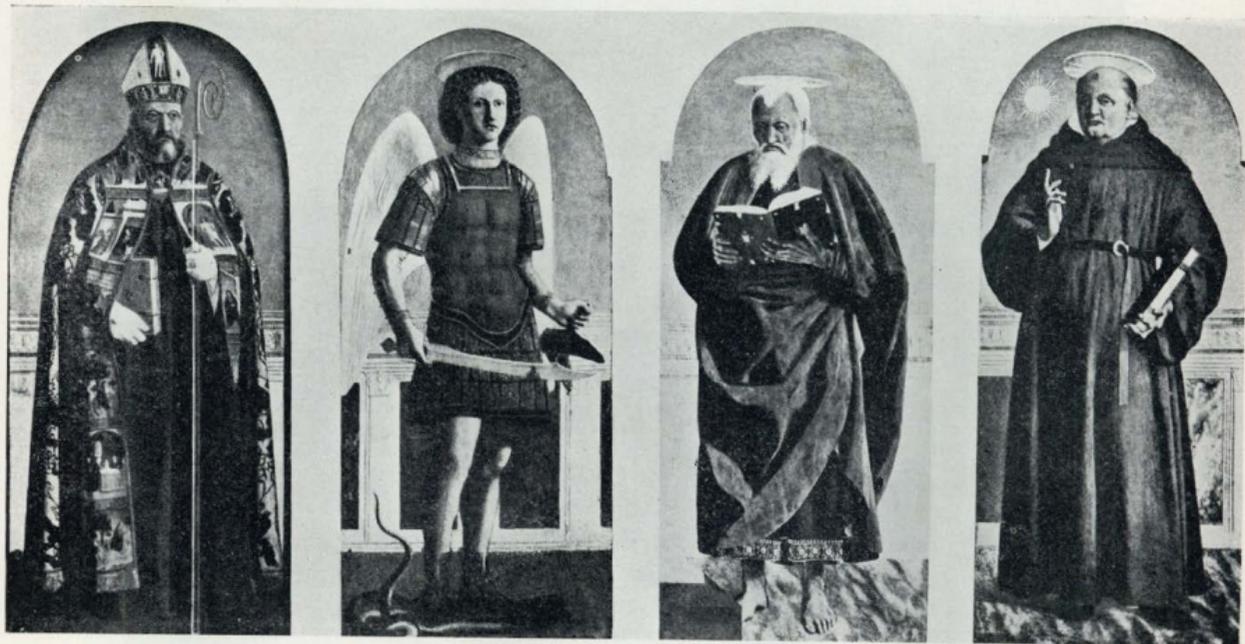
Piero della Francesca — Santo Agostinho
(*Museu Nacional de Arte Antiga*)



Pormenor do Painel — Santo Agostinho



Pormenor do Painel — Santo Agostinho



Reconstituição do retábulo da Igreja de Santo Agostinho, em Borgo San Sepolcro

Agostinho provas de muito estreita colaboração entre Piero e um ajudante. Temos o direito de supor que Piero desenhou as figuras e executou as cabeças, mãos e partes principais da modelação, deixando muito da ornamentação ao seu aluno: muito, mas não tudo, porque o jogo da luz nas placas metálicas que protegem os ombros do S. Miguel ou no báculo do Santo Agostinho só pode ser obra de quem possuísse a mais alta capacidade de execução. É curioso notar que este colaborador é inteiramente diferente dos outros, cujo trabalho chegou até nós. Não é um mero incompetente como Lorentino; nem um discípulo fiel mas sem alma como o autor da *Madonna* de Villamarina. Também não tem a precisão de desenho de Bartolomeu della Gatta. A sua rude maneira pictórica sugere uma origem diferente e lembra-nos mais as pinturas em majolica ou «cassoni», num tempo em que as artes populares eram, muitas vezes, mais livres e não mais formalistas, do que a arte de elevada categoria.

Resta, agora, encontrar a *Virgem Entronizada* que formava o centro do retábulo. Não será difícil identificá-la. Como é sabido, parte do degrau do seu trono foi pintado nos painéis do Santo da colecção Frick e do São Miguel da Galeria Nacional, onde se encontrava oculto sob a tinta dos restauros. Podemos, por isso, supor que a balaustrada de mármore que corre através dos quatro painéis laterais continuará no central e formará a base de uma daquelas magníficas invenções architectónicas que são uma parte tão importante do génio de Piero. Podemos imaginar um trono mais austero do que o da *Madonna* de Perugia, talvez como aquele que inspirou a *Coroação da Virgem* de Bellini, em Ancona. A própria *Madonna*, se exceder em perfeição os Santos que a cercam, como é costume nas composições de Piero, deve ser uma das suas maiores criações.

O PAINEL DE SANTO AGOSTINHO, DE PIERO DELLA FRANCESCA (1)

Senhor: — Recebi do Professor Roberto Longhi a carta inclusa, com o pedido de a publicar na «Burlington Magazine». Ela tem interesse para os estudiosos da arte da Renascença, não só pelas sugestões que contém, as quais vindo duma tão eminente autoridade, exigem a vossa atenção; mas também por nos anunciar o aparecimento, em segunda edição, da obra magistral do referido Professor sobre Piero della Francesca.

Kenneth Clark.

(1) The Burlington Magazine, vol. LXXXIX, Outubro, 1947, pág. 285.

Caro «Sir» Kenneth: — O senhor deu-me um duplo prazer, tornando conhecido dos leitores do «Burlington Magazine», entre os quais me conto, o mais belo *Santo Agostinho*, de Piero della Francesca, actualmente em Lisboa; e revelando-me a existência dum artigo de Millard Meiss, no qual este senhor, em 1941, no «Art Bulletin», reconstituiu hipoteticamente o políptico de Santo Agostinho de Borgo San Sepolcro e assim previu, com a maior agudeza, a existência do Santo recém-descoberto por si.

Em consequência da guerra, o artigo de Meiss ficou ignorado dos estudiosos italianos e, por essa razão, é extremamente curioso apontar a semelhança existente entre as opiniões por ele expressas e as que eu exprimo nas notas apenas à segunda edição do meu livro sobre Piero della Francesca, a qual estava pronta a imprimir em Outubro de 1942 mas só foi publicada há poucos meses e, segundo parece, não é ainda conhecida em Inglaterra.

Pode ser de algum interesse para si e para os leitores da «Burlington Magazine» saber que a minha hipótese vai mais longe ainda do que a de Meiss. Isto é, nas notas publicadas nas páginas 186 e 189 do meu volume, eu apresentei a opinião de que os três Santos existentes nas Coleções Lehmen e Liechtenstein, assim como a «Crucificação» da Coleção Rockefeller, pertenciam, também, como predela, ao mesmo retábulo. Os dois pequenos Santos da Coleção Liechtenstein são, também, de facto, Santos agostinianos (um deles é, realmente, Santa Mónica, mãe de Santo Agostinho), e, o que é mais, eles quase certamente provieram das monjas de Santa Clara de Borgo San Sepolcro, que herdaram a igreja de Santo Agostinho. Quanto à «Crucificação» da Coleção Rockefeller, ela harmoniza-se, em estilo e em dimensões, com os outros pequenos painéis e, no esquema geral, adapta-se perfeitamente a figurar sob o painel central da *Madonna* que ainda está para ser descoberto.

Sinceramente vosso

Roberto Longhi

Senhor: — Acabei, neste momento, de ler o interessantíssimo artigo de «Sir» Kenneth Clark, no número de Agosto da «Burlington Magazine», acerca do magnífico painel de Piero della Francesca, por ele descoberto em Lisboa.

Esta pintura é um dos mais impressionantes achados dos últimos anos e, nestes tempos que vão correndo, consola-nos um pouco de algumas das perdas da última guerra. «Sir» Kenneth refere-se muito generosamente à minha análise (*Art Bulletin*, 1941) do retábulo a que o painel pertence e à minha predição de que o Santo desaparecido devia ser Santo Agostinho, mas a forma que Piero lhe deu é, sob muitos aspectos, uma grande surpresa.

A figura apresenta uma assombrosa imponência e vigor, apenas comparável à do Cristo Ressuscitado, existente em Borgo. A última, todavia, é uma figura dominante numa composição histórica e não, simplesmente, parte dum políptico. O Santo Agostinho é notável, também, pela riqueza do desenho e, aparentemente, da cor. (O artigo não menciona as cores usadas por Piero). Todo este conjunto de qualidades, fazendo do painel uma obra maravilhosa, em si mesmo, parece que devia quebrar a unidade do retábulo como um todo e leva-nos a imaginar que espécie de Madonna central teria podido suportar o confronto com uma tão poderosa figura lateral e, também, se o Santo Agostinho terá sido concebido e pintado numa data mais tardia do que os outros Santos. Ainda que o retábulo tenha sido encomendado em 1454, Piero não tinha ainda recebido o pagamento final em 1469, e o outro dos seus polípticos, o que ainda está em Borgo, levou anos a executar, como Longhi faz notar.

O tamanho, luminosidade e viveza especial das cenas pintadas no sabasto é a maior de todas as surpresas. Elas mostram-nos, duma maneira dramática, quanto Piero se afastou, no seu último trabalho, do gosto da Toscana e, particularmente, de Florença, e quanto, ao mesmo tempo, ele se aproximou do estilo de Van Eyck. «Sir» Kenneth apontou a semelhança entre estas cenas e as figuras do sabasto do São Donaciano, de Bruges. Estas extraordinárias cenas são, realmente, pequenos quadros, quadros dentro dum quadro, e, como tal, elas não se parecem tanto com nenhuma outra pintura do século XV como com as cenas reflectidas nos espelhos de Van Eyck. Na última fase da sua vida artística, Piero estava fascinado pela cor, pela reflexão da luz e pelos fenómenos da visão. Gostava de pintar, como eu já fizera notar, armaduras cintilantes e pedras preciosas, formas e figuras incompletas, vistas em planos secundários, e neste caso, intimamente relacionados, quadros dentro dum quadro. Em todos estes aspectos, ele mostra afinidades fundamentais com Jan Van Eyck, tenha ou não sido influenciado por este.

«Sir» Kenneth Clark chamou a atenção para as elucidativas relações que se possam estabelecer entre várias cenas do sabasto de Santo Agostinho e algumas obras existentes ou perdidas de Piero. Não haverá, também, alguma conexão entre o poderoso Cristo que se ergue na mitra do Santo e o Hércules do Museu Gardner de Boston? Pela estatura, atitude e posição dos braços, as figuras são semelhantes, ainda que, as mãos sejam diferentes.

Ao analisar a conexão dos painéis com o retábulo que Piero fez para a igreja de Santo Agostinho em Borgo, «Sir» Kenneth omite algumas provas muito importantes. Diz que o Santo Agostinho «confirma absolutamente a hipótese do senhor Meiss de que estas pinturas formavam parte do retábulo

de Santo Agostinho. Até agora, esta teoria baseava-se num único argumento, o de que o Santo da Coleção Poldi Pezzoli podia, com probabilidade, ser identificado como São Nicolau de Tolentino, com o corolário de que, como São Nicolau era um Santo da Ordem de Santo Agostinho, ele e os seus companheiros deviam ter sido pintados para a igreja de Santo Agostinho de Borgo San Sepolcro. Era um fraco argumento (ainda que não mais fraco do que as ténues bases em que assentam metade das nossas teorias sobre a arte do século xv) mas está hoje justificada a confiança que o senhor Meiss nele depositou». Isto não é perfeitamente exacto. A presença de Nicolau de Tolentino provava já que o retábulo fora feito para uma igreja agostiniana, mas nem ele nem mesmo o Santo Agostinho basta para identificar os painéis com os que, de acordo com os documentos de 1454 e 1469, foram pintados para Santo Agostinho de Borgo San Sepolcro. Para essa identificação, eu acumulei provas de várias espécies e referir-me-ei aqui, apenas, ao facto concludente de o donatário do retábulo encomendado em 1454 ser um certo Angelus, e o seu padroeiro, o Arcanjo São Miguel, aparecer em lugar de honra no políptico, exibindo em grande evidência a desusada inscrição ANGELUS.

Millard Meiss

«Sir» Kenneth Clark escreve:

Não me referi às cores do Santo Agostinho de Piero porque elas se encontravam obscurecidas pela sujidade. Deve interessar aos seus leitores saber que acabo de ser informado por o Dr. Couto, Director do Museu de Lisboa, de que o painel já foi limpo e está em brilhantes condições. Curiosamente, outros estudiosos sugeriram que o Santo Agostinho nunca pode ter ocupado uma posição lateral, mas eu penso que isso é inevitável devido ao facto da base do trono da Virgem aparecer no Santo da Coleção Frick e num exame ao raio X do *São Miguel* da Galeria Nacional.

Quanto à data, eu concordo que, pelos caracteres do estilo, o *Santo Agostinho* parece datar do fim do trabalho de Piero no políptico, mas acho que o *São Miguel* também possui todas as características do último estilo de Piero.

ORGANIZAÇÃO DA FICHA DO GRUPO DOS ANJOS MÚSICOS, DE ALCOBAÇA

POR

SALVADOR DE EÇA BARATA FEYO

AO pretendermos organizar a ficha de uma peça que é estudada pela primeira vez e da qual temos a sorte de conhecer parte do seu passado achamos útil revelar esse passado a ponto de facultarmos aos estudiosos destes assuntos, além do processo da descoberta, a tradição; e a par desta o processo da especulação estética que nos orientou.

Encontrámos este «Grupo de Anjos Músicos» (Fig. 1) há perto de quatro anos no Sítio da Nazaré. Os seus possuidores, Gertrudes Mafra e seu marido, pequenos lavradores da região, depois do entusiasmo e da mágoa que exteriorizámos elogiando a peça sob o ponto de vista artístico, ao mesmo tempo que lamentávamos o seu precário estado de conservação, gentilmente no-la ofereceram. Esta a razão porque aproximadamente há um ano, e por dádiva nossa o «grupo» passou a fazer parte do património do Estado, na sua excelente colecção do Museu das Janelas Verdes.

O achado, casualíssimo de resto, foi extremamente feliz. Sempre consistiu em encontrar e ter à nossa beira e fora umas boas léguas do Mosteiro de Alcobaca uma peça, sem sombra de dúvida, fabricada naquele centro de cultura.

Obra do século XVII, o seu conteúdo e o seu estilo animam-nos a identificá-la como peça elaborada nas oficinas monacais de Santa Maria de Alcobaca, tão flagrante é a afinidade que ela tem com a imaginária inventada pelos plastifices dessas oficinas, precisamente depois de 1675.

Todos nós sabemos que a identificação de uma obra de arte não pode fazer-se quantas vezes somente pelas afinidades que a aproximam de outra ou outras produções; porém, o caso presente, dispensa por desnecessários mais atributos dedutivos de tal modo ela se apoia ao conceito estético da imaginária fabricada no mosteiro. Além disso, a sua proveniência cuja história procurámos conhecer estimula seguramente o nosso ponto de vista, como adiante se verá.

Para a posse dos citados lavradores do Sítio da Nazaré passou o «grupo» no espólio que um deles recebeu de seus pais, gente laboriosa do lugar do Valado dos Frades, no termo de Alcobaça, onde estes amanhavam umas tantas coirelas, por sua vez herdadas de outros parentes todos naturais do referido lugar. Daí ter passado o «grupo», desde muito tempo atrás, de geração a geração e com eles ser transmitida a tradição de que «as santinhas», assim lhe chamavam, haviam sido dadas a um dos seus avós por um santo frade do mosteiro visinho. E porque tomaram o «grupo» por uma obra benta e tinham em grande respeito o gesto do santo monge a graciosa peça foi por todo esse tempo devidamente estimada.

Um dia, porém, sucedeu o inevitável: o «grupo» sofreu grave quebra no conceito que dele tinham os seus proprietários. E talvez por adopção de novas ideias, talvez apenas por desinteresse ocasional, o facto é que ele foi servir de entretenimento aos familiares mais jovens daquele lar. Eis porque a pouco e pouco o pequeno «grupo» se foi cobrindo das lamentáveis mutilações que actualmente o desfeiam. Mas apesar destes desaires ele é ainda hoje verdadeiramente enternecedor e confia-nos seguramente em tudo aquilo que escapou à lapidação a educação artística e o sentimento piedoso do seu plastífice.

A quem porventura alguma vez se tivesse debruçado sobre a produção plasmada nas oficinas da abadia de Alcobaça e ainda ali patentes; a quem tivesse procurado acertar notícias de cronistas como as que nos deixou Fr. Manuel de Figueiredo nos seus manuscritos, ou aquelas de tantos outros transmitidas em letra de forma, com as obras de escultura existentes no mosteiro, as quais, sem reбуço, nos dão conta do grau de religiosidade como da faustosa opulência, ou da rigorosa severidade que caracterizaram as diferentes épocas dos seus fabricos; a quem, servido por uma extrema paciência, tivesse estudado em todos, ou pelo menos em grande parte, os pormenores das invenções dessas oficinas relacionando-os entre si e comparando-os com os pormenores de outras peças existentes nos diversos núcleos da escultura do país; a quem, depois de tudo isso, tivesse enxergado num só golpe de vista a produção total dos imaginários do mosteiro e houvesse aprendido a arrumar cada obra, ou grupo de obras, no lugar que lhes compete adentro dos séculos: não deve ser difícil localizar no tempo e no espaço o «grupo» aqui estampado e do qual pela primeira vez se pretende organizar a respectiva ficha.

Plasmado em barro cozido ele é constituído por dois anjos, cujas asas mutiladas se perderam. Ambos estão de pé. O anjo da esquerda veste uma túnica estofada de oiro e rosa, aberta sobre a coxa direita e apanhada sobre o ventre e sobre os quadris. A sua altura é de 385 mm. O da direita, vestido

de túnica estofada de oiro e negro e sobretúnica de oiro e escarlate, apanhada sobre a cintura e descida até meia coxa, mede 365 mm.

O primeiro, tem a mão direita decepada; segura com a esquerda um livro aberto, a cabeça levantada está ligeiramente voltada para a direita e a boca entreaberta parece entoar um cântico religioso. O segundo, cuja mão direita foi igualmente lapidada, tem a esquerda adocada ao peito, a cabeça estendida discretamente para a frente e fletida um tudo nada para baixo, e o nariz e parte do frontal e do malar direito mutilados.

A base, de contorno irregular, mede nas suas maiores dimensões, 235 × 120 mm. Junto ao pé direito do primeiro anjo mencionado, está caído e destapado um cálice.

Após esta sumária descrição, analisemos o «grupo» e comparemo-lo com algumas das obras executadas em Santa Maria de Alcobaça. (Fig. 2 e 3).

Repare-se como todas elas se afirmam dentro do mesmo conceito estético, como são parentas próximas. Note-se como as pregas das suas indumentárias e o magoado da modelação se irmanam; e de como o desenho dos cabelos de madeixas que esvoaçam, tão igualmente imolduram os rostos! Veja-se como os demais pormenores, tão evidentes nas estampas aqui reunidas se acorrentam entre si, presos todos eles por sua vez à mesma efervescência artística que durante a segunda metade de seiscentos o sopro do génio da arte fez florir em Alcobaça. Desde os perfis aos espaços vivos por eles limitados; desde o espírito em si mesmo que jorra das suas formas, à expressão reflectida das suas atitudes mais do que no rigor anatómico quase sempre descuidado, tudo isso, que criou por assim dizer um *tipo* se filia flagrantemente no mesmo senso estético, na mesma comoção, na mesma oficina.

De que outros elementos necessitamos ainda para corroborarmos a tese de identificação que vimos propondo? Que mais argumentos são precisos?

Uma notícia particularmente alusiva ao «grupo»? Mas certamente que isso seria o ideal, porém impossível até hoje de se encontrar. Este «grupo» deve ter sido fabricado no Mosteiro exactamente como tantas outras imagens, em que número ilimitado, quem sabe talvez até sem destino previamente estabelecido, e consequentemente, sem aquela importância que se existisse obrigaría os cronistas da ordem a fazer-lhe qualquer citação. Não, esta peça é como as outras, sobre as quais os cronistas deixariam cair o silêncio mais cerrado deste mundo. Em todo o caso, vejamos se socorridos do estudo cronológico das esculturas que ainda existem no Mosteiro chegamos a alguma conclusão.

Sabe-se que depois da execução dos relicários do Santuário, obra mandada fazer por Frei Constantino de Sampaio — 1669-1672 —, se seguiu de 1675 a 1678 a modelação de toda a imaginária com que foram povoadas a

colonata, as peanhas e a cimalha da capela-mór do templo, arranjo iniciado muito anteriormente pelo Cardeal D. Henrique e que só durante o primeiro generalato de Frei Sebastião de Sotomaior se pôde completar. E sabe-se ainda que Frei Luís de Faria dotara a Abadia com um rico e monumental presépio, que este fizera parte da capela anexa à sacristia nova e que tinha trinta e um palmos de comprimento, trinta de largura e «*pé direito com muita elevação*» (1). Teriam os nossos «anjos» feito de comparsas nesta composição monumental?

Durante as buscas que fizemos na Abadia enquanto estudámos a sua imaginária, nunca deparámos com qualquer figura que tivesse pertencido ao citado presépio, não podendo pois, deste modo desamparados de quaisquer possibilidades de verificação, estabelecer quaisquer relações entre o «grupo» que é agora propriedade do Museu e a composição que Frei Luís de Faria mandou fabricar.

Dado este vácuo de que na verdade não temos qualquer culpa, somos levados a supor que a execução dos dois anjos músicos deve poder instalar-se no período de tempo que se inicia no primeiro ano do generalato de Frei Sebastião de Sotomaior e termina quando muito na data em que os plastífices do Mosteiro concluíram o referido presépio. Mas porque, seguramente, nada podemos referir desse presépio além da notícia de Frei Manuel de Figueiredo temos que limitar a comparação do nosso «grupo», unicamente, com as imagens do período de Sotomaior que terminou em 1678. Mas este limitado espaço de tempo basta-nos.

Antes de se ter construído o Santuário ou talvez mesmo durante a sua construção e a modelação dos respectivos relicários foi fabricado nas oficinas da Abadia um excelente Apostolado, obra de barro cozido, policromado, de elevado nível artístico e que foi sem dúvida executado, como os relicários, por um artista ou artistas que a esse tempo tinham já atingido a maioridade no seu labor, o mesmo sucedendo com aquele ou aqueles que mais tarde produziram o período áureo da imaginária do século XVII concebida na Abadia; aquele belo período que é o segundo triénio do generalato de Frei Sebastião de Sotomaior, durante o qual como todos sabemos, surgiu a criação plástica mais singular de quantas inventaram e coloriam os mestres plastífices de Alcobaça — a morte de São Bernardo.

Verdadeira obra prima, esta obra dá conta do passamento do santo fundador de Claraval plasmada num imenso retábulo, que é a confissão mais enternecida e comovente que algum dia o espírito cisterciense dos monges de Alcobaça, fizeram para os muros do seu templo.

(1) Fr. Manuel de Figueiredo, manuscritos (Biblioteca Nacional).



FIG. 1 — ANJOS MÚSICOS — Barro policromado

(Museu Nacional de Arte Antiga)



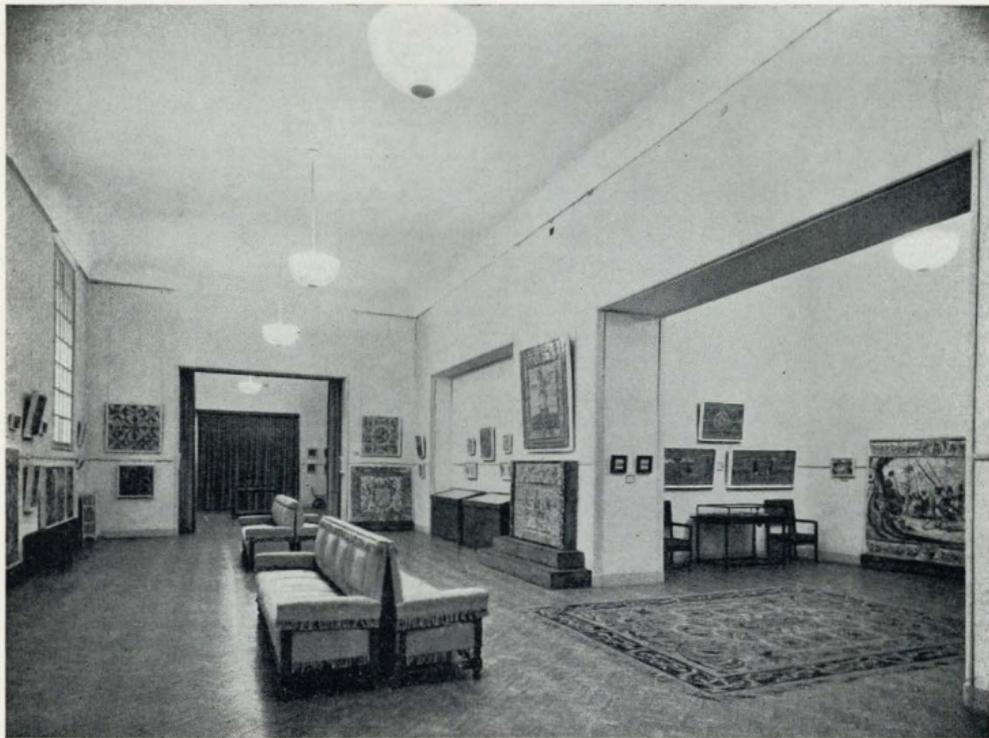
FIG. 2 — ANJO — Pormenor da *Morte de São Bernardo*

(*Santa Maria de Alcobça*)



FIG. 3 — ANJO — Barrocosido

(Santa Maria de Alcobaça)



Aspecto da Exposição de Azulejos

A utilização do barro pelos plastífices deste centro de cultura data, quando muito, do fim da primeira metade do século XVII. As obras de escultura executadas até então foram uma vez talhadas em madeira — *Altar e imagem de São Miguel de Ala* — durante o triénio de Frei Manuel da Paixão — 1588-1591 — e *Altar e imagem de Jesus Ressuscitado* — mandado fazer por Frei Gerardo das Chagas — 1594 — ; outras vezes, esculpidas em pedra, como por exemplo, as arcas tumulares existentes na chamada Sala dos Túmulos, entre as quais se avantajam tanto em tamanho como em valor plástico os túmulos do rei Dom Pedro e de Dona Inês, que são sem dúvida as mais estranhas e caprichosas que o gótico lavrou entre nós.

Não se julgue, porém, que no que aqui fica dito queremos afirmar que da segunda metade do século XVII para cá não se tivessem esculpido, em Alcobça, imagens de madeira ou de pedra. Os altares das capelas da charola, por exemplo, foram povoados por grande número de imagens de madeira durante os primeiros anos do segundo quartel do século XVII, e as quatro virtudes cardiais que estão na fachada principal do tempo, para não citar outras, também ali foram esculpidas nessa mesma centúria.

E posto isto assentemos em que enquanto a pedra foi procurada para a fabricação da estatuária, quase a partir da fundação da Abadia até ao século XVII, inclusivé, o emprego da madeira fez-se apenas a partir dos fins do século XVI, e o gosto pelo barro só nos fins da 1.ª metade do século XVII pode ser verificado. E sendo hoje parte assente, como já referimos em 1945 no nosso estudo «*A Escultura de Alcobça*», que a imaginária realizada ali acusa impulsos estéticos distintos, não podemos deixar de concluir, depois da especulação estética que fizemos no período que particularmente nos interessava, e após a revisão cronológica que acabamos de recordar que o «*grupo de anjos músicos*», aqui estampado, é um produto das oficinas monacais de Santa Maria de Alcobça, e ali mais provávelmente fabricado entre 1675 e 1678, data em que foram fabricados os primeiros reis e as imagens da capela-mór que já referimos.

Depois do que aqui fica dito podemos seguramente preencher a ficha do «*grupo dos anjos músicos*», de Alcobça, como se segue:

F I C H A

DESIGNAÇÃO: Anjos Músicos (grupo)

PROVIDÊNCIA: Alcobça

N.º D'INVENTÁRIO: 733

DIMENSÕES: 0,385 x 0,235 x, 0,120

OBSERVAÇÕES

Peça mutilada do século XVII, de barro cosido policromado; obra das oficinas da Abadia de Santa Maria de Alcobça.

EXPOSIÇÕES

6.ª EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA — AZULEJOS

A Direcção do Museu, aceitando as sugestões expostas pelo Senhor J. M. dos Santos Simões (vidé *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, Vol. I. pág. 86), promoveu uma exposição temporária de azulejaria que esteve patente ao público de 1 de Março a 1 de Julho de 1947.

A exposição ocupou as quatro salas de «exposições temporárias» e nelas foram expostos os exemplares seleccionados da colecção do Museu e, bem assim, algumas espécies de particulares que, pelo seu interesse artístico, muito valorizaram o certame.

Foi publicado catálogo descritivo das peças expostas, precedido de uma introdução na qual se forneceram as indicações necessárias para o conhecimento da evolução do azulejo, ilustrada com a reprodução de alguns exemplares.

A exposição propriamente dita foi orientada num sentido didático, separando-se nas várias salas os exemplares por ordem cronológica, agrupados ainda consoante as suas características técnicas.

Assim, na primeira sala arrumaram-se as espécies dos séculos xv e xvi, de procedência levantina e andaluza, de «corda seca» e «aresta».

Numa vitrina central expuseram-se as «losetas» e «alfardons» de Manises, provenientes de Beja. Ainda nesta sala ficou armado, em frontal, um painel com azulejos de «brocado», peça notável no seu género. Completavam o repositório, duas fotografias dos painéis quinhentistas do Museu de Évora («Anunciação») e do Rijksmuseum, de Amsterdão («Visitação»).

Na sala seguinte ficaram os azulejos do século xvii, agrupados em painéis e distribuídos em concordância com o seu valor e efeito decorativo.

Sobressaíam o frontal policromo de «pássaros e flores» (N.º 43), o silhar de «macacarias» (N.º 34), recentemente oferecido ao Museu, e alguns exemplos de composição decorativa em padrões policromos.

Na pequena sala adjacente distribuíram-se produtos de fabricação estrangeira, dos séculos xvi, xvii e xviii.

O magnífico frontal da igreja das Albertas, anexa ao Museu, (N.º 51), cuidadosamente montado para figurar na exposição, foi, sem dúvida, a peça que maiores atenções despertou. Nesta mesma sala se expôs o grande painel historiado, de fabricação holandesa, depositado pelo Ex.º Sr. Eng.º José

Manuel Leitão, representando o triunfo de David (N.º 52), três painéis flamengos da decoração do Paço de Vila Viçosa (N.º 53) e, dispostos num armário os dois azulejos iconográficos com as efígies de Carlos II e D. Catarina de Bragança (N.º 54-D).

A última sala foi destinada à azulejaria portuguesa do século XVIII. Aqui ficaram exemplares típicos da grande fabricação nacional, salientando-se um painel recortado, azul, com a representação de «S. Francisco recebendo os estigmas» (N.º 63) um painel do tipo «grinaldas» (N.º 66) e um pequeno quadro policromo proveniente do convento das Trinas (N.º 68).

Durante todo o tempo que a exposição se conservou aberta foi visitada por alguns milhares de pessoas incluindo grupos dirigidos pelo organizador que prestava esclarecimentos didácticos.

Terminada a exposição os exemplares foram arrumados no Museu aguardando oportunidade para serem permanentemente expostos.

EXPOSIÇÃO DE DOCUMENTOS E OBRAS DE ARTE RELATIVOS À HISTÓRIA DE LISBOA

A propósito desta exposição, transcrevemos parte da «Crónica de Artes Plásticas» que a ela se refere, lida pelo seu autor o Sr. Luís Reis Santos ao microfone da Emissora Nacional, em 21 de Julho de 1947:

«De entre as realizações comemorativas do 8.º Centenário da Tomada de Lisboa aos mouros, até hoje levadas a efeito pela Câmara Municipal, tomou especialíssimo relevo pelo alcance cultural, valor histórico e artístico, a exposição de documentos e obras de arte relativos à história de Lisboa.

Esta deslumbrante exposição deu-nos, efectivamente, melhor do que outro qualquer certame ou espectáculo, livro ou documentário, que se tenha até hoje realizado, uma visão grandiosa de personagens, instituições e factos passados, marcada pelo cunho incomparável da autenticidade.

Desde o século XII até ao século passado, da tomada de Lisboa, ao Romanismo, numa contínua sequência cronológica, mais de quinhentas peças bem escolhidas, na sua maioria preciosas, constituíram a sugestiva evocação da história da Capital, nas suas aspirações e sucessos, nas suas actividades gloriosas e no seu labor mais humilde.

Todo este impressionante documentário iconográfico, muito criteriosamente reunido e excelentemente exposto, que tão cedo se não tornará decerto

a reunir, ocupou durante menos de um mês, dez salas do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, onde os visitantes, deslumbrados, puderam *realizar* os fastos da nobre Cidade

*que no Mundo
Fácilmente das outras és princesa.*

Afigura-se-me que a verdadeira consciência do passado não se adquire com fantasias ou realizações de efeito breve mas com uma sólida base de autenticidade.

Como em tudo, quanto a mim, o Português precisa hoje, mais do que nunca, de equilibrar faculdades de crítica e de acção. Geralmente o Português, pouco predisposto para crítico, quando procura apurar aquelas faculdades vai perdendo a capacidade de agir; e quando cultiva as de acção, deixa de actuar eficazmente, segundo uma orientação superior.

Em história, os que não possuem espírito histórico, quando faltam documentos (porque se não conhecem ou porque se não dão ao trabalho de os reunir) imaginam, inventam, sintetizam sem base. E os que conhecem as falhas e deficiências negam-se, por escrúpulo e proibidade, a trabalhar nessas condições.

Mas a época em que vivemos, não é, em toda a parte, muito favorável para os que integram trabalhos desta especialidade numa superior concepção moral da vida. O que é preciso é fazer qualquer coisa que se veja; a verdade, — para quê lutar por ela? — e a autenticidade — é secundária! — passaram, infelizmente em nossos dias, para muitos, e até para muita gente bem, à categoria de quimeras!

Assim, há muito eu sinto a necessidade urgente de se prosseguir nas investigações documentais nos arquivos e nas colectâneas e publicações de iconografia nacional. Isso contribuirá, muito mais do que a fértil imaginação de realizadores literários e artísticos, para a indispensável formação da nossa consciência histórica.

Quanto ao passado de Lisboa muito se tem escrito já; mas que valem páginas e páginas de literatura e de ficção comparadas com a lição dos documentos autênticos que desfazem, com sua evidência irrefutável, as enganadoras imagens das lendas e das fantasias?

Esta foi quanto a mim, independentemente do prazer espiritual que nos deu a contemplação dos originais, a excelente lição da grande «Exposição de Documentos e Obras de Arte relativos à História de Lisboa».

Nela tanto o público como os próprios olissiponenses tiveram muito que aprender. Ela contribuiu mais do que o falso brilho de certas peças, para o mais amplo conhecimento do nosso passado; ela forneceu importantes ele-

mentos para uma história crítica da Cidade, e novos subsídios para os oportunistas, homens de acção rápida e vistosa, que se dedicam a evocações históricas, actuarem mais esclarecidamente.

*

À falta de elementos, a Primeira Sala, evocativa da Tomada de Lisboa, é realmente fraca.

A carta de Osberno ou sua fotocópia e publicações do Dr. José Augusto de Oliveira, Engenheiro Augusto Vieira da Silva (Lisboa, 1935); e de Charles Wendell David (Columbia University Press, 1936), era indispensável.

A autenticidade da espada de D. Afonso Henriques, embora de atribuição tradicional, é discutível. E o busto do primeiro Rei de Portugal não é seguramente da época. A pintura a óleo sobre tela da Tomada é demasiado tardia e fantástica. Restam os admiráveis *Livro das Aves* e *Apocalipse de Lorrão*, as *Cronicas da Fundação do Real Mosteiro de S. Vicente* e o documento do Cruzado acerca da capela mandada erigir em nome da Virgem e doada aos Cónegos de Santa Cruz de Coimbra; as moedas árabes e portuguesas, cartas de D. João II e 4 testemunhos da Conquista, publicados no século passado.

Já não é mau; mas é pouco.

As salas segunda e terceira, respectivamente de Lisboa Medieval e da época da Expansão, magníficas, com suas esculturas, painéis, peças de ouro, de prata doirada e de bronze, manuscritos, desenhos, códices e pergaminhos iluminados, livros, cartas, plantas, moedas, etc.

A sala quarta evoca Lisboa na época da Restauração, com aspectos panorâmicos e parciais da Cidade, bem como várias construções circunstanciais, peças de faiança e de prata, livros, manuscritos, publicações, medalhas, etc. São notáveis as vistas de Lisboa anterior ao Terramoto e certos exemplares de ourivesaria.

Segue-se a sala quinta de Lisboa joanina, também com vistas e retratos, desenhos, pinturas e gravuras, um formoso conjunto de ourivesaria com o punção da Contrastaria de Lisboa, no qual se destaca a *urna para encerramento do Santíssimo em quinta-feira maior*, pertencente ao Cabido da Sé de Lisboa, e a sumptuosa custódia da Bemposta; móveis, livros, moedas e medalhas, etc.

Lisboa Pombalina ocupa duas salas, a 6.^a e a 7.^a Aqui o documentário é imponente, riquíssimo de retratos, de vistas e de projectos através dos quais se podem conhecer as concepções de urbanismo da época, e aspectos variadíssimos do Terramoto, das ruínas e da reconstrução da Cidade. Manuscritos, livros, modelos da Estátua equestre de D. José, plantas, alçados e perfis de vários edifícios, peças de faiança e relógios das fábricas de Lisboa, da Real

Fábrica do Rato, da Bica do Sapato, de Custódio Ferreira Braga, etc. Riquíssimas peças de prata e uma caixa para tabaco, única, de ágata e ouro, da Real Fábrica de Lisboa, datada de 1774; amostras de tecidos, tafetás, setins, brocados e damascos, móveis, medalhas, etc., etc.

Idênticas espécies ornamentam as salas 8.^a, 9.^a e 10.^a, respectivamente consagradas às épocas de D. Maria I, das Invasões Francesas e lutas civis, e finalmente do Romantismo.

A exposição esteve patente ao público desde 25 de Junho a 20 de Julho tendo sido visitada por cerca de 10.000 pessoas.

A EXPOSIÇÃO DE GRAVURAS INGLESAS DA COLECÇÃO BEHRENS

A exposição de gravuras inglesas realizada em Novembro de 1947 no M. N. A. A. constituiu um dos mais belos certames de arte que o público ilustrado lisboeta teve ocasião de admirar.

Estampas coloridas, dum técnica irrepreensível fizeram-no viver horas de grande prazer espiritual ao ver desfilarem ante seus olhos esse admirável conjunto de obras, devidas aos buris de artistas que fizeram do século XVIII, tão mal julgado e compreendido, uma época de delicadeza e de vaporosidade nas artes, especialmente, nas artes menores. E entre estas salientaremos a de gravar, singularizando a Inglaterra que concorre com vantagem sobre a de todas as outras nações.

O buril duro, violento e profundo adoça-se num talho-doce ligeiro ou, como *tuba sonora e belicosa*, serve para a reprodução marcial das figuras dos soberbos almirantes e chefes do exército; o ponteador tantas vezes obtido por uma ténue pulverização de areias ou cinzas cobrindo o verniz da chapa, habilita o abridor a tirar os mais ténues efeitos, especialmente quando interpreta os nus femininos; a água-tinta, quer a sépia, hábilmente realçada com o branco do próprio papel, quer de deliciosos efeitos de colorido policromado, ténue ou violento, vem valorizar, com a intensidade de cor e a facilidade de reprodução, as aguarelas, tornando-as mais conhecidas. Mas de todos os inumeráveis processos no tratamento da chapa de cobre, ocupa o primeiro lugar a maneira-negra ou meztinto colorido ou monocromo onde se acentuam os contrastes de negros e brancos, imprimindo efeitos de relevo e vida que habilitam o estampador a dar-nos uma sensação perfeita do aveludado metálico.

De todos estes processos era farta e rica a colecção de que ora tratamos e que o British Council, gentilmente, trouxe à nossa apreciação. Frederick Behrens não foi um coleccionador vulgar; além das quantiosas importâncias

dispendidas com a obtenção desta colectânea, sacrificou, sem hesitar, muitas espécies que rejeitava, simplesmente para obter outras de estado impecável.

Todos os que estamos habituados a examinar colecções desta natureza sabemos quantas dificuldades e aborrecimentos se acumulam para obter exemplares absolutamente perfeitos como os agora expostos. As peças desta colecção apresentam-se irrepreensíveis e sobretudo formosíssimas no colorido, sem manchas, de margens francas e letra completa, característica esta de grande interesse, visto que Behrens só considerava espécies dignas da sua colecção as que possuam legendas com assinaturas e títulos, ao contrário da maioria que prefere exemplares de estados anteriores à letra, por vezes reveladores de fraudes grosseiras e especulativas. Elaborado por quem conhece de arquivologia, há uma nota no respectivo *Catálogo* que tem de ser salientada como exemplo e incitamento para os que aferrolham os tesouros de arte que o dinheiro ou a sorte lhes proporcionaram, levando a furtarem-nos, avaramente, à apreciação do público. Na doação feita à *Manchester Corporation Art Galleries* pelos sobrinhos de Behrens lê-se uma cláusula pela qual essa instituição é obrigada a dar toda a expansão a esse maravilhoso núcleo factício; e foi essa louvável disposição que nos proporcionou estes dias de intenso prazer.

Inteligente e tènicamente dispostas essas 137 peças foram distribuídas por cinco salas, procurando-se na divisão do conjunto salientar os efeitos concernentes a cada grupo de artistas de técnicas semelhantes ou dum mesmo assunto. Assim, se houvessemos de apor um nome a cada uma das salas, chamar-lhe-famos com toda a propriedade: Sala John Smith, sala Bartolozzi, sala William Tomkins e de William Ward, sala das Malas-postas.

Na primeira sobrelevavam a todas, as estampas de John Raphael Smith, gravador e desenhador, quase desconhecido entré os nossos coleccionadores, mas ainda hoje considerado na Inglaterra como o mais notável da pleiade de mezotintistas que assombrou o mundo artístico dos finais do século XVIII. Dele sobressaem exemplares coloridos ou monocromos de extraordinária vida e relevo, juntamente com ponteados bartolozianos leves e de suave coloração. Entre os primeiros salientaremos: *Almeria*, *Mlle. Parisot*, *Beauty in Search*, *Return from Market*, *A Bacchante* que, curiosamente, vem anotada como sendo o retrato da formosa Lady Hamilton que serviu de tema a tantos artistas e a formosa *Sylvia*, estampa de puro colorido e cheia de vigor; entre os ponteados evidenciam-se o *Rural Amusement*, segundo quadro de George Morland, emparelhando com o *Rustic Employment*.

Bartolozzi não podia deixar de figurar num certame de gravadores ingleses e foi bem escolhido para ocupar uma das salas. Os melhores ponteados do mestre formavam verdadeira galeria de arte com seus aspectos pictóricos e irrepreensível técnica. Nos muitos dias que esteve aberta a exposição, notámos que ainda hoje o velho florentino continua a ter na nossa Lisboa do

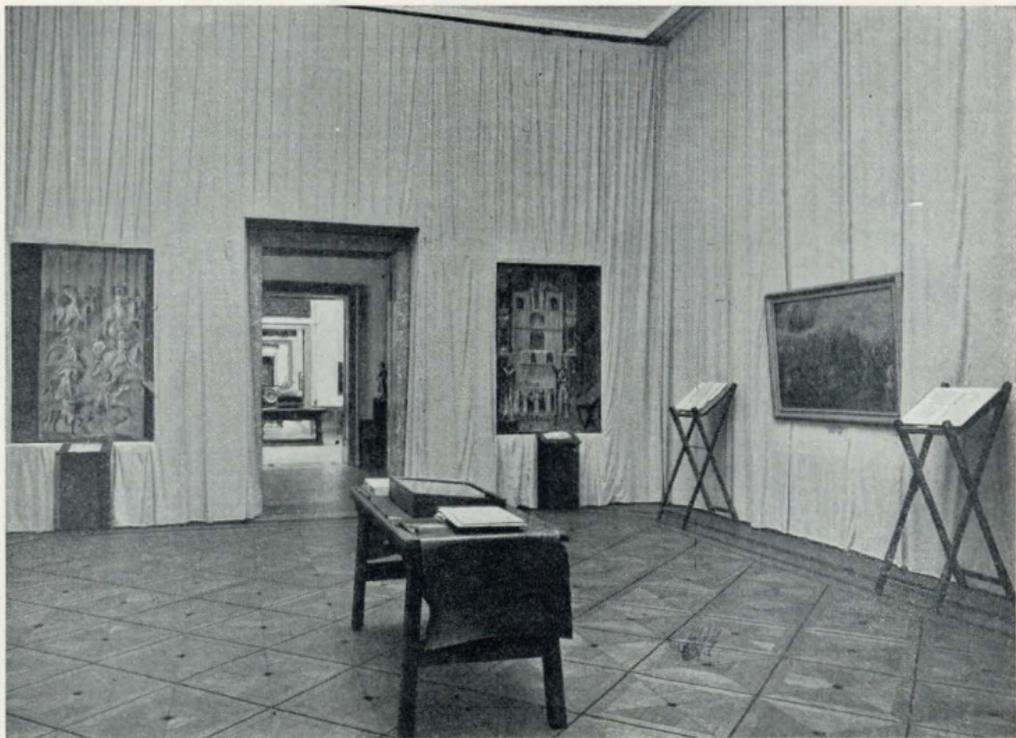
século XX uma corte entusiástica, especialmente, feminina. Somos admirador do ilustre artista mas não entusiasta incondicional, pois há muito consideramos o seu processo de gravar com uma primeira industrialização desta arte. Ao percorrermos aquela extensa galeria de retratos: *Countess of Harrington, Duchess of Devonshire, Lady Elizabeth, Lady Smith, Miss Bingham, Miss Farren, Lesbia*, cremos mais que o entusiasmo despertado por estas peças de deve aos originais de Reynolds ou de Lawrance aqui reproduzidos do que aos reflexos estampados no papel através da chapa de cobre com o auxílio do ponteado. Deus nos defenda de arcarmos com as malquerenças ou com os ódios de tantas admiradoras que naqueles dias ao contemplarem a obra do velho florentino quase o endeusaram numa admiração incondicional, pelas perfeições plásticas ou angelicais fisionomias das suas retratadas, mas, quanto a nós, carecendo de originalidade e de verdade anatómica.

Se precisássemos de documentar a nossa maneira de ver, indicaríamos um dos seus discípulos, que aqui figurou com algumas das suas mais apreciadas estampas formando curiosos pares: *Cottagers e Villagers, Duty e Affection, Amusement e Refreshment* e onde se acentuam aquelas características do mestre.

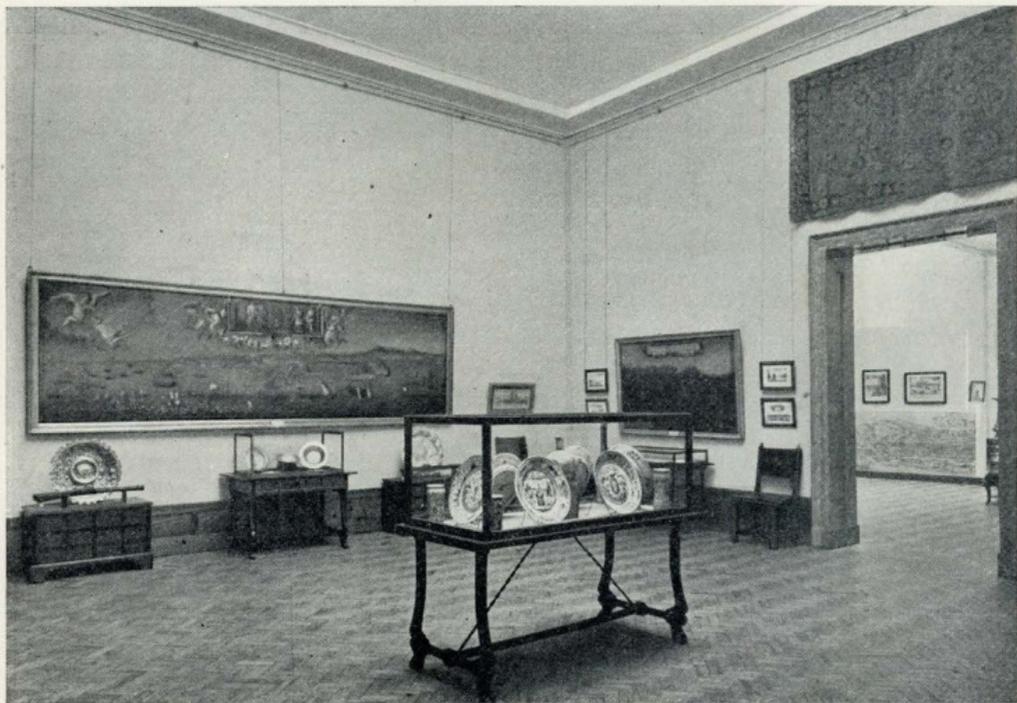
Ao contrário venceram os que enveredaram pelo caminho da maneira-negra à qual deu extraordinário impulso o grande Reynolds, levando os melhores artistas do mezotinto a reproduzir as suas extraordinárias telas. E aqui estão representados *Charles Turner* com uma bela estampa *The Duchess of Rutland e Le Baiser Envoyé* uma das mais admiradas peças do certame.

Bem salientado numa das salas está William Ward que conseguiu manter com seu irmão James, que aqui não figura, os elevados créditos do mezotinto até final do primeiro quartel do século XIX. No lugar das subscrições lêem-se os nomes dos pintores Morland e Hoppner, ainda que a maioria dos desenhos sejam do próprio gravador.

Propositadamente deixámos para final a última sala reservada a peças que para a maioria dos visitantes representaram novidade ou pelo menos motivos de justificada admiração. Nas colecções nacionais, mesmo nas mais opulentas, pouco ou nada aparece que possa comparar-se com a originalidade das peças que nos transportam a uma sociedade completamente diferente da que conhecemos, no começo do século XIX, em Portugal. A nossa misteriosa traquitana, a pesada mala-posta, a discreta cadeirinha e até o inestético omnibus para todas as classes sociais, arrastados por invios atalhos por meio de alentados urcos e horsas, estão ali substituídos por carros a um tempo sumptuosos e levíssimos tirados por uma ou duas parelhas de delicados cavalos de pernas delgadas, reveladoras de extrema agilidade e força, vencendo destemidamente socialcos e precipícios, aproveitados para efeitos cénicos e de perspectivas profundas e acidentadas. Impera neste género de gravura a água-tinta, perfeita-



Exposição de documentos e obras de ar.e relativos à História de Lisboa — Sala I



Exposição de documentos e obras de arte relativos à História de Lisboa — Sala IV



Exposição de documentos e obras de arte relativas à História de Lisboa — Sala VII



Exposição — Aspectos do Natal na Arte Portuguesa — Salas I e II

mente a carácter com o assunto pela alegria do colorido, pelas delicadas pinturas dos *Mail-Coach* e das paisagens através das quais são arrastados por agilísimos ginetes de fina e aveludada pelagem. Os incisores que usaram deste processo ainda hoje são muito apreciados em Inglaterra e as suas produções causam um entusiasmo que as faz pagar por altíssimos preços. Peças desta natureza aqui expostas são subscritas por Robert Havell, James e Robert Pollard, Johann e Charles Rosenberg, especialistas do género.

Nem na prefacção do Catálogo, escrito aliás por um verdadeiro conhecedor do assunto, nem nas descrições das espécies, nem mesmo entre os visitantes mais entendidos no género se salientou a acção, aparentemente secundária e sempre anónima, do artista sem o qual o trabalho do gravador resultaria monótono e frio. Referimo-nos aos estampadores que neste certame desempenharem um papel quase a par do do abridor. Nenhuma das chapas coloridas foi tirada por sobreposição, por isso foi mister que o artista estampador, antes de as submeter à pressão do tórculo, tivesse tido o difícilimo trabalho da tintagem, pintando (permita-se-nos o termo) a gravura, com todas as suas cores, esbatidos e tonalidades que muitas vezes nem o próprio incisor havia imaginado obter. — E. S.

ASPECTOS DO NATAL NA ARTE PORTUGUESA

Este certame teve lugar nos meses de Dezembro-Janeiro de 1947-1948.

«A ideia da exposição (1) que hoje se mostra ao público de Lisboa pertence à *Liga Independente Feminina Diocesana*. O Museu acolheu-a com entusiasmo e, superiormente autorizado, procedeu aos trabalhos da sua montagem dentro do plano que os dois organismos estabeleceram: apresentar alguns aspectos do *Natal* nas várias modalidades da Arte Portuguesa.

O Museu concorre com obras capitais das suas colecções, algumas delas conhecidas de quantos o visitam por estarem em exposição permanente, outras propositadamente tiradas dos depósitos. A Direcção da Liga Independente Católica Feminina Diocesana tomou sobre os seus ombros o encargo de trazer para o Museu as obras guardadas noutros estabelecimentos do Estado, nas igrejas e nas colecções privadas. E como já hoje se formou corrente benéfica de colaboração entre o Estado e os particulares, propicia a dar ao público conhecimento de quanto existe no País em matéria de belas-artistas plásticas,

(1) Transcrição do prefácio do Catálogo.

o apelo das senhoras da Acção Católica viu-se felizmente coroado do maior êxito.

O âmbito da exposição, dada a grande quantidade de trabalhos que sob a rubrica *Natal* podiam a ela concorrer, foi necessariamente limitado por ser diminuto o espaço de que dispunhamos. Entretanto, ainda figuram nas salas cerca de 300 obras.

Nos primeiros compartimentos expõem-se alguns painéis de Natividade e da Adoração dos Magos pelos notáveis mestres quinhentistas que executaram os retábulos dos Conventos de S. Francisco e do Paraíso, de Santos-o-Novo, da Madre de Deus, de Lisboa, além de uma tábua de grande interesse pintada pelo mestre do Sardoal. Também nestas salas se vêem páginas de Livros de Horas e pequenas pinturas de devoção.

Sem obedecer a intuítos de sistematização rigorosa, nas salas seguintes apresentam-se ainda trabalhos do fim do século XVI e outros seiscentistas e setecentistas. Pinturas, gravuras, esculturas de barro, madeira e cera, marfins, obras de prata, azulejos, e tantas outras conduzem-nos, transportados por uma arte cheia de intenção e de carinho, aos passos do nascimento de Cristo, das adorações dos pastores e dos Magos no Presépio que tanto agradam à afinada sensibilidade do nosso povo e tão festejados são por ele nas cidades e nos mais afastados recantos de Portugal.

Expõem-se pela primeira vez à curiosidade dos visitantes algumas telas e tabuinhas de Josefa de Óbidos, pertencentes aos Museu e a particulares. E também pela primeira vez se verá o painel de Vasco Pereira Lusitano, executado em 1575 e adquirido por nós há poucos anos.

Um conjunto de figuras de barro composto por obras dos grandes mestres que desenharam e modelaram os presépios célebres da Madre de Deus, do Desagravo, da Estrela, da Sé e tantos outros, e que abranje todos os passos da Natividade e cenas populares que se ligam ao transcendente acontecimento, dá ideia do esplendor desta arte decorativa que teve no país os mais extraordinários cultores e já deu motivo a grandioso certame que neste mesmo local se realizou no ano de 1938. Figuram também alguns presépios pertencentes a particulares.

Do núcleo das pinturas do começo do século XIX chama-se a atenção para o quadro da Natividade que Domingos António de Sequeira pintou e o Senhor Duque de Palmela generosamente emprestou para esta exposição. Para comparar com esta pintura pela primeira vez se mostram, a ela associados, os esboços preparatórios e o esboço final a carvão, obra esta que, com os desenhos do «Calvário», «Ascensão» e «Juízo Final», forma um dos conjuntos mais magistrais que guarda o Museu de Lisboa. Outros desenhos por artistas portugueses enobrecem a última sala do certame.

A obra minuciosa e apreciável do falecido barrista Francisco Elias, repre-

sentando o Presépio, que é o trabalho mais moderno apresentado, estabelece a ligação com a obra dos artistas contemporâneos que do Natal se ocupam e se expõe, por iniciativa da União Noelista Portuguesa e da Conservadora do Museu Nacional de Arte Antiga, D. Maria José de Mendonça, noutra galeria da capital.

Espera-se que a exposição — *Aspectos do Natal na Arte Portuguesa*, cheia de obras de arte excelentes, de sugestões de toda a ordem e de úteis ensinamentos constitua agradável diversão para todos quantos nesta quadra festiva vierem visitar as salas do nosso Museu Nacional». — J. C.

CONFERÊNCIAS E PALESTRAS

COM o patrocínio do Instituto para a Alta Cultura pôde o Museu Nacional de Arte Antiga oferecer, no ano de 1947, séries de conferências e palestras que, devido à qualidade das pessoas que as realizaram, obtiveram o maior sucesso.

Para um público que ocorreu em quantidade excepcional e no qual se via grande número de artistas, proferiu o professor da Faculdade de Letras de Lisboa, Dr. José António Ferreira de Almeida, uma série de lições, subordinadas ao título geral de «Alguns aspectos da criação artística», com o seguinte programa:

1.^a lição (22 de Janeiro de 1947) — Elementos subjectivos da criação artística: *a*) A personalidade do artista; *b*) A emoção estética; *c*) A imaginação criadora.

2.^a lição (29 de Janeiro de 1947) — As fases da criação artística: *a*) Inspiração e concepção; *b*) Esboço e elaboração; *c*) Execução.

3.^a lição (5 de Fevereiro de 1947) — Liberdade e servidão do artista (I): *a*) Arte e representação; *b*) Arte e técnica; *c*) O artista e as formas.

4.^a lição (12 de Fevereiro de 1947) — Liberdade e servidão do artista (II): *a*) Forma e matéria; *b*) Forma e conteúdo; *c*) Arte e meio social.

Como consequência destas lições, alguns artistas plásticos, reunidos numa das salas do Museu de Arte Antiga, ofereceram ao Senhor Dr. Ferreira de Almeida trabalhos por eles realizados.

— Para ilustrar a 6.^a Exposição Temporária o Engenheiro Senhor João M. dos Santos Simões realizou, no dia 3 de Março, uma erudita lição intitulada «Panorama do Azulejo», na qual foram versados os seguintes assuntos:

A importância do azulejo no quadro das artes decorativas em Portugal. A evolução e a adaptação do azulejo.

O estudo da azulejaria em Portugal: Raczinsky, Joaquim de Vasconcelos, José Queirós, António Augusto Gonçalves, Vergílio Correia, Matos Sequeira, etc.. Crítica aos seus trabalhos.

Vícios e ideias feitas sobre a antiguidade, originalidade, autoria e fontes de inspiração do azulejo português.

A decoração cerâmica no estrangeiro: em Espanha, Itália, Flandres, etc.
Os painéis de majólica italiana da Quinta das Torres (Azeitão).

O problema dos azulejos de São Roque e o axioma Francisco de Matos.

Influência talaverana; a inspiração textil e as representações figuradas.

A azulejaria holandesa, sua evolução e influência em Portugal.

A produção do azulejo artístico português do século XVIII: os Oliveira Bernardes e a sua escola. A época da «grande produção»; fontes inspiradoras.

O azulejo post-terramoto, influências francesas; a Fábrica do Rato.

A decadência no século XIX.

— O erudito professor Miguel de Ferdinandy, versou, em três conferências que tiveram da parte do público a melhor aceitação, os seguintes temas:

1.^a lição (26 de Fevereiro de 1947) — A história de arte e a psicologia.

2.^a lição (5 de Março de 1947) — Os «due Capitani» de Miguel Ângelo.

3.^a lição (12 de Março de 1947) — O Símbolo do macrocosmo no Renascimento italiano.

— Mais uma vez honrou este Museu, acedendo ao nosso pedido para que nele realizasse uma conferência, a Senhora D. Maria Luísa Caturla, que se ocupou das «Pinturas, frondas e fuentes del Buen Retiro». Depois de estudar eruditamente o panorama da arte espanhola no reinado de Filipe IV, a ilustre investigadora referiu-se pormenorizadamente ao Palácio e Quinta do Buen Retiro, pondo em relevo as decorações do célebre salão de Reynos, a respeito dos quais trouxe algumas contribuições inéditas particularmente nas atribuições de certas telas ao pintor Zurbaran.

A conferência realizou-se no dia 10 de Março de 1947.

— Na continuação do programa a que deu início no ano anterior, o Senhor Professor Myron Malkiel Jirmounsky realizou neste ano a 2.^a série das suas lições, subordinadas ao tema geral «Les formes d'expression artistique à travers les âges», referindo-se aos seguintes temas:

1.^a lição (16 de Abril de 1947) — Les débuts et les premières grandes oeuvres de la peinture vénitienne:

1 — Les sources et les éléments de sa formation.

2 — Les Vivarini, Bellini et Carpaccio.

3 — Giorgione et l'esprit nouveau.

4 — Naissance et développement du genre «paysage».

2.^a *lição* (23 de Abril de 1947) — Titien (Apogée de l'art pictural et décoratif):

- 1 — Titien et Michel Ange. Les Vénitiens et les Florentins.
- 2 — Nouvelle esthétique.
- 3 — Titien et les théoriciens de l'art de son époque.
- 4 — La composition chez Titien et la composition chez ses prédécesseurs.

3.^a *lição* (30 de Abril de 1947) — Véronèse et Tintoret:

- 1 — Véronèse.
- 2 — Tintoret. Deux périodes de sa création.
- 3 — Du «réalisme» décoratif vers l'«illusionnisme» symbolique et lyrique.

4.^a *lição* (7 de Maio de 1947) — El Greco:

- 1 — Greco et la tradition picturale byzantine du Moyen Âge.
- 2 — Les prémices théoriques de son art.
- 3 — L'art de Greco comme aboutissement des tendances de celui de Titien et de Tintoret.
- 4 — Triomphe de la lumière.
- 5 — Greco et son milieu.

5.^a *lição* (14 de Maio de 1947) — Les Carrache et Caravage:

- 1 — L'école bolonaise.
- 2 — Son esprit décoratif et académique.
- 3 — La révolte de Caravage. Son «réalisme lumineux».
- 4 — L'«illumination» et le «caravagisme».

6.^a *lição* (21 de Maio de 1947) — Rembrandt:

- 1 — Le «caravagisme» de Rembrandt.
- 2 — Trois périodes dans la création de Rembrandt.
- 3 — Rembrandt et ses contemporains.
- 4 — La lumière chez Rembrandt et sa conception picturale.
- 5 — Sa composition. Ses portraits.

7.^a *lição* (28 de Maio de 1947) — Problème du «caravagisme» en Espagne:

- 1 — Ribera.
- 2 — Zurbaran.
- 3 — Velazquez.

O curso do erudito professor foi, como no ano anterior, seguido por numerosos auditores entre os quais se contavam artistas e estudantes das nossas escolas.

— O grande amigo de Portugal, Senhor Élie Lambert, professor de História de Arte, na Sorbone, durante uma visita de estudo feita ao nosso país, deu a este Museu a honra de aceitar o nosso convite para nele realizar uma conferência. No dia 29 de Outubro o Senhor Prof. Lambert falou acerca de «Variations sur des thèmes dans l'oeuvre de Delacroix», para um vasto auditório que extremamente apreciou a lição do eminente historiador de arte.

— Mais uma vez o auditório das conferências do Museu veio, em grande número, assistir a palestras proferidas em língua inglesa. Foi conferente o Senhor David Baxandall, Director dos Museus de Arte da cidade de Manchester que, para ilustrar a exposição de gravuras da Colecção Behrens, realizou, com grande brilho e erudição, duas lições nos dias 13 e 14 de Novembro. Os assuntos versados nas duas conferências foram os seguintes:

1.ª — A escola inglesa de aquarelistas — A existência contínua, durante mais de dois séculos, duma escola de aquarelistas só se verifica em Inglaterra, e em mais nenhum outro país.

Sugere-se as razões por que a aguarela é tão popular em Inglaterra.

As características que normalmente se verificam em qualquer ramo da Arte Inglesa, nas suas manifestações mais representativas, encontram-se expressas com naturalidade e espontaneidade na aguarela.

Descreve-se seguidamente o emprego da aguarela pelo artistas topográficos dos séculos XVII e XVIII. Exemplos típicos, temo-los em Paul Sandby e alguns dos seus discípulos, cujas aguarelas são reproduzidas em gravuras que ilustram muitos guias da Inglaterra e do País de Gales, publicados nos fins do século XVIII.

Mais importante do que este emprego da aguarela, foi a generalização da sua utilização como um meio especialmente propício ao temperamento romântico inglês.

Artistas tão originais e de forte personalidade como Alexander, Cozens, Francis Towne, Girtin, Turner, Constable, Rowlandson e Samuel Palmer, mostram como a aguarela pode ser empregada por artistas sérios, para exprimir os seus sentimentos mais profundos.

A conferência termina com uma breve relação do emprego da aguarela pelos pintores românticos do século XX.

2.^a — Alguns pintores ingleses, de Hogarth a Turner — Depois dum longo período em que os pintores mais importantes em Inglaterra foram os artistas estrangeiros que se fixaram lá — Hogarth (1697-1764) surge-nos na primeira metade do século XVIII com uma forte personalidade inglesa.

Descreve-se em breves traços a sua obra como satirista dos costumes sociais e como moralista.

Os seus dons naturais como pintor revelam-se em 3 quadros, que se distinguem do conjunto das suas obras.

As figuras de Sir Joshua Reynolds (1723-1792), primeiro Presidente da Royal Academy, e de Thomas Gainsborough (1728-1788) — de características tão opostas, dominam a segunda metade do século XVIII, e com eles Richard Wilson (1714-1782), primeiro grande paisagista inglês.

Descreve-se separadamente a carreira artística desses três pintores.

A graça natural de Gainsborough como pintor merece especial referência e chama-se a atenção para algumas obras de Wilson, na sua última fase, que abrem o caminho para a nova arte romântica da paisagem, de Turner e Constable.

A múltipla carreira de Turner (1755-1851) é-nos mostrada com pormenores. Essa carreira culmina, depois de muitas hesitações, num novo género da arte paisagista.

John Constable (1776-1837) é apresentado como o único pintor inglês que deu um novo rumo ao curso da principal tradição europeia. A sua influência sobre a pintura francesa do século XIX foi imediato e deu origem, na altura devida, ao Impressionismo.

A conferência termina com um breve relato das obras de William Blake (1757-1827), poeta, pintor e místico, cujos verdadeiros méritos só foram integralmente reconhecidos um século após a sua morte e cuja influência sobre muitos jovens artistas ingleses é considerável.

— O Senhor Frederico Marés Deuloval, Sub-Director da Escola Superior de Belas Artes de São Jorge, de Barcelona, proferiu no dia 17 de Novembro a sua conferência «Museos de España — El Museo Sentimental».

Depois de se referir à evolução da escultura em Espanha, especialmente à estatuária de Poblet, de que é restaurador, o conferente tratou do Museu Sentimental de Barcelona que fundou e dirige com a maior devoção e carinho. Este Museu pacientemente organizado pelo Senhor Deuloval compõe-se de cerca de cinquenta coleções com cinco mil espécies da maior variedade e beleza.

O Senhor Deuloval ocupou-se da história e do merecimento de certas obras guardadas nesse Museu, por ele generosamente oferecido ao *Ajuntamiento de Barcelona*.

SERVIÇOS TÉCNICOS E ADMINISTRATIVOS

AQUISIÇÕES DE OBRAS DE ARTE

Durante o ano de 1947, o Museu adquiriu as seguintes obras de arte:

PINTURA

Assunção da Virgem — Pintura a óleo sobre madeira de castanho, atribuída a *Vasco Fernandes*. Escola portuguesa (Vi seu), da 1.ª metade do século XVI. Alt. 1330 × Larg. 1055 mm. Comprado a um particular.

Natureza Morta — Pintura a óleo sobre tela. Escola portuguesa do Século XVII. Alt. 450 × Larg. 680 mm. Comprado no leilão Barros (Porto).

DESENHO

Retrato de homem — Desenho a lápis e sanguínea, por *Domingos António de Sequeira* (?). Alt. 122 × Larg. 103 mm. Comprado no bricabraque.

Retrato de Eclesiástico — Desenho a lápis e sanguínea, por *Francisco Bartolozzi* (?). Alt. 170 × Larg. 140 mm. Comprado no bricabraque.

«*Vista em perspectiva central de huma iluminação de triunfo à felis aclamação da rainha N. Sra.ª q se aclamou em o anno de 1777 mandada constroir por Jacob Pedro Estrans na frente das suas casas em o cilio da Patriarcal queimada inventada desenhada e constroida pello architecto Joaquim Antonio dos Reys Zuzarte*». — Desenho à pena, realçado a sépia, datado e assinado: *Zuzarte inv. e fec. em 1777*. Alt. 660 × Larg. 940 mm. Comprado no bricabraque.

Retrato de Feliz Avelar Brotero, desenhado por *Gregório Francisco de Queirós*

no ano de 1828. Desenho a lápis e sanguínea. Alt. 215 × Larg. 162 mm. Comprado a um particular.

ESCULTURA

Santa Catarina — Baixo relevo de alabastro (Nottingham), do Século XV. Alt. 380 × Larg. 250 mm. Comprado no bricabraque.

Retábulo com as cenas do Calvário, Ressurreição e Ascensão de Cristo — Baixo-relevo, de mármore. Trabalho italiano do Século XVI. Alt. 1580 × Larg. 665 mm. Comprado no leilão da coleção do Visconde de Monserrate (Sinttra).

CERÂMICA

Prato de porcelana da China, decorado a azul (Século XVII). Diam. 485 mm. Comprado no bricabraque.

Anfora de faiança portuguesa, com quatro asas e tampa, decoração policroma sobre fundo amarelado. Fabrico de Rocha Soares (Porto). (Século XIX). Alt. 330 mm. Comprado no bricabraque.

Poncheira de porcelana da China, decoração policroma de motivos europeus, representando uma çaçada (Século XVIII). Diam. 400 mm. Comprado no bricabraque.

Terrina de faiança, em forma de pato, ostentando as armas do Marquês de Pombal, da Real Fábrica do Rato — Lisboa (Século XVIII). Alt. 330 × Comp. 330 mm. Comprado no leilão da coleção de D. Maria Luísa Lobo d'Ávila Ferreira Monteiro.

Terrina de faiança, com decoração relevada e esmalte amarelado, da Real Fábrica do Rato (Século XVIII). Alt. 335 mm. Comprado no leilão da coleção de D. Maria Lobo d'Ávila Ferreira Monteiro.

Estatueta de faiança policromada, representando a *Virgem com o Menino*, da Fábrica da Bandeira (Gaia) (Século XIX). Alt. 240 mm. Comprado a um particular.

Prato de porcelana da China, decoração a azul (Século XVII). Diam. 500 mm. Esta peça, bem como as seguintes, foram adquiridas no leilão Barros (Porto).

Prato de porcelana da China, decorado em policromia, tendo peixes no centro, do período de Kien-Lung (Século XVIII). Diam. 405 mm.

Prato de porcelana da China, da dinastia Ming, decorado a azul. Marcado. (Século XVI). Diam. 320 mm.

Prato de porcelana da China, decorado em policromia, do período de Kien-Lung (Século XVIII). Diam. 465 mm.

Figura de Kuan-Yin, de porcelana branca da China, pintada (Século XVIII). Alt. 385 mm.

Grande jarra de porcelana da China, decorada a azul com cães de Fó (Século XVIII). Alt. 610 mm.

Jarra de porcelana da China, da família verde, com figuras (Princípio do Século XVIII). Alt. 358 mm.

Jarra de porcelana da China, da família verde, com figuras (Princípio do Século XVIII). Alt. 358 mm.

Cabaça de porcelana da China, da família verde (Século XVII). Alt. 470 mm.

Tijela de porcelana da China, decorada exteriormente a azul «soufflé» e interiormente em policromia, família verde (Século XVII). Diam. 192 mm.

MOBILIÁRIO

Cadeira entalhada e pintada a branco e ouro; assento e costas de palhinha (Século XVIII). Comprado no leilão da colecção de Maria Luísa Lobo d'Ávila Ferreira Monteiro.

Seis cadeiras de pau santo, com assentos e costas de couro lavrado. Trabalho português da 1.^a metade do Século XVIII. Estas peças, bem como as seguintes, foram compradas no leilão Barros (Porto).

Arca de secupira, guarnecida de tremidos. Trabalho português do Século XVII.

Bufete de pau santo. Trabalho português do século XVII.

Seis cadeirões de braços, de nogueira, assentos e costas de couro lavrado, fixados com pregaria de latão. Trabalho português dos fins do Século XVII.

Doze cadeiras de nogueira, de espaldar alto, assentos e costas de couro lavrado, fixados com pregaria de latão. Trabalho português dos Séculos XVII-XVIII.

Banco de castanho, entalhado e dourado. Trabalho português do Século XVIII.

Arca de ébano e teca. Trabalho português do Século XVII.

Contador de ébano e teca com embutidos de marfim. Trabalho português do Século XVII.

Contador de ébano e teca. Trabalho indo-português do Século XVII.

Cómoda de pau santo. Trabalho português do Século XVIII (época de D. José).

Cómoda-papeleira de pau santo. Trabalho português do século XVIII.

Mesa de pau santo. Trabalho português do Século XVIII.

Cadeira de toilette, de nogueira. Trabalho português do Século XVIII (época D. João V).

JOALHARIA E OURIVESARIA

Par de castiçais de prata branca. Trabalho português do Século XVIII (Estilo D. João V). Marca de Lisboa. Peso 2.420 grs. Comprado a um particular.

Prato de prata dourada. Trabalho português do Século XVI. Peso 725 grs. Comprado no bricabraque.

Caixa de prata branca. De um serviço de toilette. Fabrico francês do Século XVIII. Punções de Paris e do ourives Antoine Sebastien Durand. Peso 656 grs. Comprado a um particular.

Caixa de rapé, de prata branca. Trabalho francês do Século XVIII. Punções de Paris (1738) e do ourives. Peso 115 grs. Comprada a um particular.

VIDROS

Cálice de vidro lapidado e gravado, com as armas de Portugal, a Cruz de Cristo e a legenda: «Vivat Josephus Dei Gratia Portugalia et Algarbiorum Rex In Hoc Signo Vinces». Alt. 218 mm. Esta peça e as seguintes foram adquiridas no leilão Barros (Porto).

Cálice de pé alto, de vidro lapidado e gravado, com tampa. Assunto: paisagens e figuras. Alt. 345 mm.

Copo de vidro lapidado; reservas com pagodes e pássaros. Alt. 120 mm.

Copo de vidro, com o escudo de Portugal e a legenda «Vivat Joanes V». Alt. 157 mm.

Copo de vidro com a imagem de Santo António de Lisboa. Alt. 155 mm.

Garrafa de vidro coalhado. Decoração policroma com medalhão e figuras. Trabalho francês. Época Luís XVI. Alt. 272 mm.

Copo de vidro coalhado. Decoração policroma com paisagem e figuras. Trabalho francês do Século XVIII. Alt. 138 mm.

RENDAS

Folho de renda. Trabalho português do Século XIX. Comp. 2780 mm. Comprado a um particular.

TAPETES

Tapete de Arraiolos. Fabrico português, do Século XVIII. Comp. 3400 × Larg. 2000 mm. Comprado a um particular.

TECIDOS

Retalho de seda amarela, brochada a matiz. Fabrico do Século XIX. 1110 × 530 mm. Comprado a um particular.

Colcha de linho branco, bordada a seda amarela e rosa. Trabalho indo-português do Século XVII. Comp. 2900 × Larg. 2090 mm. Comprada no leilão Barros (Porto).

OFERTAS DE OBRAS DE ARTE

No ano de 1947 foi oferecido ao Museu, por Sua Excelência o Ministro da Marinha, uma medalha comemorativa do 1.º Centenário da Fundação da Escola Naval.

CEDÊNCIA DE OBRAS DE ARTE

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

Igreja do Hospital Militar Principal do Governo Militar de Lisboa:

- 1 Pia de pedra para lavabo.
- 30 balaustrês de pau santo.
- 16 metros de barramento.
- 1 lâmpada de latão.
- 2 portas de madeira.
- 1 altar de pedra mármore com frontão marchetado.
- 2 reposteiros de veludo vermelho para as portas laterais da capela-mór.
- 1 barramento com cerca de 5 metros para a teia do altar-mór.
- 3 reposteiros de veludo vermelho para a porta principal.
- 1 peanha de talha dourada.

Igreja Matriz do Torrão:

- 1 altar de talha.

Escola Naval do Alfeite:

- 2 pinturas sobre tela, representando «Batalha Naval» e «Porto de Mar» (Inv.t.º n.º 53 e 939).

Convento da Encarnação:

- 2 pratos de faiança pintados a branco com reservas azuis (Inv.t.º n.ºs 11 e 14).

Embaixada de Portugal no Rio de Janeiro:

1 terrina com tampa e respectiva travessa, de porcelana da China.

Tribunal da Relação de Lisboa:

1 pintura a óleo sobre tela, representando a «Justiça» (Inv.º n.º 745).

Igreja de S. Domingos de Benfica:

1 pintura a óleo sobre tela, representando «Cristo entregando as chaves a S. Pedro — S. Pedro entregando a S. Bernardo as insígnias da autoridade da sua ordem» (Inv.º n.º 791).

MOVIMENTO DA BIBLIOTECA

Durante o ano de 1947 deram entrada na Biblioteca do Museu 365 espécies bibliográficas.

Como não podia deixar de ser a incorporação de livros foi neste ano muito importante. Dentro das nossas escassas verbas o Museu pôde comprar obras no valor de 16.007\$40 e os Amigos do Museu ofereceram livros que importaram na quantia de 15.500\$85.

Entre as primeiras citamos: «A History of Costume», por Carl Köhler; «Myths and Symbols in Indian Art and Civilization», por Heinrich Zimmer; «Bollettino del Real Istituto di archeologia e Storia dell'Arte», do Istituto P. dello Stato, de Roma; «Les Heures d'Anne de Bretagne», por Jean Bourdichon; «Hans Holbein der Jüngere», por Heinrich Alfred Schmid; «Jerome Bosch», por Jacques Combe; «La Tapisserie Gothique — Manufacture Nationale des Gobelins», por E. Planés; «Ars Hispaniae — Historia Universal del Arte Hispánico — Vol. I — Arte Prehistórico

— Colonizaciones Púnica y Griega — El Arte Iberico — El Arte de las Tribus Celtas», por Martin Almagro e António García y Bellido; «Les Oeuvres du Greco en Espagne», por Christian Zervos.

Entre as segundas é nosso dever mencionar: «The Book of Pottery and Porcelain», por Warren E. Cox; «Conservación y Restauración de Antigüedades y Obras de Arte», por Jorge Saavedra Mendez; «Camões e as Artes Plásticas», por B. Xavier Coutinho; «L'Eucharistie dans l'Art», por Maurice Vloberg; «The Practical Book of Oriental Rugs», por G. Griffin Lewis; «Livro de Oiro da Nobreza», por Domingos Araujo Afonso e Rui Dique Travassos Valdez; «Francesco Bartolozzi», por A. de Vesme e A. Calabi; «Viage de España. Seguido de los dos tomos del Viage fuera de España», por Casto Maria del Rivero e Antonio Ponz; As obras da colecção «Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia» 25 volumes.

Como se avolumam as discussões acerca do restauro de obras de arte, a Direcção do Museu entendeu que devia proporcionar aos leitores obras sobre este tema e por isso ele lhe mereceu a maior atenção.

Embora estejamos longe de nos podermos comparar com o estrangeiro onde as ofertas às bibliotecas especializadas atingem números extraordinários, é justo que se mencione a boa vontade daqueles que concorreram, com suas dádivas, para valorizar o nosso núcleo.

Foram oferecidas 287 obras pelos seguintes Senhores e Entidades: Henrique de Campos Ferreira Lima; Dr. João Couto; Arquitecto Raul Lino; Joaquim Couto Tavares; J. M. Cordeiro de Sousa; Alberto Meira; Joaquim Costa; D. Joana Jardim Xavier e Júlio Inácio Xavier; D. Maria Clementina C. de Moura e Manta; José Ferreira Tomé; Evelyn Reynolds; P. Coremans; Diogo de Macedo; Ernesto Soares; D. Virgínia Rau; Prof. Armando de Lucena; D. Maria José de Mendonça; Dr. Silvério Gomes da Costa; Kunstmuseum Basel; Museu Arqueológico de Barcelona; Instituto Poligráfico do

Estado, Roma; Museu de Soares dos Reis; Biblioteca Central de Barcelona; Arts Council of Great Britain, Londres; Nationalmuseum of Stockholm; The National Gallery, Londres; Consejo Superior de Investigaciones Científicas, de Madrid; Câmara Municipal de Lisboa; The American Academy in Roma; Instituto Francês em Espanha; Biblioteca e Arquivo Geral do Ministério das Obras Públicas; Sociedade Martins Sarmento; Instituto Padre Sarmiento, de Santiago de Compostela; The British Council, Londres; Victoria and Albert Museum, Londres; The Art Institute of Chicago; Instituto de Cultura Alemã; Instituto Britânico em Portugal; Musées Royaux des Beaux-Arts, Bélgica; Museu Municipal da Figueira da Foz; Instituto Espanhol em Portugal; Museu Histórico do Rio de Janeiro; Universidad de Santo Domingo; Junta de Turismo de Cascais; Junta de Província do Douro-Litoral; Museu Imperial de Petropolis;

Museu Nacional de Arte Contemporânea; Universidad Literaria de Valencia; Ashmolean Museum, Oxford.

ABERTURA DAS SALAS DE EXPOSIÇÃO

No dia 19 de Julho abriram ao público três salas no piso nobre do edificio antigo do Museu, no lado que deita para a rua das Janelas Verdes, as primeiras da galeria de pinturas das escolas estrangeiras que brevemente será inaugurada.

Nestas salas, onde antes figuravam os painéis de São Vicente e a obra de Fr. Carlos, estão agora expostas as pinturas dos mestres flamengos e holandeses dos fins do século XVI e dos séculos XVII e XVIII. Pela primeira vez se vê o *Grupo de Família*, de Pieter de Greber e outras pinturas que do público eram desconhecidas como por exemplo a *Batalha Naval*, de Hendrick Corneliz Vroom, *Retrato de Homem*, por Nicolaas Maes, etc.

VISITANTES

Durante o ano de 1946 registaram-se 34.236 entradas de visitantes no Museu conforme consta dos mapas seguintes

VISITANTES (Durante o ano de 1947) (1)

Mês	Entradas pagas	Entradas grátis	Visitas colectivas	Total
Janeiro	396	1.576	80	2.052
Fevereiro	240	1.336	37	1.613
Março	350	3.766	149	4.265
Abril	474	2.049	136	2.659
Maió	424	2.260	200	2.902
Junho	512	1.788	256	2.556
Julho	1.040	1.855	—	2.895
Agosto	450	1.762	105	2.317
Setembro	536	1.300	24	1.950
Outubro	680	1.986	—	2.666
Novembro	450	6.004	42	6.556
Dezembro	314	1.332	159	1.805
<i>Soma</i>	5.866	27.173	1.197	34.236

(1) Entradas pagas no ano de 1947 — 5.866 a 2550 = 14.665,500.

VISITAS COLECTIVAS (Desdobramento do mapa anterior)

Mês	Designação	Quantidade
Janeiro	Liceu Pedro Nunes — Instituto de Odivelas	80
Fevereiro	Instituto Feminino de Odivelas	37
Março	Liceu Pedro Nunes — Liceu Gil Vicente — Colégio Barreirense — Escola de Belas Artes	149
Abril	Faculdade de Letras de Madrid — Escola Commercial Patricio Prazeres — Escola Industrial António Arroio e Colégio Militar	136
Maió	Escola Naval — Liceu Maria Amália Vaz de Carvalho — União Militar de Lisboa	209
Junho	Congresso Internacional dos Médicos Católicos — Amigos de Lisboa	256
Agosto	Mocidade Portuguesa Feminina	105
Setembro	Universitária Espanhola	24
Novembro	Seminaristas de Almada	42
Dezembro	Faculdade de Letras — Colégio de S. Vicente de Paula — Ourives de Lisboa	159
	<i>Total</i>	1.197

VÁRIA

PROFESSOR AARÃO
DE LACERDA

Inesperadamente o Dr. Aarão de Lacerda faleceu na Curia no dia 7 de Setembro de 1947.

Professor insigne e seguro historiador da arte portuguesa, o Professor Aarão de Lacerda dedicou todas as horas da sua vida à investigação e à ordenação dos trabalhos que o prendiam.

Licenciado em Direito e Letras pela Universidade de Coimbra, o Dr. Aarão de Lacerda foi durante muitos anos professor de História de Arte da Escola de Belas Artes e da Faculdade de Letras do Porto tendo mais tarde passado para a Faculdade de Letras de Coimbra onde ocupou o lugar que pertencera ao Professor Vergílio Correia.

Além de larga colaboração sempre entusiasticamente prestada a várias revistas, algumas das quais fundou — *Dionisos*, *Águia*, *Museu*, *Prisma* — deixou uma larga bibliografia da qual se deve destacar o volume I da «História da Arte em Portugal», obra que nos últimos anos da sua vida constituiu a sua maior preocupação.

Amigo dedicado, prestante e lealíssimo, o Dr. Aarão de Lacerda tinha em todos os que se dedicavam a trabalhos idênticos aos seus, admiradores sinceros.

O Museu de Arte Antiga devia-lhe a maior amizade e, todas as vezes que os seus múltiplos e absorventes afazeres lhe permitiam deslocar-se a Lisboa era certa a sua visita e grande o interesse com que seguia a evolução deste estabelecimento.

SESSÕES DE ESTUDO

Durante o ano de 1947 realizaram-se as seguintes sessões de estudo:

76.^a — 15 de Janeiro. Exposição do Director do Museu acerca do interesse destas reuniões e das obras em curso no edifício do Museu. O Dr. Cayola Zagalo ocupou-se das obras dos Palácios da Ajuda e das Larangeiras.

77.^a — 30 de Janeiro. A propósito da compra pelo Museu de um baixo-relevo existente no Palácio de Monserrate, discutiu-se largamente o problema da opção pelo Estado em vendas públicas. Saliu-se o auxílio que o Grupo dos Amigos do Museu de Arte Antiga vem prestando a esta instituição.

78.^a — 13 de Fevereiro. Fez-se referência à visita que os Conservadores realizaram no dia 8 de Fevereiro ao Palácio da Ajuda sob a direcção do Conservador, Dr. Cayola Zagalo. Depois de uma menção ao movimento da Biblioteca, o Senhor Reis Santos ocupou-se da pintura de Frei Carlos e da do Mestre da Lourinhã.

79.^a — 27 de Fevereiro. Pelo Senhor Eng.^o Santos Simões foi feito o comentário do livro do Dr. António Cruz acerca dos azulejos da Sé do Porto. O Director do Museu ocupou-se das modificações que sofreram várias tabelas dos quadros expostos na galeria, especialmente da supressão dos nomes de Franz Hals e de Rubens nas pinturas que representam *A Corteza* e *Perseu libertando Andrómeda*. O Dr. Manuel Estevens leu vários documentos inéditos que encontrou no Arquivo da Casa Real.

80.^a — 13 de Março. Depois de men-

cionado o movimento da Biblioteca o Director do Museu occupou-se dos seguintes assuntos: exposição de azulejos no Museu; conferências dos Professores Ferreira de Almeida e Miguel de Ferdinandy e ainda dos vários retratos de D. Sebastião por Cristóvão de Morais, existentes em Espanha e em Portugal.

81.^a — 27 de Março. Discutiui-se largamente o problema da responsabilidade do pessoal superior dos Museus e dos Palácios Nacionais em face do roubo de obras de arte existentes nessas instituições; apreciou-se a legislação vigente e a que no estrangeiro regula o assunto.

82.^a — 21 de Novembro. O Director referiu-se com sentimento aos falecimentos do Prof. Aarão de Lacerda e do Director do Museu dos Coches, Luís Keil. Congratulou-se com a nomeação interina, para o referido cargo, do Conservador deste Museu, o Senhor Augusto Cardoso Pinto. Foram comentadas as conferências realizadas na nossa sala pelos Professores Myron Malkiel Jirmounski, Elie Lambert, David Baxandall e pelo escultor Frederico Marés. Fizeram-se ainda referências às exposições ultimamente realizadas no Museu: iconográfica da cidade de Lisboa e gravuras inglesas da Colecção Behrens. O Director occupou-se da recente attribuição a Piero della Francesca, da pintura do Museu representando Santo Agostinho a qual se deve a Sir Keneth Clark. A Conservadora D. Maria José de Mendonça fez uma comunicação subordinada ao tema: «A tapeçaria das Três Coroações e os frescos de Pierre Spicre — elementos para o estudo da filiação artística do Mestre dos Painéis de São Vicente». O Dr. Manuel Stevens apresentou os documentos que identificam como obra de Machado de Castro o grupo de madeira policromada — *Santa Ana ensinando a Virgem a ler* — pertencente à colecção do Museu.

83.^a — 3 de Dezembro. Depois do comentário bibliográfico no qual se destacou o livro do Prof. Diego Angulo Iniguez acerca de Velasquez, tratou-se da forma de solicitar a visita do público aos

Museus. O Senhor Jorge Moser apresentou um trabalho, ilustrado com projecções, acerca da identificação dos brasões da tapeçaria com as armas da família Mascarenhas, recentemente adquirida pelo Museu.

84.^a — 17 de Dezembro. Discutiui-se o plano apresentado pela Conservadora D. Maria José de Mendonça para um estudo sistemático dos problemas relativos aos painéis de São Vicente. O Prof. Ernesto Soares fez uma exposição acerca do assunto das duas pinturas que representam o Terreiro do Paço, uma attribuída ao pintor holandês Stoop e outro a Lingelbach. Finalmente o Senhor Adriano de Gusmão fez uma pequena palestra sobre o panorama da pintura moderna e contemporânea.

VISITAS DE ESTUDO

Dentro de um plano que o Museu há muito acarinhava iniciou-se um curso para as professoras do Instituto de Odivelas tendente a ilucidá-las quanto à forma de mostrarem o Museu às alunas do mesmo Instituto.

O curso iniciou-se a 12 de Fevereiro e foi dirigido pelo Director do Museu tendo sido dadas quinze lições. As várias secções do Museu foram meticolosamente explicadas tendo-se dado, além da descrição dos objectos, noções acerca da sua integração no período artístico a que pertencem.

As professoras que assistiram ao curso foram por sua vez convidadas a orientar, perante o pessoal técnico do Museu, algumas visitas das alunas do Instituto.

REUNIÕES MÚSICAIS

Mais uma vez «Polyphonia» se apresentou na sala nobre do novo edifício do Museu, dando no dia 14 de Março uma audição de música religiosa portuguesa dos séculos XVI e XVII. O concerto realizado por iniciativa dos Directores do Teatro

Nacional de S. Carlos e do Museu foi dado em honra do insigne compositor e regente de orquestra D. Licínio Refice.

IGREJA DO HOSPITAL DA ESTRELA

Em 12 de Abril foi aberta ao culto a Igreja restaurada do Hospital Militar da Estrela, louvável iniciativa que se deve ao Senhor General D. Fernando Pereira Coutinho, coadjuvada pelo Prior da Basílica da Estrela Reverendo Dr. António de Campos.

O Museu colaborou nesta obra não só acompanhando os trabalhos de restauro mas cedendo vários objectos entre os quais um magnífico frontal de mármore italiano e as ilhargas esculpidas do altarmór. Dos trabalhos levados a cabo nesta Igreja é justo referir o esforço coroado de êxito para reunir o sumptuoso altar de talha dourada cujas partes se encontravam dispersas e abandonadas por vários locais de Lisboa.

EXPOSIÇÃO DOS OURIVES DE LISBOA

A 6 de Dezembro o Grémio dos Industriais de Ourivesaria do Sul levou a efeito, no Palácio da Independência, uma exposição de peças de ourivesaria e de joalheria tendente a mostrar a qualidade do trabalho nos tempos actuais. O Museu colaborou na organização deste magnífico certame emprestando móveis e tapetes orientais para o arranjo das salas.

OFICINA DE RESTAURO

Durante o ano de 1947 foram beneficiadas as seguintes pinturas:

Nossa Senhora rodeada de santos e anjos — tela, por *Francisco Solimena* (inv.t.º n.º 1640).

Retrato do Rei Carlos III de Espanha — tela, atribuída a *Rafael Mengs* (inv.t.º n.º 1586).

Descimento da Cruz — tríptico de madeira, do Século XVI, no estilo de *Quintino Matsys* (inv.t.º n.º 1285) (1.ª e 2.ª fase da beneficiação).

Assunção de Nossa Senhora — painel de madeira atribuído a *Vasco Fernandes* (inv.t.º n.º 1876) (última fase da beneficiação).

Vénus sobre as águas — tela, atribuída a *Antoine Coyppel* (inv.t.º n.º 1758) (1.ª fase da beneficiação).

Santíssima Trindade — painel circular de madeira, por *Francisco Vanegas* (inv.t.º n.º ???).

RELATÓRIO DO CONSELHO DIRECTOR DO GRUPO «AMIGOS DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA»

RELATIVO AO ANO DE 1947

«O relatório do Conselho Director do nosso Grupo, relativo ao ano de 1946, terminou com umas palavras de esperança de que, no ano seguinte, novos consócios viessem avolumar o número dos existentes e desse modo confirmar o nosso empenho na realização dos fins louváveis que temos em vista e facultar novas receitas que permitissem manter e acrescentar a nossa acção.

Não foi iludida tal esperança, pois nesse período entraram para o Grupo 79 novos consócios, permitindo tal movimento que tem, já por si, um significado consolador, a ambiciosa suposição de que outros consócios virão ainda alimentar e avolumar o nosso sincero desejo de contribuir para o engrandecimento e propagação do nosso Museu.

No dia 28 do passado mês de Fevereiro completou uma década de direcção do

Museu Nacional de Arte Antiga o Ex.^{mo} Senhor Dr. João Rodrigues da Silva Couto a quem o Grupo deve um interesse muito carinhoso e continuado.

Na certeza de interpretar os sentimentos de todos os seus consócios, representantes do Conselho Director e da Assembleia Geral procuraram então o Ex.^{mo} Director para, como fizeram, o felicitar pela sua obra admirável em favor do Museu, para lha agradecer, bem como o interesse manifestado pelo Grupo e os conselhos e orientação que dele temos recebido, e ainda para lhe renovar sinceros protestos de boa colaboração, o que Sua Excelência vivamente nos agradeceu.

Ocorreu durante o ano de 1947 o falecimento de seis dos nossos consócios. Todos mostraram sempre interesse pelo Grupo, que com ele se sentia muito honrado, muito lamentando por isso a sua perda.

Pelos mapas juntos se vê qual o movimento e emprego dos nossos dinheiros e, nomeadamente, que o nosso Grupo continuou, em 1947, a dar, na medida dos seus recursos, contribuição para aumento do património do Museu; sobre-

tudo novos e valiosos elementos de trabalho foram dados à sua Biblioteca.

Já, em 1938, o falecido presidente do Conselho Director, Dr. Alfredo da Cunha, computou em mais de meio milhão de escudos o valor actualizado de dádivas que o Grupo, discretamente e sem alarde, tinha feito ao Museu (1).

Este montante está agora, naturalmente, muito excedido e contamos que o possa estar ainda muito mais nos anos futuros.

Também se pensa em reanimar, na medida do possível, a realização dos fins estatutários de cultura estética, promovendo conferências ou publicações de trabalhos dos nossos consócios, acolhendo desde já o Conselho Director, com o maior entusiasmo e reconhecimento, quaisquer ofertas nesse sentido.

Com a ajuda de todos os nossos consócios iremos, pois, caminhando nesta cruzada de fins puramente espirituais, que procuraremos tornar cada vez mais benéfica e útil.

Lisboa, 11 de Março de 1948.

(1) Discurso proferido na sessão de homenagem ao Dr. José de Figueiredo, de 19 de Fevereiro de 1938, pág. 6.



RESUMO DO CAIXA

1947

Saldo de 1946	24.352\$67,5	de CAIXA ECONÓMICA PORTUGUESA	
a ANUIDADES		Depósitos à ordem	25.000\$00
Cobrança de 1946	570\$00	de DESPESAS GERAIS	
» » 1947	17.046\$50	Comissão de cobrança	880\$80
a PUBLICAÇÕES		Despesas mudas	926\$70
Venda de publicações:		Ordenados do escriturário	6.000\$00
3 ex. Afonso Sanches Coelho	24\$00	de DONATIVOS	
8 » Baizela Germain	96\$00	Ao Museu Nacional de Arte Antiga para compra de livros para a Biblioteca:	
21 » Catálogo da Exposição de Sevilla	84\$00	Livraria Sá da Costa	584\$45
2 » Dr. José de Figueiredo (Discurso do Dr. Alfredo da Cunha)	8\$00	» Portugal	770\$00
4 » António Domingos de Sequeira	32\$00	» Portugalia	780\$00
4 » Painéis Quinhentistas da Graciosa	32\$00	»	2.000\$00
6 » Políptico da Madre Deus	24\$00	» Anglo-Americana	520\$00
1127 » Postais Fotográficos	2.028\$60	» Buchholz	1.508\$60
684 » Postais (óctogravura)	328\$30	»	5.526\$00
a CAIXA ECONÓMICA PORTUGUESA		Colecção de Gravuras Portuguesas, 1.ª, 2.ª e 3.ª volumes	4.000\$00
Levantamentos do depósito n.º 27.658	12.000\$00	Livraria Luso-Espanhola, Lda.	1.000\$00
a MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA		» Académica de D. Filipa	1.800\$00
Reembolso dos nossos empréstimos	22.488\$00	Pimentel e Casquilho, Lda.	350\$00
		A um particular, 22 vol. da Revista «O Instituto»	800\$00
		de FOTOGRAFIAS DE CARVÕES DE SEQUEIRA	
		Mário Novais, por 80 fotografias dos 4 carvões de Sequeira	1.000\$00
		de POSTAIS FOTOGRÁFICOS	
		Alberto Augusto Vieira Nunes, 500 postais de obras de arte do Museu	
		Nacional de Arte Antiga	550\$00
		Empresa Nacional de Publicidade, impressão de legendas em 500 postais	240\$00
		de MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA	
		Empréstimos ao Museu Nacional de Arte Antiga, para compras diversas:	
		Um baixo relevo em mármore	9.020\$00
		Linhagem para forrar as salas	3.008\$00
		Um desenho	1.760\$00
		Um prato de porcelana da China, grande	7.500\$00
		Colecção de Gravuras Portuguesas, 1.ª vol.	1.200\$00
		de SALDO	
		Saldo em Caixa	2.389\$52,5
	<u>79.140\$07,5</u>		<u>79.114\$07,5</u>

Lisboa, 31 de Dezembro de 1947

O Tesoureiro:
José Ferreira Tomé

ÍNDICE DOS ASSUNTOS

- Razão Prévía, por *João Couto*, pág. 1.
- La formation du style de la Peinture Portugaise au xvi^e siècle (Le Maître de Sardeal), por *Myron Malkiel-Jirmounsky*, pág. 2.
- Alguns tipos de porta-paz nas colecções do Museu das Janelas Verdes, por *João Couto*, pág. 15.
- Painel representando «A Virgem e o Menino» de Jan Van Scorel, por *Luis Reis Santos*, pág. 24.
- Uma tapeçaria dos Vícios e das Virtudes — «A Música», por *Maria José de Mendonça*, pág. 30.
- Plano de acção educativa a desenvolver pelo Museu Nacional de Arte Antiga, por *Adriano de Gusmão*, pág. 37.
- No Centenário de Sousa Viterbo, por *João Couto*, pág. 61.
- Mediaeval English Alabaster-Work in Portugal, pelo Prof. *Thomas Bodkin*, pág. 70.
- A Colecção de Esculturas de Nottingham do Museu Nacional de Arte Antiga, por *Salvador Barata Feyo*, pág. 75.
- Some Silver connected with Catherine of Braganza, por *Charles Oman*, pág. 80.
- O Tríptico de Vasco Fernandes da Colecção Cook, de Richmond, por *Luis Reis Santos*, pág. 86.
- A Cruz Processional de Santa Clara de Vila do Conde, por *Carlos da Silva Lopes*, pág. 95.
- O «Tríptico Cook» foi oferecido ao Museu Nacional de Arte Antiga, pág. 100.
- 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 Esteves*, pág. 156.
- Luis Keil, por *João Couto*, pág. 175.
- Acerca de uma Tapeçaria, por *Jorge de Moser*, pág. 177.
- Another Relic of Queen Catherine of Braganza, por *Charles Oman*, pág. 203.
- A Medieval Portuguese Silver Dish belonging to an English Church, por *Charles Oman*, pág. 205.
- Hendrick Vroom em Portugal, por *Luis Reis Santos*, pág. 207.
- Relatório do Exame Radiográfico de um Quadro de Bosch. Tentações de Santo Antão, por *Olívia Trigo de Sousa*, pág. 212.
- Santo Agostinho de Piero della Francesca, pág. 214.
- Organização da Ficha do Grupo dos Anjos Músicos de Alcoaça, por *Salvador d'Éça Barata Feyo*, pág. 223.
- Exposições, págs. 46, 104, 161, 228.
- Conferências e Palestras, págs. 48, 106, 163, 238.
- Serviços Técnicos e Administrativos, págs. 49, 108, 165, 243.
- Vária, págs. 56, 114, 171, 249.

ÍNDICE DAS ESTAMPAS

- Le Christ* (Sardoal), págs. 8-9.
- Vierge de l'Annonciation* (Sardoal), págs. 8-9.
- L'Ange de l'Annonciation* (Sardoal), págs. 8-9.
- Détail d'une fresque de Nevisi* (Serbie), págs. 8-9.
- Saint Jean l'Évangéliste* (Sardoal), págs. 8-9.
- Saint Vincent* (Beja), págs. 8-9.
- Déposition de Croix* (Montemor-o-Velho), págs. 8-9.
- Adoration des Mages* (Musée de Lisbonne), págs. 8-9.
- Pied du calice du XVI^e siècle* (Musée de Lisbonne), págs. 8-9.
- Pied du calice du XVI^e siècle* (Musée de Lisbonne), págs. 8-9.
- Porta-paz de Évora*, págs. 16-17.
- Porta-paz de Évora* (reverso), págs. 16-17.
- Porta-paz de Santa Maria de Carmona* (Espanha), págs. 16-17.
- Porta-paz de Santa Ana de Triana* (Espanha), págs. 16-17.
- Porta-paz do Espinheiro*, págs. 16-17.
- Porta-paz do Espinheiro* (reverso), págs. 16-17.
- Adoração dos Magos* — Pintura portuguesa do século XVI, págs. 16-17.
- A Virgem e o Menino* — Pintura de Matias Grunewald, págs. 16-17.
- Porta-paz de 1534*, págs. 16-17.
- Porta-paz de 1534* (reverso), págs. 16-17.
- Porta-paz, de prata dourada*, págs. 16-17.
- Porta-paz, de prata dourada* (reverso), págs. 16-17.
- Porta-paz, de prata branca*, págs. 16-17.
- Porta-paz, de prata* (reverso), págs. 16-17.
- Porta-paz da Vidigueira*, págs. 16-17.
- Porta-paz da Vidigueira* (reverso), págs. 16-17.
- Porta-paz, de marfim*, págs. 16-17.
- Porta-paz da Colegiada de Albarraçin* (Espanha), págs. 16-17.
- Jan van Scorel — *A Virgem e o Menino* (Museu Nacional de Arte Antiga), págs. 24-25.
- Jan van Scorel — *A Virgem e o Menino* (Gemäldegalerie — Cassel), págs. 24-25.
- Conjunto musical — Pormenor da Tapeçaria *A Música*, págs. 32-33.
- Conflito das Virtudes e dos Vícios* — Tapeçaria de Bruxelas — Cerca de 1500 (Catedral de Burgos), págs. 32-33.
- A Música* — Tapeçaria de Bruxelas — 1.^o terço do século XVI, págs. 32-33.
- Luta das Virtudes com os Pecados Mortais* — Pormenor da Tapeçaria *A Música*, págs. 32-33.
- Aspectos da Exposição de Estampas Antigas*, págs. 46-47.
- Outro aspecto da exposição*, págs. 46-47.
- Adoração dos Magos*, escultura de alabastro de Nottingham, págs. 76-77.
- Assunção da Virgem*, escultura de alabastro de Nottingham, págs. 76-77.
- Ascensão de Cristo*, escultura de alabastro de Nottingham, págs. 76-77.
- Ecce Homo*, escultura de alabastro de Nottingham, págs. 76-77.
- Face de São João*, escultura de alabastro de Nottingham, págs. 76-77.

- Face de S. João, escultura de alabastro de Nottingham, págs. 76-77.
 Face de S. João, escultura de alabastro de Nottingham, págs. 76-77.
 Deposição de Cristo no túmulo, escultura de alabastro de Nottingham, págs. 76-77.
 Coroação da Virgem, escultura de alabastro de Nottingham, págs. 76-77.
 A Santíssima Trindade, escultura de alabastro de Nottingham, págs. 76-77.
 A Santíssima Trindade, escultura de alabastro de Nottingham, págs. 76-77.
 Santa Catarina, escultura de alabastro de Nottingham, págs. 76-77.
 Santa Ana e a Virgem, escultura de alabastro de Nottingham, págs. 76-77.
 Salt-sellar of Silver — XVII Century (London Goldsmith's Company), págs. 82-83.
 Shield of Silver — XVII Century (Royal Toxophilite Society-London), págs. 82-83.
 Vasco Fernandes — O Tríptico Cook — Escola de Viseu — Século XVI, págs. 82-83.
 Tríptico Cook — Assinatura de Vasco Fernandes, págs. 82-83.
 Cruz de cristal da rocha e prata dourada — Século XII. Proveniente do Convento de Santa Clara de Vila do Conde (Museu Nacional de Arte Antiga), págs. 96-97.
 Parte central da cruz processional de Santa Clara de Vila do Conde, vista do lado da frente, págs. 96-97.
 Aspecto da Exposição da Coleção Lázaro, de Nova-Yorque, págs. 104-105.
 A Copa de Neptuno — Trabalho de cristal de rocha com guarnições de ouro esmaltado e cravejado de pedras preciosas, do século XVI, pertencente à Coleção Lázaro, págs. 104-105.
 Aspecto da Exposição Bibliográfica Comemorativa do Centenário de Sousa Viterbo, págs. 194-105.
 Outro aspecto da Exposição Bibliográfica de Sousa Viterbo, págs. 104-105.
 Sala de conferências do Museu Nacional de Arte Antiga, págs. 104-105.
 Outro aspecto da Sala de Conferências, págs. 104-105.
 A nova Sala da Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga, págs. 104-105.
 Outro aspecto da nova Sala da Biblioteca, págs. 104-105.
 Vieira Lusitano — Martírio das Onze Mil Virgens — Águia forte, págs. 132-133.
 Mestres de Ferreirim — Adoração dos Magos, págs. 140-141.
 Mestres de Ferreirim — Morte da Virgem, págs. 140-141.
 Atribuído a Gaspar Vaz — Adoração dos Magos, págs. 140-141.
 Mestre do Retábulo de S. Francisco — A Virgem e Santa Isabel, págs. 140-141.
 La superbe revue des protecteurs en Lisbonne dans la Place de la Parade — Desenho de Luís António Xavier, págs. 152-153.
 Pormenor da estampa anterior, págs. 152-153.
 Machado de Castro — St.ª Ana ensinando a Virgem e ler, págs. 156-157.
 Machado de Castro — St.ª Ana ensinando a Virgem a ler — Reverso da escultura, págs. 156-157.
 A cadeira de St.ª Ana, págs. 156-157.
 João Baptista Tiepolo — Fuga para o Egipto, págs. 166-167.
 Virgem e o Menino — Escultura de madeira policromada, págs. 166-167.
 Macassarina — Painel de azulejos policromos do Século XVII, págs. 166-167.
 D. Maria do Loreto Amesquita — Miniatura por José de Almeida Furtado, págs. 166-167.
 José de Almeida Furtado — Auto-retrato, em miniatura, págs. 166-167.
 A tapeçaria existente no Museu Nacional de Arte Antiga, págs. 178-179.
 O painel de azulejos da Quinta de Benfca a que se faz especial referência neste estudo, págs. 178-179.
 Vista do conjunto do lago da Quinta de Benfca, segundo uma fotografia de começos deste século, págs. 178-179.
 Aspecto da fachada do palácio de Benfca, sobre os jardins, vendo-se parte do lago, segundo uma fotografia de começos deste século, págs. 178-179.
 Pastoral Staff of Bishop James Smith, págs. 204-205.
 Mitre and Pastoral Staff of Bishop Matthew Wren, págs. 204-205.

- The Wombourn Dish*, pág. 206-207.
- Hendrick Corneliz Vroom* — Combate Naval (Museu Nacional de Arte Antiga), pág. 206-207.
- Hendrick Corneliz Vroom* — Combate Naval (Colecção particular), pág. 206-207.
- Tentações de Santo Antão* — Pormenor (Museu Nacional de Arte Antiga), pág. 212-213.
- Tentações de Santo Antão* — Pormenor radiográfico, pág. 212-213.
- Tentações de Santo Antão* — Pormenor, pág. 212-213.
- Tentações de Santo Antão* — Pormenor radiográfico, pág. 212-213.
- Piero della Francesca* — Santo Agostinho (Museu Nacional de Arte Antiga), pág. 218-219.
- Pormenor do painel* — Santo Agostinho, pág. 218-219.
- Pormenor do painel* — Santo Agostinho, pág. 218-219.
- Reconstituição do retábulo da Igreja de Santo Agostinho, em Borgo San Sepolcro*, pág. 218-219.
- Anjos Músicos* — barro policromado (Museu Nacional de Arte Antiga), págs. 226-227.
- Anjo* — Pormenor da *Morte de São Bernardo* (Santa Maria de Alcobaça), pág. 226-227.
- Anjo* — barro cosido (Santa Maria de Alcobaça), págs. 226-227.
- Aspecto da Exposição de Azulejos*, pág. 226-227.
- Exposição de documentos e obras de arte relativos à História de Lisboa* — Sala I, pág. 234-235.
- Exposição de documentos e obras de arte relativos à História de Lisboa* — Sala IV, pág. 234-235.
- Exposição de documentos e obras de arte relativos à História de Lisboa* — Sala VII, págs. 234-235.
- Exposição Aspectos do Natal na Arte Portuguesa* — Salas I e II, pág. 234-235.

SUMÁRIO

N.º 4

Luis Keil, por JOÃO COUTO, pág. 175; *Acérca de uma Tapeçaria*, por JORGE DE MOSER, pág. 177; *Another Relic of Queen Catherine of Bragança*, por CHARLES OMAN, pág. 203; *A Medialna Portuguese Silver Dish belonging to an English Church*, por CHARLES OMAN, pág. 205; *Hendrick Vroom em Portugal*, por LUÍS REIS SANTOS, pág. 207; *Relatório do Exame Radiográfico de um Quadro de Bosch. Tentações de Santo Antão*, por OLÍVIA TRIGO DE SOUSA, pág. 212; *Santo Agostinho de Piero della Francesca*, pág. 214; *Organização da Ficha do Grupo dos Anjos Músicos de Alcobaça*, por SALVADOR D'EÇA BARATA FEYO, pág. 223; *Exposições*, pág. 228; *Conferências e Palestras*, pág. 238; *Serviços Técnicos e Administrativos*, pág. 243; *Vária*, pág. 249.

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 Político da Madre de Deus de Quintino Metsys</i> , por REINALDO DOS SANTOS.....	Esc.	5,000
<i>Domingos António de Sequeira — Notícia biográfica</i> , por LUÍS XAVIER DA COSTA.....	»	10,000
<i>Alonso Sanchez Coello — Ilustraciones a su biografia</i> , por FRANCISCO DE SAN-ROMÁN.....	»	10,000
<i>Dr. José de Figueiredo</i> (Discurso proferido em 19 de Fevereiro de 1938, na sessão de homenagem pro- movidada pela Academia Nacional de Belas-Artes e pelo Grupo dos Amigos do Museu) por ALFREDO DA CUNHA	»	5,000

COTA ANUAL A PARTIR DE 20 ESCUDOS

PUBLICAÇÕES DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

<i>Roteiro do Museu Nacional de Arte Antiga (1949).</i>	Esc. 10,000
<i>Catálogo-Guia do Museu das Janelas Verdes....</i>	» 7,500
<i>Obras de Arte—I—O Apostolado de Zurbarán..</i>	» 10,000
<i>Obras de Arte—II— Pintura Portuguesa do Século XV.....</i>	» 10,000
<i>Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga.</i>	
Cada fascículo (N.ºs 8 a 10)	» 10,000
<i>Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga.</i>	
Cada fascículo (N.ºs 1 a 4)	» 20,000
<i>Azulejos</i>	» 7,500
<i>Aspectos do Natal na Arte Portuguesa (1947-48).</i>	» 7,500
<i>Rendas Portuguesas e Estrangeiras dos Séculos XVII a XIX (1848).....</i>	» 10,000
<i>Desenhos do Album Cifka (1948).....</i>	» 7,500
<i>Exposição das Pinturas de Joséfa de Obidos (1949)</i>	» 5,000
<i>Exposição Temporaria das Obras de Arte do Séculos XV e XVI da Ilha da Madeira (1949)</i>	» 7,500
<i>Esquisse d'un tableau chronologique (Portugais et Universel) de l'Histoire et de l'histoire de l'art (1949).....</i>	» 15,000



FOTOGRAFIAS

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

30 × 40	Esc. 30,000
24 × 30	» 17,500
18 × 24	» 12,500
13 × 18	» 7,500

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.